

ZOLTANO KODÁLY  
OCTOGENARIO  
SACRUM

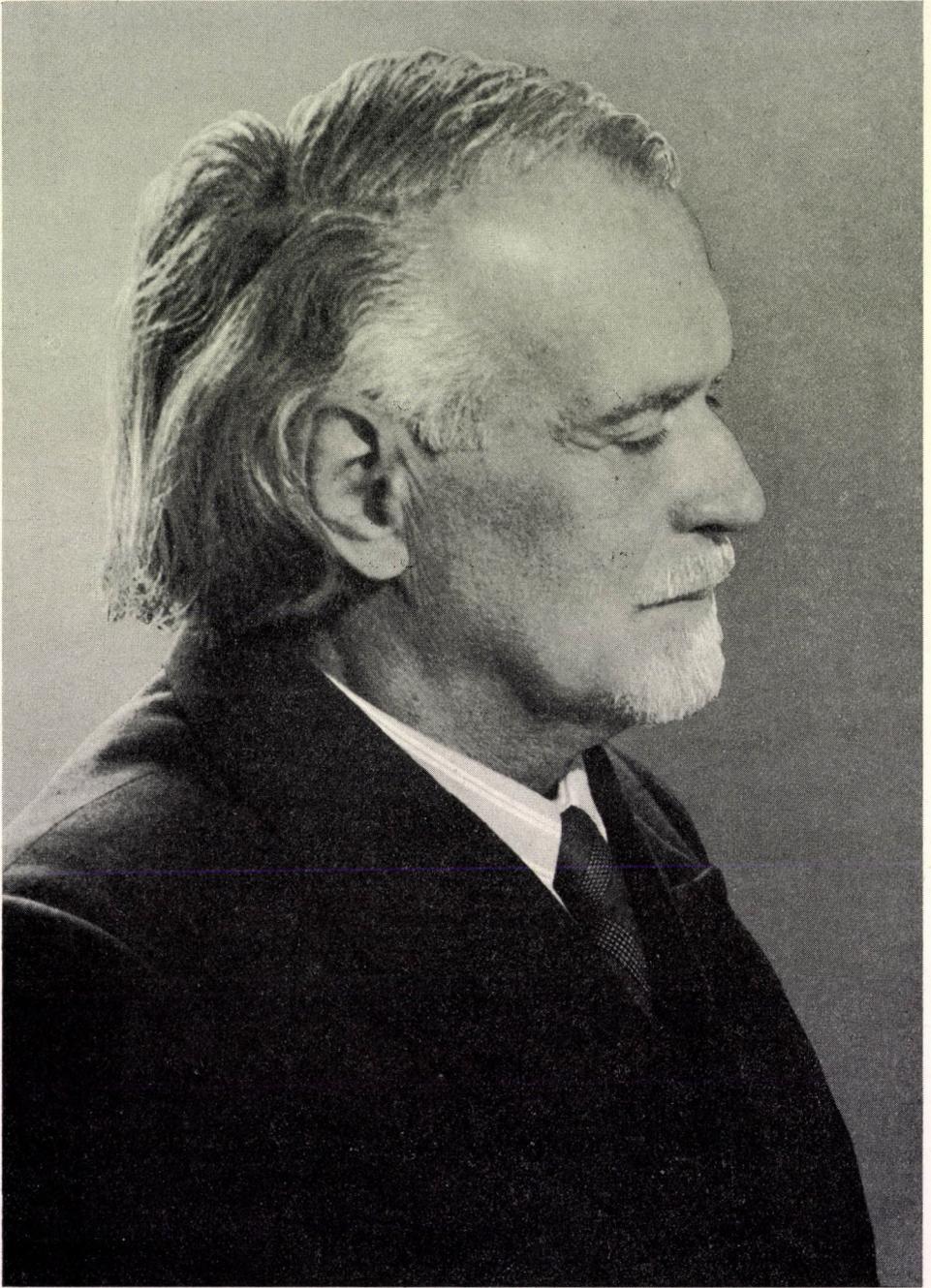


AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1962



ZOLTANO KODÁLY  
OCTOGENARIO  
PROFESSORI ILLUSTRISSIMO  
ET DE ARTE MUSICA OPTIME MERITO  
COLLEGAE DISCIPULIQUE HOC VOLUMEN GRATO ANIMO  
D. D.



*Zoltán Kodály*

## INDEX

SZABOLCSI, B.: Kodály and Universal Education .....	7
Zoltán Kodály's Werke (Zusammengestellt von L. EŐSZE und F. BÓNIS) ..	11
ANGLÈS, H.: Mateo Flecha el Joven .....	45
BARTHA, D.: Bemerkungen zum New-Yorker Kongreß der IGMW 1961 ....	53
CHAILLEY, J.: Incidences pédagogiques des recherches d'ethnologie musicale	65
COLLAER, P.: La musique des protomalais .....	71
DEUTSCH, O. E.: Schuberts »Ungerische Melodie« (D. 817) .....	89
EŐSZE, L.: Die Welt des Tondichters Kodály .....	95
FALVY, Z.: Un »Quem queritis« en Hongrie au XII <sup>e</sup> siècle .....	101
FELLERER, K. G.: Zur Melodielehre im 18. Jahrhundert .....	109
GÁRDONYI, Z.: Zur Fugentechnik Joh. Seb. Bachs .....	117
GERSON-KIWI, E.: Musiker des Orients — ihr Wesen und Werdegang.....	127
GRAF, W.: Zur Ausführung der lamaistischen Gesangsnotation .....	133
JEPPSEN, K.: Über italienische Kirchenmusik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts .....	149
KATZAROVA-KOUKOUDOVA, R.: Phénomènes polyphoniques dans la musique populaire bulgare .....	161
KECSKEMÉTI, I.: Unbekannte Eigenschrift der XVIII. Rhapsodie von Franz Liszt .....	173
KERÉNYI, GY.: The Melody Core of Ushering in Summer in Transdanubia	181
KISS, L.: Les traits caractéristiques de l'exécution vocale et instrumentale à propos d'une ballade populaire hongroise .....	215
LISSA, Z.: Szymanowski und die Romantik .....	223
МАРТЫНОВ, И.: Фольклорные труды Кодаи и некоторые аспекты современной музыки .....	243
MASON, C.: Kodály and Chamber Music .....	251
MOLNÁR, A.: Kodály und der Realismus .....	255
RAJECZKY, B.: Mittelalterliche ungarische Musikdenkmäler und das neue Volkslied .....	263
SALMEN, W.: Volksinstrumente in Westfalen .....	271
SAYGUN, A. A.: La Genèse de la mélodie .....	281
SCHENK, E.: Der Langaus .....	301
SIEGMUND-SCHULTZE, W.: Tradition und Neuerertum in Bartóks Streich- quartetten .....	317
SUPPAN, W.: Bi- bis tetrachordische Tonreihen im Volkslied deutscher Sprachinseln Süd- und Osteuropas .....	329
UJFALUSSY, J.: Zoltán Kodály et la naissance du Psalmus Hungaricus ....	357
VARGYAS, L.: Les analogies hongroises avec les chants »Guillanneu« ....	367
WIORA, W.: Mittelalterliche Parallelen zu altungarischer Melodik .....	379



## Kodály and Universal Education

*Every great artist is the herald of his people to the rest of the world and the herald of the world among his own people. The composer whose eightieth birthday Hungary now celebrates is the master and model of his people, not only because he has presented the nation with great and lasting masterpieces, because he has revealed its ancient traditions and acted as the people's guide instructor in higher education, but also because he discovered for them a peculiar aspect of the world's civilization and presented them with a novel, comprehensive concept of the life of humanity.*

*From the very beginning Zoltán Kodály has been the disciple of classical civilizations ; from them he derived principles which have become the lasting spiritual treasure and intellectual nourishment of his nation. He has invested Hungarian cultural life with the durable elements and building materials of universal education, achieving in this sphere the work of generations. While giving the world news about Hungary, he brought to Hungary tidings of the ideas that have quickened the heart of humanity.*

*Let a few features illustrate here this outstanding activity.*

*A youthful composition of Kodály's and his latest work for orchestra — "Summer Evening" and the Symphony — both carry as dedication a quotation from Copernicus, son of the Renaissance and the first scholar of the new age, who started the process which led to the complete transformation of man's conception of the world. At the head of Kodály's works they convey a message from a European civilization which realized its own roots, a "morning call", just as in those Italian choruses whose words Kodály selected from early Renaissance literature. These are messages from awakening human consciousness, unfolding freedom, the "dawn of Europe". But the circle is widening: the Bible's voice is heard, that of the ancient Greeks, the medieval mystery play, Palestrina, Bach, Vivaldi, Haydn, Mozart, Debussy. . . the voice of men who began and accomplished the elemental encounters of "profound" and "high" culture. And as Kodály steps over the peaks of Hungarian lyrical*

poetry from the "Flower Songs" to Petöfi and Ady, so he connects Väinämöinen with Homer, Sappho with Goethe, and Vivaldi with the Eastern European "bylina".

In his hands the medieval mystery play gave birth to the modern Hungarian choral masterpiece, "Whitsuntide Song", the folk ballad to the dramatic epic poem, "Székely Spinnery", the Huguenot hymn to the "Psalmus Hungaricus", while Gregorian chant and the "Flower Songs" are interwoven as parts of one chorus. "One of our hands is held by the Nogai-Tartar, the Votyak, the Cheremiss, the other by Bach and Palestrina," he wrote in 1940. "Can we hold together these remote worlds? Could we not instead of a ferry tossed hither and thither, be a bridge between the civilizations of Europe and Asia or perhaps a continent touching on both?" Kodály is working at this new continent. In the immense chorus he has evoked, these distant worlds really take part; Rome, Florence and Athens stand beside Byzantium and Jerusalem, Paris, Weimar and Vienna, the echoes of Finnish legends, Vogoul and Chinese worker's songs all resound in it, and yet there are the colours of Hungarian villages that vibrate over it on the sky. Anyone who approaches Kodály feels as if he were encompassed by the atmosphere of this immense ensemble. (Such an atmosphere received the visitor who went to see Kodály still young and unknown, in his solitude: a single study which was the meeting-place of the ideas of the whole world. That was where he spoke to his pupils for the first time about the melodies of Székely ballads, Mozart's trios, Beethoven's late string quartets, Verdi's Falstaff and Glinka's Sussanin, and also about Dante and Dürer, Rembrandt and Rousseau.)

How did he make them his own, what did he read from them? To Kodály all this was not education acquired by reading, or indoor culture, but direct experience, a discovery, even a revelation; that is how he passed it on to his pupils, and we all felt that at this point he already differed from his predecessors and contemporaries. Education is no more than the free self-unfolding and self-recognition of the human spirit and human consciousness; man can be taught, because from the beginning he has access to this infinite realm, because he is betrothed to intellectual freedom. That is how all history becomes a series of magnificent examples. The Italian Renaissance attracted Kodály as the revival of human consciousness and also of forms; Vienna classicism as the accomplishment of forms and at the same time a comprehensive picture of life. This iridescent arch spanned the distance from Botticelli to Mozart. It was respect for form and not for formulae; also in scientific work his realistic disposition taught Kodály to respect deep correlations and wide conceptions rather than theories and systems, training him to become "Latin", as it were.

All this, however, was only one aspect of human life ; Kodály, the Hungarian poet, the successor of Berzsenyi, Petöfi and Ady, the composer who put their poems to music, was drawn also by another aspect to which he felt congeniality : this was freedom of passion, of dreams and imagination, which found such splendid representatives in late classicism and romanticism, and also in the poets of Hungarian renaissance. It was this free flaring of romanticism which produced the formative brake, the mould and summary, as well as the final aim: his meeting with the people. In Kodály's art, union with the people was as far from being a simple and naive process as it had been with Mussorgsky or Bartók or even with the great Hungarian poets. This homecoming was an arrival, much more of an arrival and result than involuntary intuition, the final lesson taught by an extremely serious human and artistic development.

For every great poet, coming home to his people implies the process of finding his way to every people. That is how Kodály came to draw for inspiration on universal folk poetry, which is a virtually classical summing up, synthesis, from Asian folk music to Gregorian chant ; a classical synthesis similar to that of the highest classical civilizations. Here the great line makes a curve turning to find its way back to itself : it reached the ideal of human conduct modelled by art, the "eternal" Renaissance, eternal classicism, and eternal folk poetry.

What do Kodály's art and erudition teach? They proclaim the superiority of classical form, acute responsibility for measure, completeness and termination, the flames of imagination and passion and their appeasement in reconciliation with the harmony of life and reality ; the obligatory concealment of pain and experiment, the mature "finality" of expression, but beyond all these, human maturity and dignity, acceptance and execution of historical tasks and individual destiny alike. A raised head and a confident heart, brave consciousness, never flagging, human integrity "before time and people" — these have been recognized by Zoltán Kodály as his supreme judges, and they have pronounced their decisive and final approval of Kodály's work.

B. SZABOLCSI



# Zoltán Kodály's Werke

## I. Kompositionen

Dieses Verzeichnis wurde mit Berücksichtigung sämtlicher einschlägigen Werke zusammengestellt. (A. MOLNÁR: *Kodály Zoltán*, Népszerű Zenefüzetek [Volkstümliche Musikhefte] 4, Budapest 1936, S. 50—53; J. BARTÓK: *Kodály Zoltán zeneművei* [Musikwerke Zoltán Kodály's] Magyar Zenei Szemle III. 2, Budapest 1943; A. SZŐLLŐSY: *Kodály Zoltán műveinek jegyzéke* [Verzeichnis der Werke Zoltán Kodály's] Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára [Festschrift zu Zoltán Kodály's 70. Geburtstag] Zenetudományi Tanulmányok I. [Musikwissenschaftliche Studien I.], Budapest 1953, S. 59—72.)

### Abkürzungen:

B.H.	=	Boosey and Hawkes
Bd.	=	Band
M.K.	=	Magyar Kórus (Ungarischer Chor-Verlag)
Nr.	=	Nummer
O.U.P.	=	Oxford University Press
R.	=	Rózsavölgyi Verlag
S.	=	Seite
S.d.Aut.	=	Selbstverlag des Autors
Sa.	=	Sonderabdruck
U.	=	Universal Edition
Z.	=	Zeneműkiadó (Editio Musica, Budapest)

- vor 1897 *Ave Maria*, für Gesang und Orgel (Manuskript verloren)  
*Ave Maria*, für Gesang und Streichorchester (Manuskript verloren)  
*Messefragment*, für gemischten Chor und Orgel (Manuskript verloren)
- 1897 *Overture* (d-moll), für Orchester (Manuskript verloren)
- vor 1900 *Trio* (Es-dur), für zwei Violinen und Viola (Manuskript)  
*Ave Maria*, für gemischten Chor und Orgel (Manuskript)  
*Stabat Mater*, für Männerchor (Manuskript)  
Transkription für gemischten Chor (Schneider Trnavsky) »*Vadon-erdő a világ*« (»Eine Wildnis ist die Welt«) Text von S. Petőfi für Gesang und Klavier (Manuskript)

- Klavierwerke* (Manuskript teils verloren)
- 1902 *Der Turmwächter der Notre Dame*, Begleitmusik zur Kabarettvorstellung der Studenten des Eötvös-Kollegiums, für Orchester (Manuskript verloren)  
*Assumpta est*, für Bariton-Solo, gemischten Chor und Orchester (Manuskript)
- 1903 *Cid*, Begleitmusik zur Parodie der Studenten des Eötvös-Kollegiums, für Orchester (Manuskript verloren)
- 1904 *»A nagybácsi«* (»Der Onkel«), Scherzmusik zum Bühnenstück der Studenten des Eötvös-Kollegiums, für Chor und Orchester (Manuskript)  
*»Este«* (»Abend«) Text von P. Gyulai für Sopran-Solo und gemischten Chor (ungarisch, deutsch, englisch; U. 1931, M.K., Z.)
- 1905 *»Szeretném itthagyni a fényes világot«* (»Gerne verließ' ich die glänzende Welt«) Text von S. Petőfi für Gesang und Klavier (Manuskript)  
*Adagio*, für Violine und Klavier (R. 1910, Z.)

## Transkriptionen:

- a) für Viola und Klavier (Verfasser, 1910, Z.)  
b) für Violoncell und Klavier (Verfasser, 1910, Z.)  
c) für Orchester (G. Frid)  
d) für Violine und Kammerorchester (G. Kresz)  
e) für Salonorchester (gekürzt; E. Pór, R. 1929)  
*Valsette*, für Klavier (in *»Zongoramuzsika«* [»Klaviermusik«] R. 1910, separat R. 1921)  
Transkription für Violine und Klavier (E. Telmányi, R., Z.)  
*Intermezzo*, für Violine, Viola und Violoncell (Festschrift zu Kodály 75. Geburtstag, Zenetudományi Tanulmányok [Musikwissenschaftliche Studien] VI., Beilage, S. III—XII, Budapest 1957)
- 1906 *»Nyári este«* (»Sommerabend«), für Orchester (Neubearbeitung 1929—30, U. 1930)  
*»Magyar Népdalok«* (»Ungarische Volkslieder«), für Gesang und Klavier (Herausgegeben mit B. Bartók, von Kodály die Nr. 11—20; Rozsnyai 1906, Z.)
- 1907 *Méditation sur un motif de Claude Debussy*, für Klavier (U. 1925, Z.)  
*»Négy dal«* (»Vier Lieder«), für Gesang und Klavier (ungarisch, deutsch, englisch; U. 1925, B.H., Z.)  
1. *»Haja-haja«* (»Dorfszene«) (Text von J. Arany)  
2. *Nausikaa*  
3. *»Mezei dal«* (»Lied auf der Wiese«)  
4. *»Fáj a szívem«* (»Schwer und Trostlos«) (Text von Zs. Móricz, aus dem Schauspiel *»Pacsirtaszó«* [»Lerchengesang«]) (1917)
- 1908 *»Két zaborvidéki népdal«* (»Zwei Volkslieder aus der Zoborgegend«), für Frauenchor (ungarisch, deutsch, englisch; U. 1923)  
1. *»Meghalok, meghalok«* (»Ach könnt' ich sterben nur«)  
2. *»Piros alma mosolyog«* (»Blühend lacht vom Hügel her der Apfelbaum«)

- 1907—1909 »Énekszó« (»Liederklang«) (Op. 1.), 16 Lieder auf Volksliedtexte für Gesang und Klavier (ungarisch, englisch; R. 1921, Z.)
- 1908—1909 I. *Streichquartett* (Op. 2.), (R. 1910, Z.)
- 1909 »Zongoramuzsika« (»Klaviermusik«) (Op. 3.). Aus der zweiten Ausgabe ist die später separat erschienene Valsette ausgeblieben; der Titel der weiteren Ausgaben ist: 9 *Klavierstücke* (U, Z.)
1. *Lento*
  2. *Andante poco rubato*
  3. *Lento*
  4. *Allegretto scherzoso*
  5. (*quos ego . . .*) *Furioso*
  6. *Moderato triste*
  7. *Allegro giocoso*
  8. *Allegretto grazioso*
  9. *Allegro commodo, burlesco*
- 1909—1910 *Sonate* (Op. 4.), für Violoncell und Klavier (U. 1921; der originale erste Satz erschien in der Festschrift zu Kodály's 75. Geburtstag, Zenetudományi Tanulmányok [Musikwissenschaftliche Studien] VI, Beilage, S. XV—XXXV, Budapest 1957; eine zweite Fassung: Manuskript)
- 1914 *Duo* (Op. 7.), für Violine und Violoncell (U. 1922)
- 1915 *Sonate* (Op. 8.), für Violoncell allein (U. 1922)
- Capriccio*, für Violoncell allein (Manuskript)
- »*Himfy dal*« (»Himfy-Lied«) (Text von S. Kisfaludy), für Gesang und Klavier (Manuskript); (italienisch unter dem Titel *Rivelazione d'amore* in *La Lettura* XXXIII. 8. 1938)
- 1912—1916 »*Megkésétt melódiák*« (»Verspätete Melodien«) (Op. 6.), 7 Gesänge, für Gesang und Klavier (ungarisch, deutsch; U. 1923, Z.)
1. »*Magányosság*« (»Einsamkeit«) (Text D. Berzsenyi)
  2. »*Levéltöredék barátnéhez*« (»Brieffragment an die Freundin«) (Text D. Berzsenyi)
  3. »*Az élet dele*« (»Am Zenith des Lebens«) (Text D. Berzsenyi)
  4. »*A tavasz*« (»Der Frühling«) (Text D. Berzsenyi)
  5. »*Búsan csörög a lomb*« (»Braust der traurige Wald«) (Text F. Kölcsey)
  6. »*Elfojtódás*« (»Tränenlos«) (Text F. Kölcsey)
  7. »*A farsang bucsuszavara*« (»Faschings Abschied«) (Text M. Csokónai Vitéz)
- 1913—1916 »*Két ének*« (»Zwei Gesänge«) (Op. 5.), für eine tiefe Männerstimme und Klavier oder Orchester (ungarisch, deutsch)
1. »*A közelítő tél*« (»Der nahende Winter«) (Text D. Berzsenyi)
  2. »*Sírni, sírni*« (»Weinen, weinen«) (Text E. Ady) U., B.H., Z.
- 1913—1917 *Zwei Männerchöre* (ungarisch, deutsch, englisch; U. 1923, M.K.)
1. *Trinklied* (Text F. Kölcsey)
  2. »*Mulató gajda*« (»Zechergesang«) (Text Anonymus des 17. Jh.)
- 1917 *Ungarisches Rondo*
- a) für Violoncell und Klavier (Manuskript)

- b) für Orchester, unter dem Titel *Alte ungarische Soldatenlieder* (Manuskript)  
*Kádár István* (»Stefan Kádár«), für Gesang und Klavier (Magyar népzene [Ungarische Volksmusik] Nr. 37. U.)  
*Szinpadi zene* (»Bühenmusik«) zum Schauspiel *Pacsirtaszó* (»Lerchengesang«) von Zs. Móricz, für Orchester (Manuskript)  
*Fáj a szívem* (»Schwer und Trostlos«) zum Schauspiel »*Pacsirtaszó*« (»Lerchengesang«) von Zs. Móricz, für Gesang und Zigeunerkapelle (Manuskript)  
 Transkription:  
 für Gesang und Klavier (das Nr. 4. der *Vier Lieder*, U. 1925)
- 1910—1918 7 *Klavierstücke* (Op. 11.) (U. 1921, Z.)
1. *Lento*
  2. *Székely keserves* (»Székler Klage«)
  3. »— *il pleut dans mon coeur comme il pleut sur la ville* —« (Verlaine)
  4. *Sírfelirat* (»Grabschrift«)
  5. *Tranquillo*
  6. *Székely nóta* (»Székler Volkslied«)
  7. *Rubato*
- 1915—1918 *Öt dal* (»Fünf Lieder«) (Op. 9.), für Gesang und Klavier (ungarisch, deutsch; U. 1924, B.H., Z.)
1. *Ádám hol vagy* (»Adam wo bist du«) (Text E. Ady)
  2. *Sappho szerelmes éneke* (»Sapphos Liebesgesang«) (Text E. Ady)
  3. *Éjjel* (»Bei Nacht«) (Text B. Balázs)
  4. *Kicsi virágom* (»Blume du holde«) (Text B. Balázs)
  5. *Az erdő* (»Der Wald«) (Text B. Balázs)
- 1916—1918 *II. Streichquartett* (Op. 10.) (U. 1921)
- 1919—1920 *Serenade* (Op. 12.), für zwei Violinen und Viola (U. 1921)
- 1923 *Hegyi éjszakák I.*, (»Gebirgsnächte«), Frauenchor ohne Text (Z., B. H. 1962)
- Psalmus Hungaricus* (Op. 13.) (Text M. Kecskeméti Vég), für Tenor-Solo, Gemischten Chor — Kinderchor (ad lib.), Orchester — Orgel (ungarisch, deutsch, englisch; Text separat: finnisch, französisch, italienisch, spanisch, tschechisch; U. 1924, Z.)
- 1924 3 *Choralvorspiele von J. S. Bach*, Transkription für Violoncell und Klavier (R. 1924, U.)
1. *Ach, was ist doch unser Leben*
  2. *Vater unser im Himmelreich*
  3. *Christus, der uns selig macht*
- Transkription für Streichorchester (A. Dubinsky, Associated Music Publishers Inc.)
- 1925 *Villő, Túrót eszik a cigány* (»Strohans«, »Topfen der Zigeuner kaut«). Kinderchöre (ungarisch, deutsch, englisch, französisch; S.d.Aut. 1925, U., M.K., O.U.P., Z.; das letzte auch in Bearbeitung für gemischten Chor: Z. 1959)
- Ballettmusik*, ursprünglich zum *Háry János* (Klavierauszug U. 1936)
- 1926 *Gergelyjárás* (Gregorisänger), für Kinderchor (ungarisch, deutsch, englisch; S.d.Aut. 1929, M.K., O.U.P., Z.)

- 1925—1927 *Háry János* (Op. 15.), Singspiel, Text B. Pauliny, Verse Zs. Harsányi (ungarisch, deutsch. Klavierauszug U. 1929)  
 1927 *Háry-János-Suite*, für Orchester (U. 1927, Z.)

## Transkriptionen:

- a) *Wiener Spielwerk, Lied, Intermezzo* für Klavier (Tibor Szatmári; Manuskript)  
 b) dieselben Sätze, für Klavier (Andor Földes) U.  
 c) *Intermezzo*, für Violine und Klavier (József Szigeti) U.  
 d) für Blasorchester (Autor)  
 e) für Blasorchester (Ernő Keil)  
 f) für Blasorchester (Károly Dorozslai).  
*Theaterouverture* für Orchester  
 a) zu Háry János  
 b) für Konzertzwecke mit selbständigem Abschluß, U.  
*Marosszéki táncok* (»Marosszéker Tänze«), für Klavier (U. 1930, Z.)  
*Lengyel László* (»László Lengyel«) für Kinderchor (ungarisch, deutsch, englisch; 1929, M.K., O.U.P., Z.)  
*Jelenti magát Jézus* (»Jesus kündigt sich«)  
 a) für Kinderchor (ungarisch, deutsch, englisch; S.d.Aut. 1929, M.K., O.U.P., Z.)  
 b) für Männerchor (M.K. 1936)
- 1928 *Fünj »Tantum ergo«*, für Kinderchor und Orgel (U. 1928, M.K.)  
*Juhász-nóta* (»Schäferlied«), für Kinderchor (M.K. 1942, Z.)  
*A süket sógor, Cigánysírató, Isten kovácsa* (»Der taube Schwager«, »Zigeunerklage«, »Gottes Schmied«), Kinderchöre (ungarisch, deutsch, englisch; S.d.Aut., M.K., O.U.P., Z.; der letzte auch französisch unter dem Titel *Le forgeron* im Bd. »Chantons«.)  
*Canticum nuptiale*, für Männerchor (Manuskript)
- 1924—1929 *Három ének* (»3 Gesänge«) (Op. 14.)  
 a) für Gesang und Klavier  
 b) für Gesang und Orchester (ungarisch, deutsch, englisch; U. 1929, B.H., Z.)  
 1. *Síralmas nékem* (»Gesang des Verbannten«) (Text B. Balassi)  
 2. *Imhol nyitva én kebelem* (»Gleich dem Feuer«) (Text Anonymus des 17. Jh.)  
 3. *Várv meg madaram* (»Warte, Vögelein«) (Text Anonymus des 17. Jh.)
- 1929 *Gólyanóta, Pünkösödölő, Táncnóta, Új esztendő köszöntő* (»Storchengesänge«, »Pfingstfest«, »Tanzlied«, »Neujahrsgruß«), für Kinderchor (ungarisch, deutsch, englisch; M.K. 1929, O.U.P., Z.)  
*Pange lingua* (die fünf »Tantum ergo« mit vollständigem Text)  
 a) für gemischten Chor und Orgel (U. 1931)  
 b) für Kinderchor und Orgel (Manuskript)
- 1930 *Marosszéki táncok* (»Marosszéker Tänze«), für Orchester (U. 1930, Z.)  
*Hívogató tábornőtűzhöz* (»Einladung zum Lagerfeuer«), für Klarinette (Beilage der Zeitschrift »Levente« 1930, separat U. 1930, Balassa—Berkes—Járdányi—Szervánszky: Klarinettenschule, Z.)

- 1931 *Nagyszalontai köszöntő* («Morgengruß aus Nagyszalonta») (ungarisch, deutsch, englisch).  
 a) gleichstimmiger Chor (M.K. 1940, Z., O.U.P.)  
 b) gemischter Chor (M.K. 1937, U., O.U.P.)  
*Orgelpraeludium* (mit selbständigem Abschluß und Übergang zu Pange lingua; U. 1931)  
*Mátrai képek* («Bilder aus der Mátragegend»), für gemischten Chor (ungarisch, deutsch, englisch; M.K. 1947, U., Z.)
- 1924—1932 *Székely tonó* («Die Spinnstube») Singspiel auf Volkstexte (ungarisch, deutsch, englisch; italienischer Text separat; U. 1932)
- 1924—1932 *Magyar népzene* («Ungarische Volksmusik») 57 Balladen und Volkslieder, 10 Hefte, für Gesang und Klavier (ungarisch, deutsch, englisch; S.d.Aut., U., Z.)
- I. *Fünf Székler Balladen und Lieder*
1. *Mónár Anna* («Anna Molnár»)
  2. *Az hol én elmegyek* («Allwo ich nur wandle»)
  3. *Egy kicsi madárka* («Kleines Vöglein»)
  4. *Kit kéne elvenni?* («Welche soll ich wählen?»)
  5. *Apró alma lehullott* («Kleiner Apfel fällt vom Baum»)
- II. *Fünf Székler Balladen und Lieder*
6. *Három árva* («Drei Waisen»)
  7. *Kitrákotty mese* («Kotkodäh-Lied»)
  8. *A rossz feleség* («Die böse Gattin»)
  9. *Szomorú fűzfa* («Die Trauerweide»)
  10. *Egy nagyorrú bóha* («Der Floh»)
- III. —
11. *Elkiáltom magamat* («Laut fang ich zu singen an»)
  12. *Kocsi, szekér* («Noch ein Monat»)
  13. *Meghalok, meghalok* («Ach, könnt' ich sterben»)
  14. *Virágos kenderem* («Blüht der Hanf»)
  15. *Akkor szép az erdő* («Schön ist's in dem Walde»)
  16. *Asszony, asszony, ki az ágyból* («Alte, Alte, marsch vom Bett 'raus»)
- IV. —
17. *Barcsai* («Barcsai»)
  18. *Kádár Kata* («Käthe Kádár»)
  19. *A nővérek* («Die Schwestern»)
  20. *Tücsöklakodalom* («Die Hochzeit der Grille»)
  21. *Zöld erdőben* («Tief im Walde»)
  22. *A három asszony* («Drei Frauen»)
  23. *Most jöttem Erdélyből* («Bin eben angelangt»)
  24. *Cigánynóta* («Zigeunerlied»)
- V. —
25. *Magos kősziklának* («Hoch im Felsgebirge»)
  26. *Jaj de szerencsétlen időre jutottam* («Gott wie böse Zeiten»)
  27. *Ifjúság mint söllyommadár* («Jugend»)
  28. *Tőlem a nap* («Schwer und schwerer meine Tage»)
  29. *Csillagom, révészem* («Fährmann, mein Fährmann»)

30. *Szölőhegyen keresztül* (»Berg herab geht's Mägdlein«)  
 31. *Dudanóta* (»Dudelsackweise«)
- VI. *Soldatenlieder*  
 32. *Katona vagyok én* (»Bin Soldat geworden«)  
 33. *Arról alul* (»Weit herum«)  
 34. *Huszárnóta* (»Husarenlied«)  
 35. *Doberdói dal* (»Am Doberdo«)  
 36. *Verbunk* (»Werbung«)
- VII. *Régi harcokról* (»Von vergangenen Kämpfen«)  
 37. *Kádár István* (»Stefan Kádár«)  
 38. *Síralmas volt nékem* (»Ach, zu ew'gem Leide«)  
 39. *Megégett Rácország* (»Über'm Land«)  
 40. *Labanc gúnydal a kurucra* (»Spottlied«)  
 41. *Körtéfa* (»Birnenbaum«)  
 42. *Rákóczi kesergője* (»Rákóczis Klage«)
- VIII. —  
 43. *A virágok vetélkedése* (»Wettstreit der Blumen«)  
 44. *Szabó Erzsi* (»Arme Lisbeth«)  
 45. *A búbanat keserűség* (»Weh, das Herz trägt bitt'res Los«)  
 46. *Elmenyek, elmenyek* (»Weite Weg' entlang«)  
 47. *Ludaim, ludaim* (»Gänselein«)
- IX. *Trinklieder*  
 48. *Hej, a mohi hegy borának* (»Hei, zur Zeit ist ung'rischer Wein«)  
 49. *Puciné* (»Frau Putzchen«)  
 50. *Vasárnap bort inni* (»Sonntag fest Wein saufen«)  
 51. *Öreg vagyok* (»Alt bin ich geworden«)  
 52. *Dus* (»Trinkspruch«)
- X. —  
 53. *Árva vagyok* (»Einsam bin ich«)  
 54. *Megizenem az édesanyámnak* (»Heut' sag ich's noch Mütterlein«)  
 55. *A csitári hegyek alatt* (»Winter kam durch's Land gezogen«)  
 56. *Árva madár* (»Trau're nicht«)  
 57. *Ne búsuljon senki menyecskéje* (»Möge sich kein Weibchen je beklagen«)
1932. *Vier italienische Madrigale*, für Frauenchor (italienischer Text; S.d.Aut. 1949, M.K., Z.)  
 1. *Chi vuol veder . . .* (Matteo di Dino Frescobaldi)  
 2. *Fior scoloriti . . .* (Matteo Maria Boiardo)  
 3. *Chi d'amor sente . . .* (Ser Giovanni Fiorentino)  
 4. *Fuor de la bella caiba . . .* (ignoto del sec. XVI.)
- 1933 *Galántai táncok* (»Tänze aus Galánta«)  
 a) für Orchester (U. 1934, Z.)  
 b) Klavierauszug (Jenő Kenessey, U. 1935, Z.)  
*Öregek* (»Die Alten«) für gemischten Chor (Text S. Weöres, ungarisch, deutsch, englisch; M.K. 1934, U., Z.)

- Vízkereszt* («Dreikönigstag»), für Kinderchor (ungarisch, deutsch, englisch; M.K. 1935, U., O.U.P., Z.)
- 1934 *Karádi nóták* («Lieder aus Karád»), für Männerchor (ungarisch, englisch; M.K. 1934, B.H.)
- Kit kéne elvenni?* («Welche soll ich wählen?»), für Männerchor (ungarisch, englisch; M.K. 1935, B.H.)
- Székely keserves, Jézus és a kufárok* («Székler Klage, Jesus und die Krämer»), für gemischten Chor (ungarisch, deutsch, englisch; M.K. 1934, U., Z.)
- Akik mindig elkésnek* («Zu spät») (Text E. Ady) für gemischten Chor (ungarisch, deutsch, englisch; M. K. 1934, U., Z.)
- Nyulacska* («Das Häschen»), für Kinderchor (ungarisch, deutsch, englisch; M.K. 1934, U., Z.)
- Horatii Carmen* II. 10., für gemischten Studentenchor (in J. Wagners Sammlung: *Carmina Horatii Selecta* M.K. 1934, separat: M.K. 1935, Z.)
- Katonadal* («Soldatenlied»), für Männerchor-Trompete-Trommel (ungarisch, deutsch, englisch; M.K. 1934)
- 1935 *Kuruc mese* («Kurutzenmärchen»), ein Tanzspiel, Handlung von Zs. Harsányi auf die Musik der *Marosszéker Tánze und Tänze aus Galánta. Ave Maria*, für Frauenchor (M.K. 1935, U., Z.)
- Horatius: Justum et tenacem*, für Männerchor (lateinisch, ungarisch; Ausg.d.Aut. 1949)
- Harmatozzatok* («Rorate») für Kinder- oder Frauenchor (M.K. 1937)
- Angyalok és pásztorok* («Die Engel und die Hirten»), für doppelten Kinderchor (ungarisch, deutsch, englisch; M.K. 1936, U., Z.)
- Karácsonyi pászortánc* («Weihnachtstanz der Hirten»), für Kinderchor — Grifflochpfeife (ungarisch, deutsch, englisch; M.K. 1936, U.)
- 1936 *Huszt* («Die Ruine»), (Text F. Kölcsey), für Männerchor (ungarisch, deutsch; M.K. 1936, U.)
- Hét könnyű gyermekkar és hat kánon* («7 leichte Kinderchöre und 6 Kanons») (M. K. 1937, Z.)
- A.
1. *Éva, szivem, Éva* («Eva, liebste Eva»)
  2. *Falu végén* («Am Dorfrand»)
  3. *Héja* («Habicht»)
  4. *Versengés* («Der Wettstreit»)
  5. *Ciróka* («Tätschelei»)
  6. *Jó gazdasszony* («Die gute Hausfrau»)
  7. *Zöld erdőben* («Tief im Walde»)
- B.
1. *Lencse, borsó, kása* («Linsen, Erbsen, Grütze»)
  2. *Madarak voltunk* («Wir waren Vögel»)
  3. *A leányka szótalan* («Das Mädchen ist schweigsam»)
  4. *Új kőkút* («Neuer Brunnen»)
  5. *Kerek ez a tó* («Rund ist der Teich»)
  6. *Mikor mentem* («Als ich wegging»)
- Liszt Ferenchez* («Ode an Franz Liszt») (Text M. Vörösmarty), *Molnár*

- Anna* (»Schön Anna«), für gemischten Chor (ungarisch, deutsch, englisch; M.K. 1936, U., Z.)
- A magyarokhoz* (»An die Ungarn«) (Text von D. Berzsenyi) vierstimmiger Kanon (M.K. 1936, Z.)
- Budavári Te Deum* (»Te Deum«), für Soloquartett, gemischten Chor und Orchester mit Orgel (U. 1937)
- A 150. genfi zsoltár* (»Der 150. Genfer Psalm«), für Kinderchor (ungarisch, französisch; M.K. 1936, Z.)
- 1937 *Harangszó* (»Glockenklang«), doppelter Kinderchor (M. K. 1937, Z.)
- Angyalkert* (»Engelgarten«) (fünf Spiellieder), für Kinderchor (M.K. 1937, Z.)
1. *Kecskejáték* (»Ziegenpiel«)
  2. *Tyúkozás* (»Hühnerspiel«)
  3. *Gyertyajáték* (»Kerzenspiel«)
  4. *Bent a bárány, kint a farkas* (»Fangspiel«)
  5. *Vásárosdi* (»Marktspiel«)
- Hajnövesztő, Katalinka, Három gömöri népdal* (»Haarwuchsförderer«, »Kätzchen«, »3 Volkslieder aus Gömör«), Kinderchöre (M.K. 1938, Z.)
- Kállai kettős* (»Doppeltanz aus Kálló«), für Gesang und Klavier (im Heft »Gyöngyösbokréta« Vajna és Tsa, Budapest 1937)
- Felszállott a páva* (»Der Pfau flog«) (Text E. Ady)
- a) für Männerchor (M.K. 1937, Z., B.H.)
  - b) für gemischten Chor (Z. 1960)
- A csikó* (»Das Fohlen«), für gleichstimmigen Chor (M.K. 1938, Z.)
- 1938 *Ének Szent István királyhoz* (»An König Stefan«)
- a) für gleichstimmigen Chor — Orgel (M.K. 1938, Z.)
  - b) für Männerchor (M.K. 1938)
  - c) für Frauenchor (M.K. 1938, Z.)
  - d) für gemischten Knabenchor (M.K. 1938, Z.)
  - e) für kleinen gemischten Chor (M.K. 1938, Z.)
  - f) für großen gemischten Chor (M.K. 1938, B.H., Z.)
- Egyetem-begyetem, Cu föl lovam, Csalfa sugár* (Kinderreime von J. Arany), für Kinderchor (M.K. 1938, Z.)
- Esti dal* (»Abendlied«)
- a) für Kinderchor (ungarisch, englisch; M.K. 1938, O.U.P., Z.)
  - b) für Männerchor (ungarisch, französisch; (M.K. 1944, Z.)
  - c) für gemischten Chor (M.K. 1939, Z.)
- 1938—1939 *Felszállott a páva*, variációk egy magyar népdalra (»Der Pfau flog, Variationen über ein ungarisches Volkslied«), für Orchester (S.d.Aut. 1941, B.H., Z.)
- 1939 *Semmit se bánkódjál* (»Gräme dich nicht«) (Text A. Szkhárosi Horváth)
- a) für Männerchor (M.K. 1939)
  - b) für Frauenchor (ungarisch, englisch; M.K. 1939, B.H., Z.)
- János köszöntő* (»Johannesgruß«), für gemischten Knabenchor (S.d. Aut. 1949)
- Concerto*, für Orchester (S.d.Aut. 1942, B.H., Z.)
- 1940 *Norvég leányok* (»Norwegische Mädchen«) (Text S. Weöres), für gemischten Chor (M.K. 1940, B.H., Z.)

- 1941 *15 kétszólamú énekgyakorlat* (»15 zweistimmige Singübungen«) (S.d. Aut. 1941, M.K., B.H., Z.)  
*Énekeljünk tisztán! Kétszólamú karénekgyakorlatok* (»Singen wir rein! Zweistimmige Chorgesangsübungen«) (107 Übungen ohne Text) (S.d. Aut. 1941, M.K., B.H., Z.)
- 1937—1942 *Bicinia Hungarica*. Einleitung in das zweistimmige Singen I—IV. (S.d. Aut., M.K., Z., englisch B. H. 1962)
- 1942 *Gyakorlat* (»Übung«) (Vásárhelyi—Gábrriel: Violinschule, M.K. 1942)  
*Balassi Bálint elfelejtett éneke* (»Ein vergessenes Lied von Bálint Balassi« Text E. Gazdag), für gemischten Chor (M.K. 1942, Z.)  
*Csendes mise* (»Stille Messe«), für Orgel (M.K. 1947)  
*Szolmizáló kánon* (»Solmisations-Kanon«) (Zeitschrift »Éneklő Ifjúság« II/4.)  
*Első áldozás* (»Erste Kommunion«) (Text D. Szedő)  
 a) für Gesang und Orgel (S.d. Aut. 1942)  
 b) für gemischten Chor (M.K. 1943, Z.)  
*Molnár Anna* (»Anna Molnár«), für Gesang — kleines Orchester (ungarisch, deutsch, englisch; Manuskript verloren). Neue Bearbeitung: 1959 (Manuskript)
- 1943 *Szép könyörgés* (»Anflehung«) (Text B. Balassi), *A székeleyekhez* (»An die Székler«) (Text S. Petőfi), *Cohors generosa, Gömöri dal* (»Lied aus Gömör«), für gemischten Chor (M.K. 1943, Z., der 2. und 3. englisch B.H.)  
*Adventi ének* (»Adventslied«)  
 a) für gemischten Chor (M.K. 1949, Z.)  
 b) für Gesang — Orgel (M.K. 1944)  
*Csatadal* (»Schlachtgesang«) (Text S. Petőfi), doppelter gemischter Chor (ungarisch, englisch; M.K. 1943, B.H., Z.)  
*333 olvasó gyakorlat* (»333 Leseübungen«). Einleitung in die ungarische Volksmusik (M.K. 1943, B. H., Z.)  
*Kádár Kata* (»Käthe Kádár«), Begleitmusik zum Film »Kádár Kata«, für Gesang und kleines Orchester (ungarisch, deutsch, englisch; S.d. Aut. 1950, U.)
- 1944 *Vejnemőjnen muzsikál* (»Vejnemőjnen spielt auf«) (44. Gesang des Kalewala, ungarische Übersetzung von B. Vikár), für gleichstimmigen Chor — Klavier (M. K. 1944)  
*Magyar magyart rontja . . .* (»Ungar gegen Ungar«), dreistimmiger Kanon (Éneklő Ifjúság IV/1.)  
*Rabházának fia* (»Sohn des geknechteten Vaterlandes«), *Isten csodája* (»Gottes Wunder«) (Text S. Petőfi), für Männerchor (der 2. auch französisch; M.K. 1947)  
*Missa brevis*  
 a) für gemischten Chor und Orgel  
 b) für gemischten Chor, Soli, Orchester (B.H. 1952, Z.)
- 1945 *Szent Ágnes ünnepére* (»Zum hl. Agnes-Fest«), für gleichstimmigen Chor (Manuskript)  
*24 kis kánon a fekete billentyűkön* (»24 kleine Kanons auf den schwarzen Tasten«), für Klavier (R. 1946, Z.)

- Vértanúk sirjánál* (»Am Grab der Märtyrer«), für gemischten Chor und Orchester (Manuskript)
- Gyermektáncok* (»Kindertänze«), für Klavier (B.H. 1947, Z.)
- 1947 *Síratóénekek* (»Klagelied«) (Text P. Bodrogh), für gemischten Chor (M.K. 1947, Z.)
- Jézus és a gyermekek* (»Jesus und die Kinder«) (Text D. Szedő), für Kinderstimme und Orgel (in der Sammlung »Kirelejszom« von Gy. Kerényi und D. Szedő, M.K. 1947)
- Élet vagy halál* (»Leben oder Tod?«) (Text S. Petőfi), *Hejh, Büngözsdi Bandi* (Text S. Petőfi), für Männerchor (M.K. 1947)
- A magyar nemzet* (»Die ungarische Nation«) (Text S. Petőfi), für gemischten Chor (M.K. 1947, Z.)
- 1945—1948 *Ötjoké zene* (»Pentatonische Musik«) (I—IV) (S.d.Aut., M.K. 1945—48, Z.)
- I. *100 magyar népdal* (»100 ungarische Volkslieder«)
- II. *100 kis induló* (»100 kleine Märsche«)
- III. *100 mari dallam* (»100 tscheremissische Melodien«)
- IV. *140 csuvas dallam* (»140 tschuwaschische Melodien«)
- 1946—1948 *Czinka Panna*, Singspiel, Text B. Balázs (Manuskript)
- 1948 *A szabadság himnusza* (La Marseillaise) Übersetzung F. Jankovich, (M.K.)
- a) für zweistimmigen Chor (Z. 1959)
- b) für dreistimmigen Chor
- c) für zweistimmigen Männerchor (M.K. 1948)
- d) für dreistimmigen Männerchor (M.K. 1948)
- e) für dreistimmigen gemischten Chor (M.K. 1948, Z.)
- Adoration*, für gemischten Chor (Jewish Folk Choruses, collected by K. Fraknói, Cserépfalvi Verlag 1948)
- Jelige* (»Motto«) (Text F. Jankovich, S.d.Aut.)
- a) für Kinderchor (M.K. 1949)
- b) für Männerchor (M.K. 1949, Z.)
- c) für kl. gemischten Chor (M.K. 1949, Z.)
- d) für gemischten Chor (M.K. 1949, Z.)
- Az 50. genfi zsoltár* (»Der 50. Genfer Psalm«), für gemischten Chor (M.K. 1949, Z.)
- Honvéd diszinduló* (»Honvéd Parademarsch«), für Blasorchester (Z. 1952)
- 1950 *Kállai kettős* (»Doppeltanz aus Kálló«), für gemischten Chor und Volksorchester (ungarisch, deutsch; Z. 1952, B.H.)
- Transkription: für Violine und Klavier (Leonid Fejgin, Musgis 1958, mit Kodály's Revision: Z. 1960)
- Bach: Chromatische Fantasie*, Transkription für Soloviola (B.H.)
- 1951 *Bach: Es-moll Praeludium und Fuge*, Transkription für Violoncell und Klavier (Manuskript)
- 1952 *A 114. genfi zsoltár, A 121. genfi zsoltár* (»Der 114. Genfer Psalm«, »Der 121. Genfer Psalm«) (Übersetzung von Albert Szeneci Molnár), für gemischten Chor und Orgel (Z. 1958, B. H.)

- Békeadal* («Friedenslied») (Text S. Weöres), für gleichstimmigen Chor (Z. 1952)
- 1953 *Nyolc kis duett* («8 kleine Duetten»), für Sopran und Tenor mit Klavierbegleitung (nach den *Bicinia Hungarica*; Z. 1954, B.H.)
- Békességóhajtás. 1801. esztendő* («Friedenssehnsucht. Anno 1801») (Text B. Virág), für gemischten Chor (Z. 1953)
- Árva vagyok* («Einsam bin ich»), für Frauenchor (Z. 1962)
- Minuetto serio* (aus *Czinka Panna*, erweitert), für Orchester Z. 1953)
- 1954 33 *kétszólamú énekgyakorlat* («33 zweistimmige Singübungen») (Z. 1954, B.H.)
- 44 *kétszólamú énekgyakorlat* («44 zweistimmige Singübungen») (Z. 1954, B.H.)
- 55 *kétszólamú énekgyakorlat* («55 zweistimmige Singübungen») (Z. 1954, B.H.)
- Tricinia*, 28 háromszólamú énekgyakorlat («28 dreistimmige Singübungen») (Z. 1954, B.H.)
29. *tricinium* («29 Tricinium»), für dreistimmigen [gleichstimmigen] Chor (ohne Text, Elisabeth Szőnyi: *A zenei írás-olvasás módszertana*, III. k.) («Methodik des musikalischen Lesens und Schreibens» B. III, S. 256 Z. 1954)
- Epigrammák* («Epigramme»), für Gesang oder Solo-Instrument mit Klavier
- a) ohne Text (Z. 1954)
- b) mit Text von M. Kistétényi (Z. 1958)
- Ürgeöntés* («Zieselfangen») (Text E. Gazdag), für Frauen- oder Kinderchor (Z. 1954)
- Zrínyi szózata* («Zrínyis Mahnruf»), für Bariton-Solo — gemischten Chor (ungarisch, englisch; Z. 1955)
- 1955 *Nemzeti dal* («Nationallied») (Text S. Petőfi), für Männerchor (Z. 1956)
- 1955—1956 *Hegyi éjszakák* («Gebirgsnächte») II—IV., für Frauenchor ohne Text (Z. 1962, B.H.)
- 1956 *Emléksorok Fáy Andrásnak* («Erinnerungszeilen an András Fáy») (Text M. Vörösmarty), für Männerchor (Z. 1956)
- A nándori toronyőr* («Der Turmwächter von Nándor») (Text M. Vörösmarty), für Männerchor (Z. 1956)
- Magyarország címere* («Ungarns Wappen») (Text M. Vörösmarty), für gemischten Chor (Z. 1956)
- Intermezzo* aus dem Singspiel János Háry, für gemischten Chor und Klavier (Text K. Vargha; Z. 1957)
- 1957 *Arany szabadság* («Goldene Freiheit») (lateinisch; ungarischer Text: F. Jankovich) dreistimmiger Kanon (Z. 1958)
- 1958 *Házasodik a vakond . . .* («Die Hochzeit des Maulwurfs») (Text E. Gazdag), für gleichstimmigen Chor (Z. 1959)
- Méz, méz, méz* («Honig, Honig, Honig»), für gleichstimmigen Chor (Z. 1958)
- 1959 *I will go look for Death* («Ich will den Tod suchen») (Text John Masefield), für gemischten Chor (B.H.)

- J. S. Bach: Lant-preludium* («Praeludium für Laute») (c-moll)  
Transkription für Violine und Klavier (Z. 1960)  
*Tell me, where is fancy bred . . .* («Sagt, woher stammt Liebeslust») (Fragment aus dem III. Akt aus Shakespeares »Kaufmann von Venedig«), für Kinderchor
- 1960 *Öt hegyi mari népdal* («5 Volkslieder der Bergtscheremissen») (Text ungarisch G. Képes, deutsch I. Ormay), für Gesang und Klavier (Z. 1961)
- 1961 *Szimfónia* («Symphonie») (C dur), für Orchester (B.H. 1962, Z.)  
*Sik Sándor Te Deuma* («Te Deum von Sándor Sik»), für gemischten Chor (Z. 1962)  
*Kis emberek dalai* («Lieder fürs kleine Volk»), 50 Kinderlieder; (Z. 1962)  
*Media vita in morte sumus*, für gemischten Chor (Anlässlich des Ablebens von Mátyás Seiber; B.H. 1962)  
*Harasztosi legények* («Die Burschen von Harasztos»), dreistimmiger, gleichstimmiger Chor (Z. 1962)
- 1962 *Az éneklő ifjúsághoz* («An die singende Jugend») (Text K. Vargha), gleichstimmiger Chor (Manuskript)  
*66 kétszólamú énekgyakorlat* («66 zweistimmige Singübungen») (Z., B.H.)

## Bibliographie in Auswahl

## Sonderausgaben:

- Festschrift, erschienen zu Zoltán Kodály's 60. Geburtstag* (herausgegeben von B. GUNDA, Budapest 1943)
- Festschrift, erschienen zu Zoltán Kodály's 70. Geburtstag* (herausgegeben von B. SZABOLCSI und D. BARTHA, Budapest 1953, Zenetudományi Tanulmányok [Musikwissenschaftliche Studien] I.)
- Festschrift, erschienen zu Zoltán Kodály's 75. Geburtstag* (herausgegeben von B. SZABOLCSI und D. BARTHA, Budapest 1957, Zenetudományi Tanulmányok [Musikwissenschaftliche Studien] VI.)
- «Crescendo» 1/3. (Budapest November 1926)
- «Énekszó» (Liederklang) X/3. (Budapest Dez. 1942—Jänner 1943.)
- «Magyar Dal» (Ungarisches Lied) XLVII/12. (Budapest 1942)
- «Magyar Zenei Szemle» (Ungarische Musikrevue) II/12. Budapest 1942)
- «Új Zenei Szemle» (Neue Musikrevue) III/12. (Budapest 1952)
- BARTÓK, B.: *Kodály's Trio* (Musical Courier VIII., New York 1920)
- BARTÓK, B.: *The Relation of Folksong to the Development of the Art Music of our Time* (The Sackbut 1921)
- BARTÓK, B.: *Kodály Zoltán* (Nyugat XIV/3, Budapest 1921)
- BARTÓK, B.: *Della musica moderna in Ungheria* (Il Pianoforte II/7, Torino 1921)
- BIE, O.: *Die Lieder von Zoltán Kodály* (Berliner Börsen Courier, Berlin 5. II. 1924)
- CALVOCORESSI, M. D.: *Zoltán Kodály* (Musical Times 1913, und »Monthly Musical Record« LII/616, London 1922)

- CALVOCORESSI, M. D.: *Choral Music of Kodály* (The Listener XV/365, London 1936)
- CALVOCORESSI, M. D.: *Kodály's Ballet Music* (The Listener XVIII/449, London 1937)
- CIAMPPELLI, G. M.: *La «Filanda magiara» di Zoltán Kodály* (Musica d'oggi 1933)
- DESDERI, E.: *Zoltán Kodály* (Il Pianoforte VI., Torino 1925)
- DICKINSON, A. E. F.: *Kodály's Choral Music* (Tempo No 15, London 1946)
- EŐSZE, L.: *Kodály Zoltán élete és munkássága* (Zoltán Kodály's Leben und Schaffen) (Budapest 1956)
- EŐSZE, L.: *Kodály Zoltán élete képekben* (Zoltán Kodály's Leben in Bildern) (Budapest 1957)
- EŐSZE, L.: *Zoltán Kodály, His Life and Work* (Budapest—London 1962)
- ÉCORCHEVILLE, J.: *L'école hongroise* (S. I. M., Paris 1910)
- FÖLDES, A.: *Kodály* (Tempo No 46, London 1958)
- GERGELY, J.: *Zoltán Kodály, Musicus Hungaro e Mestro Universal* (Gazetta Musical, Lisboa 1954)
- GERGELY, J.: *Zoltán Kodály* (Fasquelle, Encyclopédie de la Musique II. Paris 1959)
- GRAY, C.: *A Survey of Contemporary Music* (London 1924)
- HARASZTI, E.: *Zoltán Kodály* (Nouvelle Revue de Hongrie 1933)
- HARASZTI, E.: *Zoltán Kodály, et la musique hongroise* (Revue Musicale Paris Febr. 1947)
- KOVÁCS, S.: *La jeune école hongroise* (S. I. M. Paris 1911)
- LINDLAR, H.: *Einige Kodály-Chöre* (Musik der Zeit 9, Bonn 1954)
- MELLERS, W. H.: *Kodály and the Christian Epic* (Studies in Contemporary Music, London 1947)
- MOLNÁR, A.: *Neu-ungarische Musik* (Jung-Ungarn, Berlin 1911)
- MOLNÁR, A.: *Kodály Zoltán* (Népszerű Zenefüzetek [Populäre Musikhefte] 4, Budapest 1936)
- PANNAIN, G.: *Zoltán Kodály* (Il Pianoforte, Torino 1927)
- PANNAIN, G.: *Zoltán Kodály* (Modern Composers, London 1932)
- PHILIPS, H. A.: *Kodály: Hány János* (The New York Times, 1927, 25. Dec.)
- POLLATSEK, L.: *Hány János*, Musikblätter des Anbruch 9/3, Wien 1927)
- POLLATSEK, L.: *Zoltán Kodály* (De Muziek VII/3, Amsterdam 1932)
- POLLATSEK, L.: *Zoltán Kodály* (Var Sang, Stockholm Dez. 1932)
- RAJECZKY, B.: *Kodály vallásos és egyházi művei* (Kodály's religiöse und kirchliche Werke) (A Zene [Die Musik] Budapest 1938)
- SEIBER, M.: *Kodály: Missa Brevis* (Tempo No 4, London, Sommer 1947)
- SZABOLCSI, B.: *Die Instrumentalmusik Zoltán Kodály's* (Musikblätter des Anbruch, Wien 1922)
- SZABOLCSI, B.: *Die Lieder Zoltán Kodály's* (Musikblätter des Anbruch, Wien 1927, und Sa: *Zoltán Kodály, ein Meister des Liedes*, U. Wien)
- SZABOLCSI, B.: *Die Chöre Zoltán Kodály's* (Musikblätter des Anbruch, Wien 1928)
- SZABOLCSI, B.: *Zoltán Kodály* (Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bonn 1959)
- SZÖLLŐSY, A.: *Kodály művészete* (Kodály's Kunst) (Budapest 1943)
- TÓTH, A.: *Zoltán Kodály* (Revue Musicale X/9, Paris 1929)

- TÓTH, A.: *Zoltán Kodály zu seinem 50. Geburtstag* (Musikblätter des Anbruch, 14/9—10, Wien 1932)
- TÓTH, D.: *Un musicista ungherese: Zoltán Kodály* (Corvina, Budapest 1938)
- VARGYAS, L.: *Zoltán Kodály* (Ungarn II/12, Budapest 1942)
- WEISMANN, J. S.: *Kodály Zoltán* (Grove's Dictionary of Music and Musicians, 5. ed., ed by E. Blom, London 1954)
- WEISMANN, J. S.: *Kodály's Later Orchestral Music* (Tempo No 17, London 1950; dasselbe deutsch: *Musik der Zeit* 9, Bonn 1954)
- WILDGANS, F.: *Zoltán Kodály, ein ungarischer Volksmusiker* (Rondo, Österreichische Musikzeitschrift, No 1, Wien 1953)

Zusammengestellt von

L. EŐSZE

## II. Schriften

In diesem Verzeichnis haben wir die Angaben der früheren Datensammlungen bzw. Bibliographien [1. MOLNÁR, A.: *Kodály Zoltán*, Budapest 1936, Verlag B. Somló, S. 50—53; 2. BARTÓK, J.: *Kodály Zoltán irodalmi munkássága*, Emlékkönyv Kodály Zoltán hatvanadik születésnapjára (Z. Kodály's literarisches Wirken, Festschrift zum 60. Geburtstag Z. Kodály's), hg. von B. Gunda, Budapest 1943, Magyar Néprajzi Társaság, S. 363—367.; 3. SZŐLLŐSY, A.: *Kodály művészete* (Kodály's Kunst), Bp. 1943, Verlag K. Pósa, S. 149—153.; 4. SONKOLY, L.: *Kodály, az ember, a művész, a nevelő* (Kodály der Mensch, der Künstler, der Erzieher), Nyíregyháza 1948, Verl. Tanügyi Könyvesbolt — M. Bálint, S. 115—118.; 5. SZŐLLŐSY, A.: *Kodály Zoltán műveinek jegyzéke*, Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára (Zenetudományi Tanulmányok I.) (Verzeichnis der Werke Z. Kodály's, Festschrift zum 70. Geburtstag Z. Kodály's — Musikwissenschaftliche Studien I.), hg. von B. Szabolcsi und D. Bartha, Bp. 1953, Akadémiai Kiadó, S. 66—71.; 6. EŐSZE, L.: *Kodály Zoltán élete és munkássága* (Z. Kodály's Leben und Wirken), Bp. 1956, Zeneműkiadó Vállalat, S. 187—192.] benutzt, selbstverständlich mit den nötigen Ergänzungen und Verbesserungen. Obwohl wir um die Vollständigkeit der Daten bemüht waren, sind wir uns darüber im klaren, daß die künftigen Forschungen unser Verzeichnis an zahlreichen Punkten ergänzen werden, und wir halten die Sammelarbeit — in erster Reihe hinsichtlich der im Ausland erschienenen Schriften des Autors, der weiteren Ausgaben seiner Werke, ferner seiner Erklärungen in Ungarn oder im Ausland — auch unsererseits nicht für endgültig abgeschlossen.

## A. Sammelbände

1. *A zene mindenkié* (Die Musik ist Gemeingut). Hg. von A. Szöllösy. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest [im weiteren abgekürzt: Bp.] 1954, 128 S. Abk.: K I.
2. *Visszatekintés I–II*. Összegyűjtött írások. (Rückblick I–II. Gesammelte Schriften. Hg. und mit Anmerkungen versehen von F. Bónis. Magyar Zene-tudomány [Ungarische Musikwissenschaft] 5–6.), Zeneműkiadó Vállalat, Bp. (in Vorbereitung). Abk.: KÖI.

## B. Bücher, Abhandlungen, Aufsätze, Vorworte, Reden, Erklärungen

Dieser II. Abschnitt unseres Verzeichnisses beachtet im allgemeinen die Zeitfolge des Entstehens der Werke, mit der besonderen Anführung der möglichenfalls davon abweichenden Erscheinungsdaten. Wenn der Aufsatz in einem der Sammelbände des Autors enthalten ist, wird er mit + [KI], bzw. mit \* [KÖI] bezeichnet. Alle die in KÖI enthaltenen Schriften werden ungarisch herausgegeben, ohne Rücksichtnahme auf die Sprache der ersten Publikation. Die ursprünglich fremdsprachigen Werke erscheinen in KÖI in einer vom Verfasser durchgesehenen authentischen ungarischer Übersetzung.

Ein Titel in eckigen Klammern bedeutet, daß das Werk ursprünglich ohne Titel veröffentlicht wurde.

- 1905 \**Mátyusföldi gyűjtés* (Volksliedersammlung von Mátyusföld). Ethnographia, Bp. XVI. Jg. S. 300–305.
- 1906 \**A magyar népdal strófa-szerkezete* (Strophenbau des ungarischen Volksliedes). Nyelvtudományi Közlemények, Bp. XXXVI. Jg. S. 95–136. Auch als Sonderdruck (S. 1–44.; dieser letzte mit zahlreichen Druckfehlern).
- +\**Magyar népdalok. Előszó és Jegyzetek* (Ungarische Volkslieder. Vorwort und Anmerkungen). (Mit B. Bartók, aber in der Abfassung von Kodály.) Verlag K. Rozsnyai, Bp. S. 3., bzw. 26–27.
- Dasselbe, 2., überprüfte Auflage, mit revidierten Anmerkungen und mit einem *Nachwort*. K. Rozsnyai, Bp. 1938, S. 3., bzw. 25–26.
- Ds., mit anderem Titelblatt: *Rózsavölgyi*, Bp. 1938, S. 3., bzw. 25–26.
- Ds., 3. Aufl. (Text mit der 2. Aufl. identisch.) Zeneműkiadó Vállalat, Bp. 1953, S. 2., bzw. 25–26.
- Ds., 4. Aufl. (Text mit der 2. Aufl. id.) Zeneműkiadó Váll. Bp. 1957, S. 2., bzw. 25–27.
- Balladák* (Balladen). Ethnographia, Bp. XVII. Jg. S. 38–42., 108–112., 153–156., 230–234.
- 1909 *Zoborvidéki népszokások* (Volksbräuche aus der Gegend von Zobor). Ethnographia, Bp. XX. Jg. S. 29–36., 116–121., 245–247.
- Szép Ilona* Ethnographia, Bp. XX. Jg. S. 305.
- \**Ráolvasó imádság szárazbetegség ellen* (Gesundbeten gegen Schwindsucht). Ethn. Bp. XX. Jg. S. 315.
- 1910 \**Quartett, C-moll*. Die Musik, Berlin–Leipzig, IX. Jg. S. 238–241.; andere Version desselben: Z. KODÁLY: *Streichquartett, C-moll*. Allgemeine Musikzeitung, Zürich 1910, S. 510–511.
- 1913 *Pótlék a zoborvidéki népszokásokhoz* (Ergänzung zu den Volksbräuchen

- aus der Gegend von Zobor). Ethn. Bp. XXIV. Jg., S. 114—116., 169—174., 235—239., 292—294., 357—361.
- \**Az új egyetemes népdalgyűjtemény tervezete* (Entwurf zur neuen allgemeinen Volksliedersammlung). (In Kodály's Abfassung, mit der Unterschrift von Bartók und Kodály.) Ethn. Bp. XXIV. Jg. S. 313—316.
- 1915 \**A hitetlen férj* (Der ungläubige Gatte). Ethn. Bp. XXVI. Jg. S. 304—307.
- \**Három koldusének forrása* (Quelle dreier Bettelgesänge). Ethn. Bp. XXVI. Jg. S. 307—309.
- 1916 \**Régi karácsonyi énekek* (Alte Weihnachtslieder). Ethn. Bp. XXVII. Jg. S. 221—224.
- 1917 \**Válasz Litkey Menyhértnek* (Antwort an M. Litkey). Ethn. Bp. XXVIII. Jg. S. 141—142.
- Ötfokú hangsor a magyar népzeneben* (Pentatonik in der ung. Volksmusik). Zenei Szemle, Budapest—Temesvár I. Jg. S. 15—16., 117—119., 152—154., 249—252 (mit zahlreichen störenden Druckfehlern).
- \*Dasselbe, erweitert und verbessert: Emlékkönyv a Székely Nemzeti Múzeum ötvenéves jubileumára (Festschrift zum 50jährigen Jubiläum des Székler Nationalmuseums), Hg. von V. Csutak, Sepsiszentgyörgy 1929, S. 208—218.
- \**A Waldbauer-Kerpely négyes első hangversenye* (Das erste Konzert des Streichquartetts Waldbauer-Kerpely), Nyugat, Bp. XI. Jg. S. 957—958.
- 1918 \**Dinóra felújítása az Operaházban* (Die Reprise der »Dinorah« im Opernhaus). Nyugat, Bp. XI. Jg. S. 195—196.
- \* *Kelemen körmies balladája* (Die Ballade des Maurers Kelemen). Entstanden: 1918; ersch.: Zenei Szemle 1926, Budapest—Temesvár, XI. Jg. S. 37—39.
- \* *Claude Debussy*. Nyugat, Bp. XI. Jg. S. 640—642.
- Dasselbe in: B. SZABOLCSI: *Régi muzsika kertje* (Garten alter Musik). Bp. 1947. Verlag Magyar Kórus, S. 105—108.
- Ds.: in der 2. Aufl. des obigen Werkes von Szabolcsi. Bp. 1957, Zeneműkiadó Vállalat, S. 139—142.
- \**Bartók Béla első operája* (B. Bartóks erste Oper). Nyugat, Bp. XI. Jg. S. 937—939.
- Ds., umgeschrieben, ohne Bewilligung und Nennung des Autors: Musikblätter des Anbruch, Wien, IV. Jg.
- Ds.: Fényszóró, Bp. 1945. I. Jg. Nr. II/11., S. 3—4.
- Ds.: Zenetudományi Tanulmányok III. (Musikwissenschaftliche Studien III.), hg. von B. Szabolcsi und D. Bartha. Bp. 1955. Akadémiai Kiadó, S. 273—275.
- Ds. deutsch, unter dem Titel *Béla Bartóks Oper*: Béla Bartók, Weg und Werk, Schriften und Briefe, zusammengestellt von B. Szabolcsi, Corvina Verlag, Bp. 1957. S. 60—63.
- Ds. deutsch, unter dem Titel *Bartóks Oper*: Bücher aus Ungarn, Bp. 1961, III. Jg. Nr. 3—4., S. 1—2.
- Ds. englisch, u. d. Titel *Béla Bartók's Opera*: Books from Hungary, Bp. 1961, III. Jg. Nr. 3—4., S. 1—2.
- Ds. französisch, u. d. Titel *Un opéra de Béla Bartók*: Bartók, sa Vie et

- son Oeuvre, publié sous la direction de B. Szabolcsi, Corvina, Bp. 1956, S. 58–61.
- Ds. französisch, u. d. Titel *L'opéra de Béla Bartók*: Livres de Hongrie, Bp. 1961, III. Jg. Nr. 3–4., S. 1–2.
- \**A népdal feltámadása* (Die Auferstehung des Volkslieds). Pesti Napló, 22. Okt.
- \*[*Zenei beszámoló*] [Musik-Berichte] im Budapester Tageblatt Pesti Napló: 3., 6., 8., 10., 20. Oktober, 5., 8., 10., 14., 15., 19., 24., 26. Nov., 3., 4., 11., 12., 17., 19., 22., 29., 31. Dez.
- 1919 \* [Zenei beszámoló] [Musik-Berichte] im Budapester Tageblatt Pesti Napló: 1., 5., 12., 21., 25., 28. Jan., 11., 16., 22., 25., 26. Febr., 1., 6., 11., 18., 27., 28. März, 20., 22. April.
- \**Herzfeld Viktor*. Nekrolog. Pesti Napló, März.
- Ds.: Az Orsz. Magyar Zeneművészeti Főiskola évkönyve (Jahrbuch der Ungarischen Landesmusikhochschule), hg. von Z. Kodály, Bp. 1918/19, S. 5–6.
- \**A székely népdalról* (Über die Székler Volkslieder). Ifjak Szava, Bp. I. Jg. Nr. 7–8. S. 16–17.
- 1920 \**Árgirus nótája* (Die Argirus-Weise). Ethn., Bp. XXXI. Jg. S. 25–36., mit störenden Druckfehlern. Sonderausgabe, mit Verbesserung der Druckfehler: Rózsavölgyi és Társa, Bp. 1921.
- Ds.: Zenetudományi Tanulmányok IV. A magyar zene történetéből. (Musikwissenschaftliche Studien IV. Aus der Geschichte der ung. Musik.) Hg. von B. Szabolcsi und D. Bartha. Akadémiai Kiadó, Bp. 1955. S. 5–16.
- New opera by Abranyi treats conservatory episode.* (Nicht authentischer Titel.) Musical Courier, 22. April.
- \*Ds. unter dem Titel [*Budapesti levél* (1)] [Budapester Brief (1)]: KÖL.
- 1921 \**Erkel és a népzene* (Erkel und die Volksmusik). Vortrag in Gyula, am 3. April. Ersch.: in der Festschrift des Gyulaer Erkel-Ferenc-Museums, hg. von I. Dankó, Gyula, 1960. S. 9–13.
- Erdélyi Magyarság. Népdalok* (Siebenbürgisches Ungarntum. Volkslieder). Auf dem inneren Titelblatt: *Erdélyi magyar népdalok* (Ungarische Volkslieder aus Siebenbürgen). (Mit B. Bartók; Vorrede zu den Volksliedern mit der Unterschrift beider, aber von Kodály verfaßt.) Ersch.: Bp. 1923, Verlag Népies Irodalmi Társaság, auch mit englischer und französischer Einleitung.
- \**Bartóks Kinderstücke*. Musikblätter des Anbruch, Wien, III. Jg. S. 100–101.
- \*[*Budapesti levél* (2)] [Budapester Brief (2)]. La Revue Musicale, Paris, II. Jg. Nr. 4. S. 173–174.
- Ds., ohne Wissen des Verfassers, in schlechter ung. Übersetzung: Zenei Szemle, Temesvár 1921. V. Jg. Nr. 5–6., S. 63–64.
- Béla Bartók*. La Revue Musicale, Paris, II. Jg. S. 205–217. Mit störenden Druckfehlern.
- Ds., ebenfalls französisch: Musics & Musica, Publicació de «Audicions Intimes», 1921.
- \*Ds., mit Verbesserung der Druckfehler: Bartók, sa vie et son oeuvre,

- publié sous la direction de B. Szabolcsi, Corvina, Bp. 1956. S. 45—57.  
Ds. deutsch: Béla Bartók, Weg und Werk, Schriften und Briefe, zusammengestellt von B. Szabolcsi, Corvina Verlag, Bp. 1957. S. 46—59.
- \**La vie musicale à Budapest*. La Revue Musicale, Paris, II. Jg. Nr. 9., S. 76—77.
- 1922 \**Lettera da Budapest*. Il Pianoforte, Torino, III. Jg., S. 222.  
\**La vie musicale*. La Revue Musicale, Paris, III. Jg. Nr. 7., S. 171—172.  
\**Oeuvres nouvelles de Béla Bartók*. La Revue Musicale, Paris, III. Jg. Nr. 7., S. 172—173.  
Ds. französisch und ungarisch: in der Bartók Biographie-Dokumentation von J. Demény, Zenetudományi Tanulmányok VII. (Musikwissenschaftliche Studien, VII.) Bp. 1959. Akadémiai Kiadó. S. 175.
- \**La tour de Voïvode, opéra d'E. de Dohányi*. La Revue Musicale, Paris, III. Jg. Nr. 8., S. 272—273.  
\**Leo Weiner*. La Revue Musicale, Paris, III. Jg. Nr. 9., S. 81.
- 1923 \**Nagyszalonta népdalkincse* (Volksliederschatz von Nagyszalonta). Napkelet, Bp. I. Jg., S. 84—85.  
\**Lettera da Budapest* Il Pianoforte, Torino, IV. Jg., S. 80.  
\**Lettera da Budapest* Il Pianoforte, Torino, IV. Jg., S. 158.  
[*Budapesti levél (7)*] [Budapester Brief (7)]. Englisch, mit willkürlichen Einschaltungen des Redakteurs: Musical Courier, 12. April  
\*Ds., mit authentischem Text: KÖI.  
\**A maramarosi oláh népzene* (Volksmusik der Rumänen von Maramures). [Rezension des Buches von B. Bartók.] Napkelet, Bp. I. Jg., S. 657—659.  
\**A zenei folklóre fejlödése* (Die Entwicklung der musikalischen Folklore). Esti Kurir, Bp. 25. Dez., S. 26.  
\**La musique française en Hongrie* La Revue Musicale, Paris, IV. Jg. Nr. 4., S. 80—81.  
\**Les sonates de Béla Bartók* La Revue Musicale, Paris, IV. Jg. Nr. 8., S. 172—173.  
*Erdélyi magyarság. Népdalok* (Siebenbürgisches Ungarum. Volkslieder): siehe 1921.
- 1924 \**Nagyszalontai gyűjtés. Dallamok gyűjteménye* (Sammlung von Nagyszalonta. Melodiensammlung) (S. 257—302) és a *Dallamok jegyzetei* (und Anmerkungen zu den Melodien) (S. 361—370) a Magyar Népköltési Gyűjtemény — Új folyam, »Nagyszalontai gyűjtés« című, XIV. kötetében (im XIV. Band der Ungarischen Volksdichtungssammlung — Neue Folge: »Sammlung von Nagyszalonta«), hg. unter Mitwirkung v. Z. Kodály, Z. Szendrey. Bp.  
\**Meine kompositorischen Absichten*. Erklärung. Neues Pester Journal, Bp. 25. Dez., LIII. Jg. Nr. 276., S. 11.  
\**Theodor Szántó*. [1924?]. Ort und genauer Zeitpunkt des Erscheinens konnten bisher nicht festgestellt werden.
- 1925 \**A magyar népzene* (Die ung. Volksmusik). (Programm des ung. Volksliederabends Kodály's am 2. April) Zeneközlöny, XV. Jg. Nr. 9.  
Ds. in: A. MOLNÁR: *Az új zene* (Die neue Musik). Bp., o. J., Révai Verlag. S. 314—318.  
+Ds., verkürzt, unter dem Titel *A tűznek nem szabad kialudni* (Das Feuer

- darf nicht erlöschen). Színházi Élet, Bp. 1925, XV. Jg. Nr. 15., S. 45.
- + *Dreizehn junge Musiker*. Geschrieben 1925, erstmalig erschienen: KI, S. 7–11.
- + *Tizenhárom fiatal zeneszerző* (Dreizehn junge Musiker). Gekürzte ungarische Fassung des Vorigen. Budapesti Hirlap, 14. Juni, XLV. Jg. Nr. 131., S. 7–8.
- New Music from Old*. Nicht authentischer Titel; der Aufsatz wurde von der Schriftleitung willkürlich gekürzt. *Modern Music*, New York, III. Jg. Nr. 1. Nov.-Dez., S. 25–29.
- \* *Magyar zene* (Ungarische Musik). Voriger Artikel, mit ursprünglichem Titel und vollständigem Text: KÖI.
- 1926 \* [*Háry János.*] *Nyilatkozat* (Erklärung). *Magyar Színpad*, Bp. XXIX. Jg. Nr. 288–289. S. 1., 15–16. Okt.
- \* *Kelemen kőmies balladája*: siehe 1918.
- 1927 + \* *Mit akarok a régi székely dalokkal?* (Was ich mit den alten Székler Volksliedern vorhabe?) *Híd*, Bp. I. Jg. Nr. 1., S. 37.
- Ds.: im Programmbuch des Konzertes des Preßburger Béla-Bartók-Gesangvereins am 28. 4. 1942. Hg. von E. Környei, Bratislava—Preßburg. S. 14.
- + \* *Népzene* (Volksmusik). Im Programmheft des Ungarischen Liederabends von Kodály am 17. März.
- 1929 + \* *A magyar népdal művészi jelentősége* (Die künstlerische Bedeutung des ungarischen Volksliedes). *Néptanítók Lapja*, Bp. Nr. 15–16., S. 8–9.
- Ds.: *Napkelet* 1930. VIII. Jg. Nr. 5., S. 421–423.
- Ds.: *Magyar Dal* 1936. XLI. Jg. Nr. 4. S. 1–2.
- + \* *Sopron* (Ödenburg). *Zenei Szemle*, Budapest—Temesvár, XIII. Jg. 1., S. 1–2.
- + \* *Gyermekkarok* (Kinderchöre). *Zenei Szemle*, Budapest—Temesvár, XIII. Jg. 2., S. 1–9.
- Ds.: *Kecskeméti Lapok*, Nov. 1929.
- Ds.: *Énekszó*, Bp. 1934. I. Jg. S. 33–35., 53–56.
- \* [*101 magyar népdal.*] *Előszó* [101 ungarische Volkslieder]. Vorwort zum von L. Bárdos herausg. Volksliederheft. *A Magyar Cserkész Könyvei*. Nr. 116–117. Bp. S. 3–5.
- Ds., 2. Aufl.: 1932.
- Ds., 3. Aufl.: 1937.
- Ds., 4. Aufl.: 1939.
- Ds., 5. Aufl.: 1941.
- Ds., 6. Aufl.: 1942.
- Ds., 7. Aufl.: 1945.
- \* *A csákvári földműves színészek »Háry János«-áról. Nyilatkozat* (Über die »Háry János«-Aufführung der Csákvärer Bauern-Schauspieler. Erklärung). *Budapesti Hirlap* 12. Dez., XLIX. Jg. Nr. 283., S. 9.
- 1930 + \* [*Marosszéki táncok.*] *Előszó* [Marosszéker Tänze]. Vorwort zur Partitur, ung., deutsch, engl. u. franz. Universal Edition, Wien—Leipzig, S. 1.
- \* [*Nyári este.*] *Előszó* [Sommerabend]. Vorwort zur Partitur, ung., deutsch, engl. u. franz. Universal Edition, Wien—Leipzig, S. 2.

- 1931 *Magyar népzene* (Ungarische Volksmusik). Zenei Lexikon, hg. von B. Szabolcsi und A. Tóth. Verlag A. Győző, Bp. B. II., S. 63—68.  
\*Ds. umgearbeitet für die geplante aber nicht erschienene Neuausgabe des obigen Lexikons, 1944: KÖI.
- 1932 *Népdal és közönség* (Volkslied u. Publikum). Improvisierter Vortrag im Cobden-Verein, Budapest, Januar 1932. Ein Teil erschienen in Ujság, Bp. 27. I. 1932., S. 8.  
Ds., erweitert in: B. SZABOLCSI: *Régi muzsika kertje*, Bp. 2/1957., S. 143—146.
- 1933 +\**Néprajz és zenetörténet* (Ethnographie und Musikgeschichte). Ethnographia, Bp. XLIV. Jg., S. 4—15.  
Ds., als Sonderdruck: Magyar Zenei Dolgozatok (Hg. von Z. Kodály), Nr. 10.  
+\**Vallomás* (Bekemtnis). Nyugat, Bp. XXVI. Jg., S. 75—78.
- 1934 \**Sajátságos dallamszerkezet a cseremisz népzeneben* (Eigenartige Melodiestruktur in der tscheremissischen Volksmusik). *Emlékkönyv Balassa Józsefnek, a Magyar Nyelv szerkesztőjének 70. születésnapjára* (Festschrift zum 70. Geburtstag József Balassas, des Herausgebers der Zeitschr. Magyar Nyelv), Bp. S. 181—193.  
Ds. als Sonderdruck: Pécs 1935.  
Ds. als Sonderdruck: Magyar Zenei Dolgozatok (Hg. von Z. Kodály). Nr. 11. 1935.  
*Szomjas lelkek; nagy alkotások* (Dürstende Seelen, große Werke). (Nicht authentischer Titel.) Budapesti Hirlap, LIV. Jg. 25. Dez.  
+\**Zenei belmisszió* (Musikalische Mission im Inland). Der vorige Aufsatz mit ursprünglichem Titel: KI.  
\**[Galántai táncok.] Előszó* [Tänze aus Galánta]. Vorwort zur Partitur, ung., deutsch, engl., franz. u. ital. Universal Edition, Wien—Leipzig, S. 1.
- 1935 *Néphagyomány és zenekultúra* (Volkstradition und Musikkultur). Válasz, Kecskemét II. Jg. Nr. 12., S. 685—686.  
Ds.: Letzter Abschnitt des Werkes *A magyar népzene* (Ungarische Volksmusik), 1937.  
+\**A magyar karének útja* (Weg des ung. Chorgesangs). Békésmegyei Közlöny, 21. Apr., S. 5—6.
- 1936 +\**Bartók Béla gyermekkarai* (B. Bartóks Kinderchöre). Énekszó, Bp. IV. Jg. Nr. 3—4., S. 386—387.  
+\**Excelsior*. Magyar Dal, Bp. XLI. Jg. Nr. 1., S. 5.
- 1937 +\**[Magyar zenekedvelők, emlékek és arcképek.] Előszó* [Ungarische Musikfreunde, Erinnerungen und Porträts]. Vorwort zum Buch Á. Ambrózys, Bp. S. 3—6.  
*Zene* (Musik). A magyarság néprajza. Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Bp. IV. Band S. 9—84.  
Ds. als Sonderabdruck mit Vorwort: *A magyar népzene* (Die ung. Volksmusik). Kir. Magy. Egyetemi Nyomda, Bp. 1937.  
Ds. 2., erweiterte Aufl.: Kir. Magy. Egyetemi Nyomda, Bp. 1943.  
Ds., mit weiteren Ergänzungen, 3. Aufl. Mit der Beispielsammlung v. L. Vargyas: Zeneműkiadó Vállalat, Bp. 1952.

Ds. mit weiteren Ergänzungen, 4. Aufl. Mit der Beispielsammlung v. L. Vargyas: *Zeneműkiadó Váll.* Bp. 1960.

Ds. deutsch: *Die ungarische Volksmusik*, übertragen von B. Szabolcsi, Corvina, Budapest 1956.

Ds. englisch: *Folk Music of Hungary*, translated from the Hungarian and revised in accordance with the German edition (1956) by Ronald Tempest and Cynthia Jolly, Corvina, Bp. 1960.

Ds. russisch: Corvina, Bp. 1960.

Erster Abschnitt desselben, englisch: *The 70 year old Zoltán Kodály*. The Institut for Cultural Relations, Bp. 1952. S. 20—31.

Erster Abschnitt desselben, französisch: *Le 70<sup>ème</sup> anniversaire de Zoltán Kodály*. Institut des Relations Culturelles, Bp. 1952. S. 20—31.

Erster Abschnitt desselben, deutsch: *Der 70jährige Zoltán Kodály*. Institut für Kulturelle Beziehungen, Bp. 1952. S. 25—35.

Erster Abschnitt dess., russisch: 70-летие Золтана Кодай. Институт культурных связей, Budapest 1952.

+ \**A hangadás* (Die Tongebung). Magyar Dal, Bp. XLII. Jg. Nr. 2—3., S. 4—5.

\**A magyar kiejtés romlásáról* (Der Verfall der ung. Aussprache) Rede am 9. 12. 1937. Eötvös Szövetségi Évkönyv, Bp. 1936/37.

Ds. als Sonderdruck.

Ds.: A jó magyar ejtés aktái (Akten der guten ung. Aussprache), hg. von v. S. Eckhardt, Bp. 1941. S. 5—25.

+ \**Énekes játékok* (Gesangsspiele). Énekszó, Bp. IV. Jg., S. 429.

Ds.: Angyalkert. I. Játékok, Magyar Kórus, Bp., 3. Umschlagseite.

Ein Teil desselben, ohne Angabe des Verfassers: *Tanterv és útmutatások a nyolcosztályos népiskola számára* (Unterrichtsplan und Anweisungen für die achtklassige Volksschule.) V. Band. Bp. 1941. S. 163.

\**Bicinia Hungarica*. + *Ajánlás* az I. füzethez (Empfehlung zum I. Heft). Magyar Kórus, Bp. S. 2.; *Utószó* az I. füzethez (Nachwort zum I. Heft): das. S. 33—34.; *Néhány megjegyzés az I. füzet 2. kiadásához* (Einige Anmerkungen zur 2. Ausgabe des I. Heftes). Magyar Kórus, Bp. 1941.;

+ *Julianusz nyomában*, előszó a IV. füzethez (In den Fußstapfen des Julianus, Vorwort zum IV. Heft). Magyar Kórus, Bp. 1942. *Az I. füzet 3. kiadásához* (Zur 3. Ausgabe des I. Heftes). Magyar Kórus, Bp. 1944.

+ \**Vidéki város zenelete. Előadás* (Musikleben einer Provinzstadt). Vortrag in Nyiregyháza am 2. Mai. Ersch.: KI. S. 55—58.

1938 *La chanson paysanne*. Im Sammelband »Visages de la Hongrie«. Paris, Librairie Plon. Imp. et ed. des Presses Universitaires de Hongrie. S. 435—443

+ \**Vessünk gátat kiejtésünk romlásának. Rádióelőadás* (Gebieten wir dem Verfall unserer Aussprache Einhalt). Radiovortrag in Bp. am 18. Sept. Budapest Székesfőváros Népművelési Bizottsága 1938. okt. havi munkaterve (Arbeitsplan für Oktober 1938 des Volksbildungskomitees der Hauptstadt Budapest).

Ds.: Pásztortűz, Cluj-Kolozsvár, 1939, XXV. Jg. Nr. 1., S. 14—16.

Ds.: A jó magyar ejtés aktái (Akten der guten ung. Aussprache), herausg. von S. Eckhardt, Bp. 1941. S. 26—33.

- 1939 \**Magyarság a zenében* (Ungartum in der Musik). Im Sammelband *Mi a magyar?* (Was ist ungarisch?). Herausg. von Gy. Szekfű, Bp. S. 379—418. Ds. als Sonderabdruck: 1940, in zwei aufeinanderfolgenden Versionen (die zweite verbessert).
- +\**Szív vagy szív?* (Sziv oder szív?) Tükör, Bp. V. Jg., S. 458—459.
- +\**Mi a magyar a zenében?* (Was ist ungarisch in der Musik?) Apolló, Bp. IV. Jg., S. 97—102. Ds. als Sonderabdruck. Ds.: Magyar Út, 15. 2. 1940. Ds., englisch: Hungarian Quarterly V. Jg., S. 474—481. Ds., deutsch: Pester Lloyd, Bp. LXXXV. Jg. Nr. 153., S. 15—16.
- 1940 \**[Szabad-e baritonra átírni Bánk bán szólamát?]* Nyilatkozat. [Ist eine Transkription der Rolle Bánk bán's für Bariton zulässig?] Erklärung. Nemzeti Ujság, Bp. 25. Febr. XXII. Jg. Nr. 45., S. 13. *Die Volksmusik*. Im Sammelband Ungarn. Das Antlitz einer Nation. Hg. von Zoltán Baranyai. Királyi Magyar Egyetemi Nyomda Bp. S. 332—349.
- +\**»Mentség«* (»Selbstverteidigung«). Rezension des Buches von M. Tótfalusi Kis. Magyar Szemle, Bp. XXXIX. Jg., S. 334—336.
- \**Noé bárkája*. Bevezető a Liszt Ferenc Társaság folklóre-matinéján (Die Arche Noahs. Vorrede zur Folklorematinee der F. Liszt Gesellschaft). 10. 12. 1940. Ersch.: KÖI.
- 1941 *15 kétszólamú énekkgyakorlat*. *Előszó* (15 zweistimmige Gesangübungen. Vorwort). Magyar Kórus, Bp.
- \*Dass., 2. Aufl.: Zeneműkiadó Vállalat, Bp. 1962. Mit einem \**Nachwort* ergänzt.
- \**Énekeljünk tisztán!* *Előszó* (Singen wir rein! Vorwort). Magyar Kórus, Budapest. S. 3—4.
- +\**[Nyilatkozat.]* (Erklärung.) *Fiatalok*, Bp. Dez., XV. Jg. Nr. 12., S. 3—4. Aufgezeichnet von Zs. Erdélyi. *Zene az óvodában* (Musik im Kindergarten). Magyar Zenei Szemle, Bp. I. Jg. Nr. 2., S. 3—21. Ds. auch als Sonderdruck, 1941.
- \*Ds. 2. Aufl., mit einer im Jahre 1957 geschriebenen Nachschrift; Zeneműkiadó Vállalat, Bp. 1958. Ds. gekürzt (ohne Nachwort): Magyar Dal, Bp. 1942. LXVII. Jg. Nr. 5., S. 1—3.
- +*Zene az óvodában*. *Rádióelőadás*. (Musik im Kindergarten.) Radiovortrag in Budapest, am 8. 12. 1941. Ersch.: KI S. 74—77. *Kodály az óvodában*. *Nyilatkozat* (Kodály im Kindergarten. Erklärung). Híd, Bp. 7. Okt. II. Jg. Nr. 42., S. 13. Aufgezeichnet von M. Gách.
- \*Ds., unter dem Titel *A Psalmus Hungaricus szerzője — az óvodai zene-tanításról* (Der Verfasser des Psalmus Hungaricus über den Musikunterricht im Kindergarten): KÖI.
- +\**Népzene és műzene* (Volksmusik u. Kunstmusik). Im Sammelband *Úr és paraszt a magyar élet egységében* (Herr und Bauer in der Einheit des ung. Lebens), hg. von S. Eckhardt, S. 212—222. Ds., auch als Sonderdruck.

- Ds., deutsch, engl., franz. und russisch: Institut für Kulturelle Beziehungen, Bp. 1952.
- \**A jó magyar ejtés III. versenyén. Beszéd* (Auf dem III. Wettbewerb der guten ung. Aussprache. Rede). 1. 5. 1941. *A jó magyar ejtés aktái* (Akten der guten ung. Aussprache), hg. von S. Eckhardt, Bp., S. 60–63.
- \**A jó magyar ejtés versenyének tanulmányai. Beszéd* (Die Lehren des Wettbewerbs der guten ung. Aussprache. Rede). 20. 5. 1941. *A jó magyar ejtés aktái* (Akten der guten ung. Aussprache), hg. von S. Eckhardt, Bp., S. 45–46.
- +\**[Éneklő Ifjúság.] Bevezető cikk.* [Singende Jugend.] Einleitender Artikel in der ersten Nummer der Zeitschrift *Éneklő Ifjúság*, Bp. I. Jg. Nr. 1., S. 1.
- \**Üzenet az amerikai magyaroknak* (An die Madjaren in Amerika). *Rádió Ujság*, Bp. 3. Okt. XVIII. Jg. Nr. 41., S. 4.
- \**Bicinia Hungarica*. Néhány megjegyzés az I. füzet 2. kiadásához (Einige Bemerkungen zur 2. Aufl. des I. Heftes): siehe 1937.
- 1942 \**Karénéklésünk jövője* (Die Zukunft unseres Chorsingens). *Üzenet* a jan. 18-i makói Kodály-hangverseny résztvevőinek. (Botschaft an die Teilnehmer des Kodály-Konzerts in Makó). Ersch.: KÖI.  
*Új célok felé* (Neuen Zielen entgegen). *Magyar Dal*, Bp. XLVII. Jg. Nr. 2., S. 1–2.
- +\**Juliánusz nyomában* (In den Fußstapfen des Julianus). Siehe: *Bicinia Hungarica*, 1937.
- 1943 \**Szombathely* (Steinamanger). *Válasz a szombathelyi polgármester üdvözlő szavaira* (Antwort auf die Begrüßungsworte des Bürgermeisters in Steinamanger), Juni. Ersch.: KÖI.
- +\**Gyermekdalaink magyarságáról* (Über das Ungarische in unseren Kinderliedern). *Énekszó*, Budapest X. Jg. Nr. 6., S. 1030–1031.  
*A »333 olvasógyakorlat«-hoz* (Zu den »333 Leseübungen«). *Magyar Kórus*, Bp.
- \*Ds., mit einem *Nachwort*, geschrieben März 1961: Zeneműkiadó Vállalat, Bp. 1962.  
*Iskolai énekgyűjtemény I–II* (Liedersammlung für die Schule). Nemzetnevelők Könyvtára V. Nr. 14–15. Verlag Országos Közoktatási Tanács.
- +\**Előszó* az I. kötethez (Vorwort zum I. Band): Bp. 1943., S. 3–8.
- \**Utóirat* a II. kötethez (Nachschrift zum II. Band): Bp. 1944., S. 263–264. Vorwort zum I. Band desselben Werkes: *Énekszó*, Bp. X. Jg. Nr. 6., S. 1021–1024.
- Die ungarische Volksmusik*. Bartha–Kodály: Die ungarische Musik, Danutia Verlag, Budapest–Leipzig–Milano, S. 11–29.
- Szó-Mi* (So-Mi). Gesanglehrbuch für die Volksschule I–VIII. (Mit J. Ádám.) *Magyar Kórus*, Bp. 1943–45.
- \**A szerzők megjegyzései a »Szó-Mi« népiskolai énektankönyv bírálatára* (Bemerkungen der Verfasser zur Kritik des Gesanglehrbuches für die Volksschule »Szó-Mi«). Ersch.: KÖI.
- \**Megjegyzések a »Szó-Mi« népiskolai énektankönyv bíráloinak viszontválaszára* (Bemerkungen zur Rückantwort der Kritiker des Gesanglehrbuches »Szó-Mi«). Ersch.: KÖI.
- \**Magyar zenei folklora 110 év előtt.* (Ung. Musikfolklore vor 110 Jahren).

- Magyarságtudomány, Bp. II. Jg. Nr. 3—4, S. 374—379.  
Ds., auch als Sonderdruck.
- +\**[Magyar témák a külföldi zenében.] Előszó* [Ung. Themen in der ausländischen Musik.] Vorwort zum Buch M. Prahácss, ung. u. franz. Kir. Magy. Pázmány Péter Tudomány Egyetem Magyarságtudományi Intézete, Bp. S. 5—10.
- 1944 *Bicinia Hungarica*. Zur 3. Ausgabe des I. Heftes. Siehe: 1937.
- +\**Mire való a zenei önképzőkör?* (Wozu dient der Musik-Selbstbildungskreis?) Éneklő Ifjúság, Bp. IV. Jg. Nr. 1., S. 1—3.
- +\**Útavaló* (Wegweisung). *Előszó* Ádám Jenő »Módszeres énektanítás« c. könyvéhez (Vorwort zum Buch J. Ádáms »Methodischer Gesangsunterricht«), Turul Verlag, Bp. S. 3—4.
- \**Szüleim szegények voltak . . .* (Meine Eltern waren arm . . .) Énekszó, Bp. XI. Jg. Nr. 69., S. 1—2.
- \**A Missa Brevisről* (Über die Missa Brevis). Rádiónyilatkozat jún. 26-án. (Rundfunkinterview am 26. Juni.) Ersch.: KÖI.
- 1945 \**24 kis kánon a fekete billentyűkön. Előszó* (24 kleine Kanons auf den schwarzen Tasten. Vorwort). Geschrieben: Juni 1945. Ersch.: Rózsavölgyi és Társa, Bp. 1946.
- +\**Zenei köznevelés* (Musikalische Volksbildung). Embernevelés, Bp. I. Jg. Nr. 1—2., S. 52.
- \**Ötfokú zene. Utószó az I. füzethez* (Pentatonische Musik. Nachwort zum I. Heft). Magyar Kórus, Bp. 1945. S. 37—38.; *Utószó a II. füzethez* (Nachwort zum II. Heft). Ds. 1947. S. 42—44.; *Utószó a IV. füzethez (Mi közünk a csuvas népzenehez?)* (Nachwort zum IV. Heft. Was haben wir mit der tschuwaschischen Volksmusik gemein?) Ds., 1947. S. 53—54.
- \**[Nyilatkozat Balázs Béla hetilapjában.]* [Erklärung im Wochenblatt v. B. Balázs.] Fényszóró, Bp. Juli, I. Jg. Nr. 1., S. 9.
- +\**Merjünk magyarok lenni zenében is* (Trauen wir uns auch in der Musik Ungarn zu sein). *Nyilatkozat* (Erklärung). Szabad Nevelés, Bp. I. Jg. Nr. 1., S. 27. Monogramm des aufzeichnenden Journalisten: r. i.
- +\**Magyar zenei nevelés. Előadás* (Ungarische musikalische Erziehung.) Vortrag im Pécs, am 19. Nov. 1945. Ersch.: Ív, Pécs, I. Jg. Nr. 1., S. 9—12.
- \**[Ulisszes, azaz Homérosz Odisszéja magyarul.] Előszó.* [Ulysses, d. h. Homers Odyssee in ungarischer Sprache.] Vorwort zur Übersetzung G. Mészölys. Datum des Entstehens 1945, ersch. (gekürzt): Terra, Bp. 1959, S. 3.
- 1946 \**Művészeink ne féljenek a vidéktől!* (Unsere Künstler sollen vor der Provinz nicht zurückschrecken!) Äußerung über das Künstlerelend und die Mängel des ung. Musiklebens. Fényszóró, Bp. 22. Jan., II. Jg. Nr. 4., S. 1. Aufgezeichnet von I. Reményi-Gyenes.
- \**Az opera körül* (Um die Oper). Opera, Bp. I. Jg. Frühjahrsnummer, S. 1.
- +\**Bartók és a magyar ifjúság* (Bartók und die ung. Jugend). Zenei Szemle, Bp. II. Jg., S. 391—393.  
Ds. deutsch: *Ungarische Jugend bei Bartók in Schuld*. Musik der Zeit: Béla Bartók (hg. von Heinrich Lindlar). Boosey & Hawkes, Bonn 1953, S. 29—31.
- \**Jehudi Menuhin budapesti hangversenyei elé* (Zu den Budapester Konzerten

- Jehudi Menuhins). Ersch. im Programmheft der Budapester Konzerte J. Menuhins, Juni.
- \**A Vigadó hangversenyterme* (Der Konzertsaal der Redoute). Budapest, II. Jg., S. 223.
- Ds.: A »Budapest« Könyvtára. Nr. 1. S. 3. (ung., engl., russisch u. franz.)
- \**Beköszöntő. Beszéd a Magyar Tudományos Akadémia júl. 28-i ünnepélyes közülésén* (Eröffnungsrede auf der Festsitzung der Ung. Akademie der Wissenschaften am 28. Juli). Akadémiai Értesítő, Bp. LIV. Band 478. Heft, S. 27—29.
- \**El nem mondott beszéd a Zeneművészeti Főiskolán* (Nicht gehaltene Rede für die Budapester Musikhochschule). Ersch.: KÖI.
- \**A népdal szerepe az orosz és magyar zeneművészetben. Előadás* (Die Bedeutung des Volksliedes in der russischen und ungarischen Kunstmusik.) Vortrag am 7. Juli. Ersch.: KÖI.
- \**Beszéd a Zeneművészeti Főiskola 1946/47. évi tanévnyitó ünnepségén* (Rede auf der feierlichen Eröffnung des Schuljahrs 1946/47 der Budapester Musikhochschule). Ersch.: KÖI.
- \**Londoni rádiónyilatkozat* (Rundfunkinterview in London), am 10. Okt. Reporter: M. Seiber. Ersch.: KÖI.
- Popularizing Serious Music*. Vortrag in New York, am 1. Dez.
- \*Ds. ung.: *A komoly zene népszerűsítése* (Popularisierung der ernsten Musik). Ersch.: KÖI.
- 1947 \**A magyar munka mai feladatairól. Nyilatkozat* (Über die heutigen Aufgaben der ung. Arbeit. Erklärung). Hazánk, Bp. 24. Aug., II. Jg. Nr. 5., S. 6.
- Della musica popolare*. Musica, Roma, II. Jg., S. 116—119.
- +\**A munkáskarének nemzeti jelentősége* (Die nationale Bedeutung der Arbeiterchöre). Éneklő Munkás, Bp. I. Jg. Nr. 8., S. 1—3
- +\**Előszó Vass Lajos furulyaiskolájához* (Vorwort zur Blockflötenschule von L. Vass). Népi Együttesek Művészeti Kollégiuma, Bp. I—II., S. 1.
- \**Bartók Béla, az ember* (B. Bartók, der Mensch). Zenei Szemle, Bp. I. Jg., S. 2—5.
- \**Ötfokú zene*. Utószó a II. és a IV. füzethez (Pentatonische Musik. Nachwort zum II. u. IV. Heft). Siehe: 1945.
- +*100 éves terv* (100jahrplan). Énekszó, Bp. XIV. Jg. Nr. 79., S. 1—2.
- \*Ds. unter dem Titel *Százéves terv* (Hundertjahrplan): KÖI.
- \**Elnöki megnyitó beszéd a Magyar Tudományos Akadémia jún. 8-i ünnepélyes közülésén* (Eröffnungsrede auf der Festsitzung vom 8. Juni der Ung. Akademie der Wissenschaften). Akadémiai Értesítő, Bp. LV. Band, 479. Heft, S. 13—15.
- \**Beszéd az OMIKE társaságában*, dec. 14-én Budapest (Rede auf dem Festessen des jüdischen Kulturvereins OMIKE, am 14. Dez. in Budapest). Ersch.: KÖI.
- 1948 \**A könnyű zenéről. Felszólalás* (Über die leichte Musik. Diskussionsbeitrag). Magyar Nemzet, Bp. 21. Jan., IV. Jg. Nr. 16., S. 2.
- \*[*Bevezető a Centenárius Pályázat rádió-hangversenyéhez.*] [Einleitung zum Rundfunkkonzert des Preisausschreibens aus Anlaß der Hundertjahrfeier]. Éneklő Nép, Bp. I. Jg. Nr. 1., S. 2.

- \**A művészeti optimizmus kérdéséről. Nyilatkozat* (Über die Frage des künstlerischen Optimismus. Erklärung). Szabad Nép, Bp., 25. Juli. VI. Jg., S. 13. *Énekeskönyv az általános iskolák I–VIII. osztálya számára* (Gesangbuch für die I–VIII. Klassen der Grundschulen). (Mit J. Ádám. 8 Bände). Bp., Vallás és Közoktatásügyi Minisztérium.
- \**Czinka Panna balladája. Nyilatkozat* (1) (Die Ballade der Czinka Panna. Erklärung). Képes Figyelő, Bp. 28. Febr., IV. Jg., Nr. 9., S. 20. Aufgezeichnet von [Nelly?] Kotányi.
- \**Czinka Panna balladája. Nyilatkozat* (2) (Die Ballade der Czinka Panna. Erklärung). Szivárvány, Bp. 28. Febr. II. Jg., S. 13. Aufgezeichnet von I. Reményi-Gyenes.
- \**Elnöki megnyitó beszéd a Magyar Tudományos Akadémia márc. 21-i rendkívüli ünnepélyes közülésén* (Eröffnungsrede auf der außerordentlichen Festsitzung der Ung. Akademie der Wissenschaften am 21. März). Akadémiai Értesítő, Bp. LVI. Band, 480. Heft, S. 51–53.  
Ds., gekürzt: Köznevelés, Bp. IV. Jg. Nr. 7., S. 140.
- \**Elnöki megnyitó beszéd a Magyar Tudományos Akadémia júl. 4-i ünnepélyes közülésén* (Eröffnungsrede auf der Festsitzung der Ung. Akademie der Wissenschaften am 4. Juli). Akadémiai Értesítő, Bp. LVI. Band, 480. Heft, S. 12–15.
- 1949 +\**A következő lépés* (Der nächste Schritt). Éneklő Nép, Bp. II. Jg. Nr. 6., S. 1–2.
- \**A magyar zenei élet jövője. Nyilatkozat* (Die Zukunft des ungarischen Musiklebens. Erklärung). Szabad Nép, Bp. 14. Mai, VII. Jg. Nr. 111., S. 4. *Az I. szolfézsverseny után. Budapesti beszéd júniusban* (Nach dem I. Solfege Wettbewerb. Rede in Budapest, Juni). Ersch.: KÖI.
- 1950 \**[A »Fölszállott a páva«-zenei változatok előadása elé.]* [Zur Aufführung der Pfaue-Orchestervariationen.] Énekszó, Bp. Mai, XII. Jg. Nr. 6., S. 12.
- \**A folklorista Bartók* (Bartók als Folklorist). Új Zenei Szemle, Bp. I. Jg. Nr. 4., S. 33–38.  
Ds.: Zenetudományi tanulmányok III. (Liszt Ferenc és Bartók Béla emlékére) (Musikwissenschaftliche Studien, III. Zum Gedächtnis an F. Liszt u. B. Bartók). Herausg. von B. Szabolcsi und D. Bartha. Akadémiai Kiadó, Bp. 1955, S. 275–280.  
Ds. deutsch, engl., franz. u. russisch im Verlag des Instituts für kulturelle Beziehungen, Bp. 1950.  
Ds. französisch: La Revue Musicale, 1952, S. 34.  
Ds. französisch: Bartók, sa Vie et son Oeuvre, publié sous la direction de B. Szabolcsi, Corvina, Bp. 1956, S. 62–72.  
Ds. deutsch: Musik der Zeit: Ungarische Komponisten (hg. von Heinrich Lindlar). Boosey & Hawkes, Bonn 1954, S. 33–37.  
Ds. deutsch: Béla Bartók. Weg und Werk, Schriften und Briefe, zusammengestellt von B. Szabolcsi. Bp. 1957. Corvina Verlag. S. 64–75.
- +*Bartók emlékezete* (Zum Gedächtnis Bartóks). Elnöki megnyitó szept. 25-én a Budapesti Állami Operaházban rendezett Bartók-ünnepségen (Eröffnungsrede auf der Bartók-Feier im Budapester Staatsopernhaus, am 25. Sept.). Új Zenei Szemle. I. Jg. Nr. 5., S. 3–5.  
Ds.: Ethnographia, Bp. LXI. Jg. Nr. 3–4., S. 145–147.

- \*Umgearbeitete (endgültige) Version desselben siehe 1955.  
*Kodály beszél Bartókról. Nyilatkozat* (Kodály spricht über Bartók. Erklärung). Magyar Nemzet, 15. Okt., S. 7. Aufgezeichnet von I. Szenthegyi.
- \*Ds., unter dem Titel *Bartókról és a népdalgyűjtésről* (Über Bartók und das Volksliedsammeln): KÖI.
- \**A zenekedvelő ifjúsághoz. Rádiónyilatkozat* decemberben (An die musiklebende Jugend. Rundfunkinterview in Dezember). Rádió Gyermek-újság (a Magyar Rádió melléklete), 22. Dez. IV. Jg. Nr. 51., S. 35.
- \*»*Magam alkottam első hangszeremet.*« *Nyilatkozat* (»Ich verfertigte selber mein erstes Instrument.« Erklärung). Család és Iskola, Bp. 1950 [?].
- 1951 \**A békéről.* Felszólalás ápr. 2-án a művészek és írók békegyűlésén (Über den Frieden. Rede auf der Friedensversammlung der Künstler und Schriftsteller am 2. Apr.). Ersch.: KÖI.
- \**Ósi hagyomány — mai zeneélet.* Előadás júl. 12-én (Uralte Tradition — heutiges Musikleben. Vortrag am 12. Juni). Ersch.: KÖI.
- +\**Gyermeknap-i beszéd* (Rede am Kindertag), 22. Juli. Ersch.: KI, S. 117—118.
- A Magyar Népzene Tára. (Corpus Musicae Popularis Hungaricae.)* Hg. im Auftrag der Ung. Akademie der Wissenschaften von B. Bartók u. Z. Kodály.  
 Erscheint fortlaufend seit 1951; bis zum Abschluß des Materials unseres Verzeichnisses wurden 4 Bände veröffentlicht. Wir führen Kodály's Vorworte zu den einzelnen Bänden jeweils unter dem Erscheinungsjahr der Bände an.
- \*[*Gyermekjátékok.*] *Előszó* a *Corpus Musicae Popularis Hungaricae* I. kötetéhez. [Kinderspiele.] Vorwort zum I. Band des *Corpus M. P. H.* Bp. Zeneműkiadó Vállalat. S. VII—XVIII.  
 Ds., erweitert, in der 2. Aufl.: Akadémiai Kiadó, Bp. 1957. S. IX—XX.
- \**Az I. magyar zenei hét megnyitójá* (Eröffnung der I. Ungarischen Musik-Woche), 17. Nov. Magyar Nemzet, Bp. 18. Nov., S. 5.
- \**Bőjti Zsoltár, avagy hogyan kell jegyezni.* Előadás novemberben a budapesti Zeneművészeti Főiskolán (Wie man Aufzeichnungen macht. Vortrag in November auf der Budapester Musikhochschule). Ersch.: KÖI.
- \**Mihalovits Lukács Három magyar nótája* (Drei ungarische Weisen von Lukács Mihalovits). Új Zenei Szemle, Bp. II. Jg. Nr., 11. S. 5—7.
- 1952 \**Reflexiók a zeneoktatás reform-tervezetéhez. Felszólalás* márc. 28-án (Reflexionen zum Reformentwurf des Musikunterrichts. Diskussionsbeitrag am 28. März). Ersch.: KÖI.
- +\**A népzene kutatás jövője* (Die Zukunft der Volksmusikforschung). Akadémiai Értesítő, Bp. LIX. Band, 491. Heft, S. 21—22.
- \**Beethoven halálának évfordulóján. Megnyitó* a Zeneművészeti Főiskolán márc. 25-én tartott díszhangversenyen (Zum Todestag Beethovens. Eröffnungsrede auf dem Festkonzert in der Budapester Musikhochschule am 25. März). Ersch.: KÖI.
- \**Magyar táncok 1729-ből* (Ungarische Tänze aus dem Jahre 1729). Új Zenei Szemle, Bp. III. Jg. Nr. 6., S. 1—5.  
 Ds. mit Faksimile: A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalom-

- tudományi Osztályának Közleményei, Bp. II. Jg. Nr. 1—4., S. 17—22.
- \**Békekongresszusi felszólalás*, nov. 23-án Budapesten (Rede auf dem Friedenskongreß am 23. Nov. in Budapest). Ersch.: KÖI.
- \**Siketnéma zenészek. Nyilatkozat* (Taubstumme Musikanten. Erklärung). Aufgez. von M. Gách. Ersch.: KÖI.
- \*[*Nyelvművelő ankét.*] *Elnöki megnyitó és zárzó* [Enquete für Sprachpflege. Eröffnungsrede und Schlußwort]. A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei, II. Band. Nr. 1—4., S. 401, 448—449.
- +\**Arany János dallamgyűjteménye. Felolvasás a Magyar Tudományos Akadémián* okt. 27-én (J. Arany's Melodiensammlung. Vorlesung in der Ung. Akademie der Wissenschaften, am 27. Okt.). A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei, Bp. III. Band. Nr. 3., S. 215—219.
- +*A zene mindenkié! Előszó* (Die Musik ist Gemeingut! Vorwort). Ersch. Zeneműkiadó Vállalat, 1954 (KI S. 3.).
- 1953 *Megnyitó beszéd a szovjet zenepedagógiai és zeneirodalmi könyv- és kotta kiállításon* (Eröffnungsrede anlässlich der Ausstellung sowjetischer musikpädagogischer und musikliterarischer Bücher und Noten. Febr.). Új Zenei Szemle, IV. Jg. Nr. 3., S. 17—19.
- Ds., gekürzt, unter dem Titel *Magyar—szovjet kapcsolatok a zeneben* (Ungarisch—sowjetische Beziehungen in der Musik): Magyar Nemzet, 1. 3. 1953., S. 5.
- \*Ds., nach der Handschrift des Autors: KÖI.
- Arany János népdalgyűjteménye* (J. Arany's Volksliedersammlung). (Mit Á. Gyulai.) Akadémiai Kiadó, Bp.
- [*Népi és egyéni műalkotás a zenetörténetben.*] *Hozzászólás Szabolcsi Bence előadásához* [Volkskunst und individuelles Kunstschaffen in der Musikgeschichte.] (Bemerkungen zum Vortrag B. Szabolcsis). A Magyar Tud. Ak. Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei, IV. Band. Nr. 1—2., S. 293—294.
- \*Einen Teil desselben s.: Erkel és a népzene, *Utóirat* (Erkel und die Volksmusik, Nachschrift).
- \*[*Nyelv és élet.*] *Előszó* Lőrincze Lajos könyvéhez [Sprache und Leben.] (Vorwort zum Buch von L. Lőrincze). Művelt Nép Könyvkiadó, Bp., S. 5—8.
- \**Az Állami Népi Együttes romlott népdalt terjeszt* (Das Staatliche Volksensemble verbreitet ein verdorbenes Volkslied). Új Zenei Szemle, Bp. IV. Jg. Nr. 9., S. 26.
- \**Hozzászólás a középiskolai énekoktatás kérdéséhez* (Bemerkungen zur Frage des Gesangsunterrichts in der Mittelschule). Magyar Nemzet, Bp. 29. Nov., IX. Jg. Nr. 280., S. 5.
- Ds.: Új Zenei Szemle, Bp. IV. Jg. Nr. 12., S. 21—23.
- \*[*Jeles napok.*] [Hohe Tage. Brauchtumslieder des Jahres.] Vorwort zum II. Band des Corpus Musicae Popularis Hungaricae. Akadémiai Kiadó, Bp. S. VII—IX.
- \**Megjegyzések a »Karének I—III.« c. könyvről* (Bemerkungen zum Buch »Chorsingen I—III«). Ersch.: KÖI.

- Ki a jó zenész?* (Wer ist ein guter Musiker? Rede auf der Schlußfeier 1953 der Budapester Musikhochschule). Zeneműkiadó Vállalat, Bp. 1954.
- \*Ds. in der 2. Aufl. mit einem Anhang: 1954.
- \**Megnyitó a »Magyar népviseletek története« kiállításán* (Eröffnungsrede auf der Ausstellung »Geschichte der ungarischen Volkstrachten«), 3. Okt. Ersch.: KÖI.
- 1954 [Bartók írásai.] *Előszó*. [Bartóks Schriften.] Vorwort in italienischer Sprache zum Band »Béla Bartók, Scritti sulla musica popolare«. Hg. von Diego Carpitella. Einaudi, Torino, ersch. 1955. S. VII—VIII.
- \*Ds. ung.: Új Zenei Szemle, Bp. V. Jg. Nr. 1., S. 1.  
Ds.: Magyar Nemzet, Bp. 1954.
- \**Zenei nevelésünk reformjáról. Beszéd* (Über die Reform unserer musikalischen Erziehung). Rede in Miskolc, am 26. Apr. Ersch.: KÖI.
- \**A zenei írás-olvasás módszertana. Előszó* Szőnyi Erzsébet könyvéhez (Methodik des musikalischen Schreibens und Lesens. Vorrede zum Buch E. Szőnyis). Zeneműkiadó Vállalat, Bp. S. III—V.
- \**55 kétszólamú énekgyakorlat. Előszó* (55 zweistimmige Gesangübungen. Vorwort). Zeneműkiadó Vállalat, Bp.
- \**Előszó Reinitz Béla dalaihoz* (Vorwort zu den Liedern von B. Reinitz). Zeneműkiadó Vállalat, Bp.
- \**Székelyhidy Ferenc koporsójánál. Gyászbeszéd* (Am Sarge F. Székelyhidys). Trauerrede am 1. Juli. Ersch.: KÖI.  
*Tricinia. 28 háromszólamú énekgyakorlat. Bevezető* (28 dreistimmige Gesangübungen. Einleitung). Zeneműkiadó Vállalat, Bp.
- 1955 \**Bartók emlékezete* (Zum Gedächtnis Bartóks). (Umgearbeitete, endgültige Form des Vortrags von 1950.) Magyar Rádió, Bp. XI. Jg. Nr. 3.  
Ds.: Szabad Nép, Bp. 25. 9. 1955.  
Ds.: Zenetudományi Tanulmányok III. (Liszt Ferenc és Bartók Béla emlékére) (Studien zur Musikwissenschaft, III. Zum Gedächtnis Fr. Liszts und B. Bartóks), hg. von B. Szabolcsi u. D. Bartha. Akadémiai Kiadó, Bp. 1955. S. 271—273.  
Teil desselben, französisch, unter dem Titel *En guise d'introduction: Bartók, sa Vie et son Oeuvre*, publié sous la direction de Bence Szabolcsi, Corvina, Bp. 1956, S. 5.  
Teil desselben, deutsch, unter dem Titel *Statt eines Vorwortes: B. Bartók, Weg und Werk*, Schriften und Briefe, zusammengestellt von Bence Szabolcsi, Corvina-Verlag, Bp. 1957, S. 5.
- \**Szentirmaytól Bartókiig. Előadás* (Vom volkstümlichen Liederschaffen des 19. Jhs. bis Bartók). Vortrag in Budapest, am 24. Mai. Új Zenei Szemle, Bp. VI. Jg. Nr. 6., S. 6—9.  
Ds.: A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei, Bp. VII. B., Nr. 3—4., S. 223—227.  
Teil desselben: Irodalmi Újság, Bp. VI. Jg. Nr. 22. 28. Mai, S. 3.
- \*[*Népzene kutatótársunk tennivalói.*] *Felszólalás* [Die Aufgaben unserer Volksmusikforschung]. Diskussionsbeitrag in Budapest, am 1. Apr. Ersch.: Akadémiai Értesítő, Bp. LXII. Band., S. 206—207.
- \*[*Lakodalom.*] *Előszó* [Hochzeit.] Vorwort zum III/A Band des Corpus Musicae Popularis Hungaricae. Akadémiai Kiadó, Bp., S. VII—IX.

- \**Szóval: kultúr? Rádióelőadás* (Über den fehlerhaften Gebrauch zweier ungarischer Wörter: Mit einem Wort: Kultur?) Rundfunkvortrag am 21. Mai. Csillag, Bp. IX. Jg. Nr. 8., S. 1685—1688.  
Ds.: Magyar Nyelvőr, Bp. 79. Jg. Nr. III. S. 281—284.  
Ds. auch als Sonderdruck.
- \**Bartók halálának tizedik évfordulóján Beszéd.* (Zur 10. Wiederkehr von Bartóks Todestag). Rede am 26. Sept. Ersch.: KÖI.
1956. \**Ki az igazi zeneértő?* Előadás (Wer ist der wahre Musikkennner?) Vortrag in Januar, Bp. Ersch.: Béke és Szabadság, Bp. 1. Febr. VII. Jg., Nr. 5.
- \**A népdal és a Rádió. Rádióelőadás* (Das Volkslied und der Rundfunk). Rundfunkvortrag am 24. Juni. Ersch.: Népművelés, Bp. 31. Aug. III. Jg. Nr. 8., S. 31.
- \**Tanügyi bácsik! Engedjétek énekelni a gyermekeket!* (Ihr Schulonkel! Laßt die Kinder singen!) Művelt Nép, Bp. 24. Juni. VII. Jg. Nr. 26., S. 3.
- \**Igaz, hogy nem engedik énekelni a gyermekeket!* (Es ist wahr, daß man die Kinder nicht singen läßt!) Művelt Nép, Bp. 15. Juli. VII. Jg., S. 3.
- \**Bartók Béláról. Elnöki megnyitó* a Magyar Bartók Béla Emlékbizottság szept. 26-i díszülésén (Über B. Bartók. Eröffnungsrede auf der Festsetzung des Ung. B. Bartók Festkomitees am 26. Sept.). Ersch.: A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei, Bp. XI. Band. Nr. 1—4., S. 11—12.
- \**Eine Vorbedingung der vergleichenden Liedforschung.* Studia Memoriae Belae Bartók Sacra, adiuvantibus Z. Kodály et L. Lajtha curant B. Rajeczky et L. Vargyas. Akadémiai Kiadó, Bp. S. 7—8.  
2. Aufl. desselben: daselbst 1957., S. 7—8.
- \**[Mozart emlékezete.]* [Zum Gedächtnis Mozarts.] Eröffnungsrede auf der Festsitzung der Ung. Akad. der Wissenschaften, am 25. Okt. Ersch.: A Magyar Tud. Ak. Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei, IX. Band. Nr. 3—4., S. 277.
- 1957 \**Előszó a »Százszorszép — 100 magyar népdal«-hoz* (Vorwort zu »Tausend schön — 100 ungarische Volkslieder«). Herausg. von L. Bárdos. Zene-műkiadó Vállalat, Bp.
- \**Beszéd a Zeneművészeti Főiskola 1956/57-es tanévzáró ünnepségén* (Rede auf der Schlußfeier des Schuljahres 1956/57 der Budapester Musikhochschule). Ersch.: KÖI.
- 1958 \**[Ausztria — Csallóköz — Kína.] Megnyitó* a Magy. Tud. Ak. márc. 24-i felolvasó ülésén [Österreich — Schütt — China.] (Eröffnungsrede auf der Vortragssitzung der Ung. Akad. der Wissenschaften am 24. März). Ersch.: A Magy. Tud. Akad. Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei, XIII. Band. Nr. 1—4., S. 204.
- \**[Egy zenepedagógiai folyóirat megindulásához.]* [Zum ersten Erscheinen einer musikpädagogischen Zeitschrift.] Énektanítás, Bp. I. Jg. Nr. 1., S. 1. *Énekeskönyv* az általános iskolák I. osztálya számára (Gesangbuch für die I. Klasse der allgemeinen Schulen). (Mit J. Ádám.) Tankönyvkiadó, Bp.
- \**Közönségnevelés* (Erziehung des Publikums). Köznevelés, Bp. XIV. Jg. Nr. 15., S. 347.
- 1959 \**Haydn emlékezete. Elnöki megnyitó* a Magy. Tud. Akad. februári emlék-

- ülésén (Zum Gedächtnis Haydns. Eröffnungsrede des Vorsitzenden auf der Festsitzung der Ung. Akad. der Wissenschaften in Febr.). Ersch.: A Magy. Tud. Akad. Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei, Bp. XV. Band. Nr. 1–2., S. 3–5.
- Ds.: Kortárs, Bp. März. III. Jg. Nr. 3., S. 387–388.
- Ds.: Muzsika, Bp. Mai 1959. II. Jg. Nr. 5., S. 1–2.
- Ds.: Zenetudományi Tanulmányok VIII. (Haydn emlékére.) (Studien zur Musikwissenschaft, VIII. Zum Andenken J. Haydns). Herausg. von B. Szabolesi u. D. Bartha. Akadémiai Kiadó, Bp. 1960, S. 9–10.
- \**Emlékezés Vikár Bélára*. Rádiónyilatkozat (Erinnerung an B. Vikár). Rundfunkklärung am 31. März. Ersch.: KÖI.
- \**Megnyitó beszéd a Haydn emlékének szentelt I. budapesti nemzetközi zenetudományi konferencián* (Eröffnungsrede auf der I. Budapester internationalen musikwissenschaftlichen Konferenz zum Andenken Haydns, am 17. Sept.). A Magy. Tud. Akad. Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei, Bp. XV. Band. Nr. 3–4., S. 267–268.
- Ds. gekürzt: Népszabadság, Bp. 18. Sept.
- Ds. deutsch: Bericht über die internationale Konferenz zum Andenken Joseph Haydns, hg. von B. Szabolesi und D. Bartha. Akadémiai Kiadó, Bp. 1961, S. 15–16.
- \**[Párosítók.] Előszó* [Zupaarensingen]. Vorwort zum IV. Band des Corpus Musicae Popularis Hungaricae. Akadémiai Kiadó, Bp., S. 7–8.
- \**A Néprajzi Társaság fennállásának 70. évfordulóján. Beszéd* (Zur 70jahrfeier der Ungarischen Ethnographischen Gesellschaft). Rede am 29. Okt. Ersch.: KÖI.
- 1960 \**Kis emberek dalai. Előszó* (Lieder der Kleinen). Datum des Entstehens: 1. 8. 1960. Ersch.: Zeneműkiadó Vállalat, Bp. 1962.
- \**Angol vokális zene. Előadás* (Englische Vokalmusik). Vortrag am 2. Nov. Ersch.: KÖI.
- \**Levél Pablo Casalshoz. Előszó* Corredor Casals-könyvének magyar kiadásához (Brief an Pablo Casals. Vorwort zur ungarischen Ausgabe des Buches Corredors über Casals). Zeneműkiadó Vállalat, Bp., S. 10–11.
- \**Erkel és a népzene* (Erkel und die Volksmusik). Siehe: 1921.
- \**[Erkel Ferencről.] Megnyitó a Magy. Tud. Akad. nov. 28-i emlékülésén* [Über F. Erkel.] (Eröffnungsrede auf der Festsitzung der Ung. Akad. der Wissenschaften am 28. Nov.). Ersch.: A Magyar Tud. Akad. Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei, XVII. Band. Nr. 1–4., S. 5–6.
- 1961 *The Tasks of Musicology in Hungary*. Studia Musicologica, Bp. I. Band. Nr. 1–2., S. 5–8.
- \**Népzenei Könyvtár. Előszó a sorozat I. kötetéhez* (Volksmusikbibliothek. Vorwort zum I. Band der Bücherreihe). Akadémiai Kiadó, Bp., S. 5–6.
- \**Liszt és Bartók. Megnyitó a II. Budapesti nemzetközi zenetudományi konferencián* (Liszt und Bartók. Eröffnungsrede auf der II. Budapester internationalen musikwissenschaftlichen Konferenz). Ersch.: KÖI.
- \**Távol élő magyarokhoz* (An Ungarn in der Ferne). Magyar Hírek, Bp. 15. Nov. XIV. Jg. Nr. 22., S. 3.

- \**Megjegyzések az új tantervhez* (Bemerkungen zum neuen Unterrichtsplan). Magyar Zene, Bp. Juni, I. Jg. Nr. 6., S. 583—587.
- \**Még néhány szót a tantervről* (Weitere Bemerkungen zum Unterrichtsplan). Magyar Zene, Bp. Dez. I. Jg. Nr. 9., S. 85—86.
- 1962 *Egy kis számadás. Előadás* márc. 8-án a Magyar Zeneművészek Szövetségében (Bilanz. Vortrag im Ung. Musikverein am 8. März).
- \**Nyílt levél a pénzügyminiszterhez* (Offener Brief an den Finanzminister). Kortárs, Bp. Mai. VI. Jg. Nr. 5., S. 729—730.
- Dalvándorlás* (Liederwanderung). Zbornik za narodni život i običaje, Zagreb, S. 262—266.
- Ds. auch als Sonderdruck.
- \**Visszatekintés. Előszó a szerző összegyűjtött írásainak I. kötetéhez* (Rückblick. Vorwort zum I. Band der gesammelten Schriften des Autors). KÖI.

Abgeschlossen am 20. 8. 1962.

Zusammengestellt von  
F. BÓNIS



# Mateo Flecha el Joven

H. ANGLÈS

Roma

Mateo FLECHA (FLEXA, FLECCIA), (el Joven), nacido en Prades (Tarragona), en el año 1530, † 20 de febrero de 1604, en el monasterio de la Portella (Solsona). Es sobrino de nuestro Mateo Flecha. Por recientes hallazgos en el Archivo Nacional de Simancas, parece ser el mismo que desde el año 1543, a los trece años, empezó a servir en Castilla, en la corte de las infantas doña María y doña Juana, hijas de Carlos V, como «mozo de capilla». Es cosa muy natural que su tío Mateo Flecha, gozando del predicamento que tenía ante la familia real de España, pensara en traer a su lado al joven para formarlo musicalmente y abrirle un camino seguro para el futuro de su vida. En casa de las Infantas, pues, tuvo Flecha ocasión de formarse al lado de su tío y de los grandes maestros Antonio de Cabezón, el ciego organista, y Francisco de Soto, el clavicordista, que tanto renombre dieron a la capilla musical de Felipe II. Flecha recibiría, asimismo, lecciones del susodicho Bartolomé de Escobedo, antiguo cantor de la capilla pontificia de Roma.

Al casarse doña Juana con el príncipe de Portugal, en 1552, llevó consigo el servicio de su casa, incluso sus músicos y cantores que desearon seguirla. Los registros de la cancillería castellana anotan, en esta ocasión, que el joven Flecha «metióse frayle». Efectivamente, consta históricamente que al dejar de servir en la Corte, Flecha entró en la Orden de los Carmelitas. Los documentos de archivo concuerdan con los historiadores de la Orden Carmelitana, quienes habían escrito que Flecha, después de servir en la corte de Carlos V, había entrado en la Orden Carmelitana de la Provincia de Aragón, en la Casa de Valencia.

En la *Supplicatio* que Flecha escribió en 1579 al emperador Rodolfo V de Austria, a propósito de su abaciado de Tihany, afirma que pertenecía a la diócesis de Tarragona y que en 1564 había sido nombrado capellán de la emperatriz María, en la corte de Viena. No disponemos, en este momento, de texto auténtico de esta *Supplicatio*, publicado por László

Erdélyi, en la *Historia de la abadía de Tihany* (Budapest, 1906); nos fundamos en la nota que sobre Flecha publicó E. Harasti, en *Acta Musicologica*, VII (1935), págs. 22 s. Si la fecha de 1564 es exacta, precisa corregir la nota de G. van Doorslaer (*Acta Musicologica*, V (1933), p. 113, al decir que Flecha había sido admitido en la capilla imperial de Viena el 1 de octubre de 1568. Siendo ello como fuere, lo cierto es que siendo religioso carmelita había pasado a Italia en época imprecisa. De las actas del Capítulo General de su Orden se desprende que en 1564 Flecha residía en Italia, y que el Capítulo le desterró de la Provincia de Roma y se le castigó con la cárcel hasta que hubiera pagado treinta escudos, que le había prestado un ciudadano romano.

«Capitulum In alma Urbe in Carmelo Sancti Martini in Montibus anni 1564 Comitia Generalia.» «Condemnationes: Committitur R. M. Pro. ali Lombardiae, si in sua Pro. a invenerit F. rem Matthaeum Fleccia, in carcerem detrudat; neque inde exeat, donec reddiderit triginta scuta plus aut minus, quae debet cuidam nobili Romano; et semper privatus sit Provincia Romana, et ab Alma Urbe sub poena trirremium ad duos annos». (Cf. G. Wessels, *Acta Capitul. Genèral. Ord. Carmelit.*, vol I, 1318—1593. Romae, 1912.)

Además de ello, publicamos a continuación una carta hallada por el P. Prudencio Mirck, O. C. en el archivo central de la Orden Carmelitana en Roma — acepte nuestro más profundo agradecimiento por ello y por la ayuda que nos ha prestado en situar la bibliografía carmelitana alusiva a nuestro Flecha —, la cual puede orientarnos un poco más en situar mejor un punto de la vida de Flecha, junior. «Fr. Joannes Bap.<sup>ta</sup> Rubeus. Dilecto nobis in Chto' R.<sup>do</sup> Patri Mattheo de Flecha, prov. Aragoniae professo sacerdoti: . . . concesserat ad inseriendum Imperatrici (Mariae, filiae Caroli V) in divinis, quod iterum concedit. Decernit eos qui extra conventum degunt, cappam albam minime portare debere sed nigram super habitum. Quod si iussu principum extra curiam degat, revocatur ad regularem observantiam. Lug[dun]i 3 maii 1568.» (Cf. *Regestum Joannis Bap. de Rubbeis ab anno 1563*. Ms. II C. O. I (3), conservado en Roma, Collegio S. Alberto.)

Esta carta, dirigida a Flecha por el Padre General de los Carmelitas en 3 de mayo de 1568, demuestra que ya antes de 1568 había dado permiso a Flecha que pudiera servir a la emperatriz María, la conocida hija de Carlos V, y que en 1568 se lo concedía de nuevo. Se puede deducir de ello, acaso, que ya en 1564, antes de que se le condenara a la cárcel, había sido ya nombrado capellán de la emperatriz María en la corte imperial de Austria.

No consta si al editar en Venecia su *Il Primo Libro di Madrigali*, en 1568, residió algún tiempo en Italia; lo cierto es que Flecha dedica este libro al emperador Maximiliano II, y que el 1.º de octubre de 1568 su nombre aparece en los registros de la cancillería austriaca como «Hoffkaplan» y cantor de capilla del Emperador de Austria, quien le permitió ir a España en 1570. Es curioso que la única composición instrumental conocida de Flecha sea la «*Harmonia a 5*», que compuso como homenaje a su gran protector en aquel mismo año de 1568. El manuscrito conservado en Viena señala que Flecha era «Cappelano della Imperatrice». Fué en este mismo año cuando imprimió en Venecia su Libro di Madrigali, que dedicó asimismo al emperador Maximiliano; en este libro se titula también «Capelano de la Imperatrice, Nostra Signora, e Musico de la M. Cesarea».

No es de extrañar la presencia de Flecha en la Corte austriaca como capellán de la Emperatriz y como cantor de la capilla Imperial, ni el predicamento que allí pronto gozó, si recordamos lo que acabamos de decir que en su juventud había servido largos años en la Corte de las Infantas de Castilla y que la infanta María casó con Maximiliano II de Austria en 1548. Maximiliano y su esposa doña María permanecieron en España hasta septiembre de 1550, como regentes del reino, durante la ausencia del príncipe Felipe II, mientras éste visitaba Italia, Flandes y Alemania. Después de un viaje a tierras de Alemania, en 1551, Maximiliano regresó a España en busca de su mujer y de sus hijos, para regresar pronto a Austria.

En 1944 expuse la amplia documentación recogida en Simancas por mí, la cual demuestra que los músicos que estaban de plantilla en la Corte del príncipe Felipe y que no pudieron acompañarle en sus jornadas por Italia, Flandes y Alemania, quedaron en España al servicio de los regentes el príncipe Maximiliano y su esposa doña María. Es muy natural, pues, que Flecha, sirviendo como servía aún a la infanta doña Juana, no perdiera el contacto con los indicados regentes, para cuando regresaran a Austria.

Residiendo, pues, en la Corte imperial de Viena, en 1576, recibió Flecha veinticinco florines por una misa que había compuesto y dedicado al Emperador; esta misa, por lo visto, no se conserva. Fallecido Maximiliano en 12 de octubre de 1576, le sucedió su hijo Rodolfo II. Dicho soberano, agradecido por los servicios prestados por Flecha, firmó un decreto en Praga, a 15 de diciembre de 1579, por el cual nombraba a Flecha abad titular de Tihany (lago de Platten, Hungría) «ad abbatiam S. Aniani monasterii Tihanyensis», con la condición que interinamente no podía.

percibir por ello gratificación material alguna, «sed solo titulo contentus esse debeat».

En los documentos de la cancillería austríaca, publicados por A. Smijers, en 1920, se le da a Flecha este título desde agosto de 1593; mas L. Karl, de Budapest, ampliando en 1926, las noticias publicadas por Smijers, estudió las vicisitudes del monasterio de Tihany durante el abaciado de Flecha a partir de 1579. Según dichos documentos, Flecha, abad de Tihany, dirigió una instancia a Roma y otra a su Arzobispo de Tarragona, pidiendo la investidura abacial y el usufructo de todos los derechos de un abad. Se deduce de esta instancia que Flecha, como capellán de la Emperatriz, percibía de veinte a veinticuatro ducados anuales, mientras que sus derechos abaciales ascendían a ciento cincuenta ducados. Por lo visto, Flecha no pudo ver realizada su aspiración hasta mucho tiempo después, pocos antes de su muerte.

Siguiendo a la Corte imperial, Flecha visitó varias veces y vivió largas temporadas en Praga, donde estampó, en 1581, tres libros con música polifónica: su *Libro de música de punto*, *Las Ensaladas*, de su tío, con algunas suyas, y su *Divinarum Completarum Psalmi . . .*, en casa del editor Georgius Negrino. Por lo que Flecha escribe en la dedicatoria del libro *Ensaladas*, que dirigió a Juan de Borja, embajador de España en la Corte austríaca, el estampador musical de Praga no era muy perito, y siendo, además, el español poco conocido en aquellas tierras, tuvo que asistir él mismo a la corrección de la pruebas de sus libros.

A propósito del Embajador Juan de Borja, al cual Flecha dedicó el libro de las Ensaladas de su tío, vale la pena recordar que el conocido Pedro Cerone, en su *El Melopeo y Maestro* (Nápoles, 1613), capítulo 53, explica las cinco causas por las cuales hay más profesores de música en Italia que en España. Una de ellas consiste en que mientras en Italia los nobles se desvivían por la música, no así en España, donde muchos caballeros «la aborrecen, y desechan, y destierran de sus casas, como cosa vil, vituperosa y dañosa, y parece ser inventada sólo para los Eclesiásticos y Religiosos». Ello no obstante, declara Cerone, que don Felipe III, siendo príncipe, mostróse muy aficionado a la música y a sus profesores. Recuerda el autor el interés que por la música había mostrado el caballero de Gracia Modenes, pero que entre tantos condes, marqueses, duques y príncipes como residían en Madrid, ni uno sólo se interesaba por la música ni organizó academias como las de Italia, excepto don Juan de Borja, mayordomo mayor de la emperatriz doña Marta (*sic*, por María) de Austria, la hermana de Felipe II.

La documentación conocida de los archivos de la cancillería austríaca demuestra que Flecha iba algunas veces a su patria; así en 1570, 1581 y 1586 recibió el encargo de ir a España en busca de cantores para aquella Corte. En 1582 la Capilla Imperial austríaca, en tiempos de Rudolfo V, contaba con siete sacerdotes y treinta y siete cantores, esto es, catorce niños cantores (dieciséis en mayo del mismo año), nueve contraltos, siete tenores, siete bajos, y organistas, siendo maestro de capilla el conocido Jacobus de Kerle. Entre los músicos españoles figuraban, durante algunos años, Martín de Cuenca (el falsetista que cantó allí durante los años de 1570—1612), Petrus López, Francisco Navarra, etc. Hacia 1580, a la edad de cincuenta años empezó Flecha a enfermar de gota, junto con un estado catarral, lo cual influyó a que su aspiración fuera poder regresar a su patria cuanto antes.

Flecha, además de músico, se preciaba de ser poeta; así, vemos que ya en 1568, al editar en Venecia su libro de madrigales, publica allí uno, con texto suyo en castellano, en el cual describe la nostalgia que siente de encontrarse en tierra extraña, tan alejado de su país. En 1593 editó en Praga una colección de poesías que no tienen relación alguna con la música. Esta obra fué motivada por la muerte de la Reina de Francia, Elisabeth de Austria (1554—1592), hija del emperador Maximiliano II de Austria y viuda de Carlos IX de Francia, que murió siendo religiosa clarisa en el monasterio de Viena, en 22 de enero de 1592, y de la cual Flecha había sido el confesor. En esta obrita, dedicada al archiduque Ernst, hermano de la difunta, que fué nombrado virrey de Flandes por Felipe II en 1592, relata Flecha que su cuerpo está muy enfermo de artritis, y que no puede ya desarrollar su talento de compositor por los dolores nerviosos que sufre constantemente su cabeza, los cuales le privan de trabajar.

Felipe III, rey de España, en 1599 le expidió el nombramiento de abad del monasterio de la Portella (diócesis de Solsona y provincia de Lérida). Murió siendo abad de este monasterio, el 20 de febrero de 1604. En 1922 hallé en Archivo Episcopal de Solsona varios documentos procedentes del referido monasterio de la Portella, con la firma de Flecha; por cierto que Flecha en aquella época, 1599, hasta su muerte, firmaba su nombre siempre en catalán «Flexà», en lugar de Flecha, castellanizado, y Fleccia, italianizado.

Restan muchos extremos oscuros en la vida de Flecha; es de desear que alguien emprenda una amplia monografía históricocrítica sobre la personalidad y la obra de este compositor, cuya vida ofrece aspectos tan interesantes para aquellos días, precisamente para la España del siglo

XVI, cuyos músicos aparecen en la capilla pontificia de Roma, en las otras de las basílicas mayores de la misma ciudad, en la Real de Nápoles y en la de Palermo, en la Corte imperial de Austria y en la del Virrey de los Países Bajos. Sobre la fecha en que dejó Flecha la capilla imperial de Viena, van Dooslaer afirma que fué en 1581, por haber recibido el abaciado de Tihany. Es verdad que en la plantilla de 1582, que dió a conocer el mencionado van Dooslaer, entre los capellanes no figure el nombre de Flecha; en cambio, sí que aparece su nombre en la plantilla de 1594, publicada por el mismo van Dooslaer. En esta última figuran catorce capellanes, y el nombre de Flecha aparece en primer término. No queda tampoco muy claro el tiempo que Flecha perteneció a la Capilla imperial, además de capellán de la Emperatriz, con el cargo de cantor de la capilla de Rudolfo II.

*Obras : Impresas : I. Canto di F. Matheo Fleccia Carmelita Capelano de la Imperatrice Nostra Signora, et Musico de la M. Cesarea. Il Primo Libro de Madrigali a Quatro & Cinque Voci con Uno Sesto & un Dialogo a Otto. Novamente da Lui composti & per Antonio Gardano. stampati & dati in Luce. Primo Libro, In Venetia Appresso di Antonio Gardano, 1568. Va dedicado a Maximiliano II. Son trece madrigales a quatro; dos, a tres; trece, a cinco, y tres, a seis. Se conservan ejemplares en la Österreich. Nationalbibliothek de Viena, y en la Bayerische Staatsbibliothek de Munich. 2. Libro de musica de Punto (= Contrapunto?). Mencionado por R. Eitner; no hemos podido hallar un ejemplar de esta obra, y nos es desconocido su contenido. 3. Divinarum Completarum Psalmi, Lectio brevis et Salve Regina (Praga, Georgius Negrino, 1581). Eitner supone que la obra estaría formada de ocho cuadernos, uno para cada voz; en el Institut für Kirchenmusik, de Breslau, se conserva un ejemplar incompleto; Nicolás Antonio, Bibliotheca Hispana Nova, II, pág. 116, afirma haber visto un ejemplar de esta obra. No hemos podido consultarla. 4. Las Ensaladas de | Flecha, que hemos descrito anteriormente. 5. Obra nueva | mente echa, en sponse- | ration de la mverte y miseria hu | mana ; en la qual va enxerto un breve compendio de la vida | y muerte de la Cris̄na Reyna de Francia, Doña Ysabel de Aus- | tria, biuda y veramente santa ; que murió en Viena a los veynte y | dos de henero del año 1592. echa por el Reverendo Padre | fray Mattheo Flecha de la horden de los Carmelitas, | Abad de Tijhan y Capellan de la Magestad Cae | sarea. van con ella otras Espiritu | ales dignas de ser vistas. Dirigida al muy alto y poderoso Principe el | S̄or Archiduque Ernesto de Austria etc. Estampadas en Praga por Jorge Negrino | Impressor Año MD. C'XIII (= XCIII). Entre las poesías hay un poema de ochenta y cuatro estrofas, 47 de las cuales*

van dedicadas a la muerte prematura de la Reina Elisabeth, hija del Emperador Maximiliano y viuda de Carlos IX, Rey de Francia.

*Manuscritas* : I. «Harmonia a 5, composto e dedicata alla Maestà dell'Imperatore Massimiliano II l'anno 1568 dal fratre Matheo Fleccia Carmelita, Capelano della Imperatrice Maria» para cinco instrumentos de cuerda. En 1923 hicimos una copia de esta pieza en Viena, «Gesellschaft der Musikfreunde» manuscrito 23573. 2. *Miserere*, salmo a cuatro voces. Se conserva en la Biblioteca Central de Barcelona.

*Ediciones modernas* : A. Einstein, en *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, XLI Jahrg., vol. 77, Viena, 1934, edita dos madrigales a cinco voces, de Flecha, que forman parte de su libro de madrigales editado en 1568.

J. de Nebra, organista de la Real Capilla de Madrid (siglo XVIII) afirma haber visto en aquel archivo musical una serie de obras de este Mateo Flecha, obras que por lo visto se perdieron en el incendio del Palacio Real, en 1734.



# Bemerkungen zum New-Yorker Kongress der IGMW 1961

von

D. BARTHA

Budapest

Es dürfte weithin bekannt sein, daß die Zentralorganisation unserer Disziplin, die *Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft* (Sitz: Basel), ihren — alle drei Jahre fälligen — diesmal achten Kongreß und ihre damit verbundene Versammlung in der Zeit vom 5. bis 12. September in New York abgehalten hat. Dieser Kongreß erhielt dadurch eine besondere Note, daß jetzt zum erstenmal eine *außereuropäische* Weltstadt zum Tagungsort gewählt wurde; alle früheren Kongresse der IGMW haben ausnahmslos in alten Kulturstädten des europäischen Kontinents stattgefunden, und zwar 1930 in Liège, 1933 in Cambridge (England), 1936 in Barcelona, dann — mit einer kriegsbedingten Unterbrechung von 13 Jahren — 1949 in Basel, 1952 in Utrecht, 1955 in Oxford und 1958 in Köln. Mit der Wahl New Yorks als Kongreßstadt ist die — traditionelle, aber jetzt bereits überholte — auf Europa zentrierte Ausrichtung unserer Wissenschaft erstmalig zugunsten einer weiteren Perspektive fallen gelassen worden.

Der Verfasser dieser Zeilen hatte Gelegenheit, in offizieller Vertretung der ungarischen Musikwissenschaft an dieser wichtigen Veranstaltung teilzunehmen und den Standpunkt unserer eigenen Musikforschung dort, an exponierter Stelle, mit allem Nachdruck zu vertreten. Dafür sei gleich hier allen zuständigen Stellen (sowohl in Ungarn als auch im Veranstaltungsland, in den Vereinigten Staaten) mein aufrichtiger Dank ausgesprochen.

Es ist hier nicht der Ort, auf alle organisatorischen und sonstigen Erfahrungen dieses von vielen Teilnehmern besuchten und ausgezeichnet organisierten Kongresses einzugehen: auf die vorbildliche und aufopferungsvolle Hilfsbereitschaft aller amerikanischen Kollegen, allen voran auf die des nimmermüden und auch menschlich außerordentlich liebenswürdigen Vorsitzenden des vorbereitenden Programmkomités, Professors Dr. DONALD J. GROUT von der Cornell University in Ithaca (dessen erfolgreiche Bemühungen um das reibungslos gute Gelingen des Kongresses

u. a. auch darin eine angemessene Würdigung fanden, daß Professor Grout in der angeschlossenen Mitgliederversammlung der IGMW mit überwältigender Mehrheit der Stimmberechtigten zum Präsidenten des nächsten dreijährigen Zyklus gewählt wurde), — des unermüdlichen Kongreß-Sekretärs Professors Dr. WILLIAM J. MITCHELL von der Columbia Universität (New York) und nicht zuletzt des Kongreß-Schatzmeisters, Professors Dr. OTTO E. ALBRECHT von der Universität Philadelphia, der wohl manchem von uns Kongreßteilnehmern in drängenden Nöten beispringen mußte und dies mit stets gleicher Liebenswürdigkeit und rührender Hilfsbereitschaft immer auch tat, — auf die vorbildlich präzise funktionierende Organisation alles Praktischen (von der Unterkunft in der Achtmillionenstadt angefangen, bis zur Beförderung aller Teilnehmer nach New Haven, Princeton und Washington, war alles auf das genaueste vorgesehen, eingeplant und geregelt), — auf die bis auf die Minute genau vorgesehene Abwicklung des vielschichtigen wissenschaftlichen Programms (in zumeist vier Simultansitzungen) und der sonstigen Veranstaltungen (Konzerte, Ausstellungen, Empfänge, Ausflüge usw.) einzugehen. Es genüge eine summarische Feststellung dessen, daß die in einer Rekordzahl erschienenen rund 1000 Besucher und Teilnehmer des Kongresses (darunter ungefähr 200 Musikwissenschaftler aus Europa, Asien, Afrika und Australien — in Köln konnte 1958 »nur« die Zahl von etwa 800 Teilnehmern erreicht werden, obwohl die Reisekosten für die europäischen Teilnehmer dort natürlich bedeutend niedriger ausfielen) aus New York unweigerlich den Eindruck einer großzügig angelegten und wunderbar planmäßig durchgeführten Veranstaltung mit sich nach Hause nehmen mußten. Eine einzige (wenigstens für uns Mittel- und Nordeuropäer schwer erträgliche) Unannehmlichkeit konnte durch die Sorge des Komités nicht gemeistert werden: die sogar für New Yorker Verhältnisse ganz ungewöhnliche und schwer erträgliche Hitzewelle der ersten Septembertage bedeutete für Körper und Geist eine nicht unbedeutende Belastung; hierfür aber die Organisation verantwortlich zu machen, wäre unbillig und ungerecht.

Worüber es hier zu berichten gilt, ist vor allem das Prinzipielle der Veranstaltung: inwieweit und in welcher Hinsicht haben die dicht gestreuten und z. T. auffallend gut besuchten *wissenschaftlichen Sitzungen* in New York (für die leider nicht in jedem Falle air-conditionierte Räume zur Verfügung gestellt werden konnten) unserer Wissenschaft gedient und ob das Programm mit seinen 3 öffentlichen Vorträgen und 28 Arbeitssitzungen (für die Generalthemen *Symposia*, für die Spezialgebiete *Round Tables* genannt) wirklich eine erschöpfende und wahrheits-

getreue Gesamtschau unserer Wissenschaft bieten konnte? Weiter: ob und inwieweit es gelungen ist, für die Sitzungen in allen Fällen tatsächlich geeignete Papers und Chairmen zu bekommen und schließlich: ob es gelungen ist, die vorgesehenen Diskussionen tatsächlich fruchtbringend und lehrreich zu gestalten?

Es versteht sich von selbst, daß eine allseitig zufriedenstellende Lösung all dieser weitverzweigten und überaus komplexen Aufgaben und Probleme nie und nimmer gelingen kann. Es handelt sich hier nur darum, inwieweit diese generelle Zielsetzung des Kongresses annähernd erreicht werden konnte.

Die Sachlichkeit und Unparteilichkeit des Programmkomités dürfte über allen Zweifel stehen. Daß die Musikwissenschaftler der Vereinigten Staaten und Amerikas überhaupt (da nun der Kongreß der IGMW erstmalig in der neuen Welt stattfand) viel stärker in Erscheinung traten als bei den früheren (ausnahmslos in Europa veranstalteten) Kongressen, verstand sich von selbst und sollte keinen Anstoß erregen. Es dürfte wohl keinen einzigen wirklich namhaften Musikwissenschaftler der Welt geben, der sich zur Teilnahme meldete und dennoch nicht zu Worte kommen konnte. Ein ganz besonders großes Ausmaß an Vorarbeit und weiter Voraussicht erforderte die neuartige Arbeitsweise des Kongresses, die innerhalb unserer Wissenschaft eben hier in New York erstmalig erprobt wurde. Im Gegensatz zu den vorangegangenen Kongressen waren hier — von den ausnahmsweise genehmigten drei öffentlichen Vorträgen von Frau NANIE BRIDGMAN (Frankreich) und der Professoren DR. ARTHUR MENDEL (USA) und DR. HELMUTH OSTHOFF (Deutschland) abgesehen — überhaupt keine Referate und keine Vorlesungen zugelassen, sondern nur Arbeitssitzungen mit (zumindest prinzipiell) freien Diskussionen, als deren Diskussionsgrundlage die in einem stattlichen Band etwa ein Jahr früher publizierten »Papers« galten. Wenn es auch — angesichts der etwa 200 Diskussionsteilnehmer aus aller Herren Ländern — naturgemäß undurchführbar war, alle 28 Diskussionen auf einem gleich hohen Niveau zu halten, so muß doch zugegeben werden, daß sich das neue System der Programmplanung im wesentlichen gut bewährt hat. Als ein beredtes Zeugnis dafür darf erwähnt werden, daß für den (in Salzburg 1964 fälligen) nächsten Kongreß der IGMW dasselbe System aufrechterhalten werden soll. Eine Rückkehr zur »Vortragskavalkade«, zum massenweisen »Referatenmarkt« der Kongresse älteren Typs soll also nicht stattfinden.

Hinsichtlich der 2 Jahre voraus fest geplanten *Diskussionsthemen* war offenbar der Wunsch nach Abwechslung und Vielseitigkeit maßge-

bend, wobei eine gewisse lockere Buntheit der Themen nicht ganz vermieden werden konnte. Dies sei zunächst durch eine einfache Aufzählung der Sitzungsthemen (mit den jeweiligen Vorsitzenden; RT = Round Table, S = Symposium) belegt:

1. *The Present State of Josquin Research* (RT; H. Osthoff, Deutschland).
2. *Traditional Forms in New Musical Idioms* (RT; H. Mersmann, Deutschland).
3. *Performance Practice in the 17th and 18th Centuries* (S; J. A. Westrup, England).
4. *The Employment of Sociological Methods in Music History* (S; Em. Winternitz, USA).
5. *Modes of Underlaying a Text to Melismas: Trope, Sequence and other Forms* (RT; Georg Reichert, Deutschland).
6. *Lute Music* (RT; Frits Noske, Holland).
7. *Liszt, Wagner, and the Relations between Music and Literature in the 19th Century* (S; Bernet Kempers, Holland).
8. *The Cultivation of Various European Traditions in the Americas* (S; Carleton Sprague Smith, USA).
9. *Rhythm in Medieval Lyric Monody* (RT; Jacques Chailley, Frankreich).
10. *Problems of Editing and Publishing Old Music* (RT; Nathan Broder, USA).
11. *The Neapolitan Tradition in Opera* (S; Federico Ghisi, Italien).
12. *The Role of Improvised and Written Ornamentation in the Evolution of Musical Language* (S; Robert Donington, England).
13. *Origins and National Aspects of the Quodlibet* (RT; Dragan Plamenac, USA).
14. *The Singing School Movement in the United States* (RT; Irving Lowens, USA).
15. *The Contribution of Ethnomusicology to Historical Musicology* (S; Paul Collaer, Belgien).
16. *Musicology and the Phonograph Record* (S; Gerald Abraham, England).
17. *Awareness of Tonality in the 16th Century* (RT; Gustave Reese, USA).
18. *The Visual Arts as a Source for the Historian of Music* (RT; Geneviève Thibault, Frankreich).
19. *Sources of the Classical Idiom* (S; Jens Peter Larsen, Dänemark).
20. *Past and Present Concepts of the Nature and Limits of Music* (S; Karl Gustav Fellerer, Deutschland).

21. *Verse Meter and Melodic Rhythm in the Age of Humanism* (RT; Isabel Pope Conant, USA).
22. *The Physiological Bases of Musical Hearing* (RT; Heinrich Husmann, Deutschland).
23. *Origins of Western Polyphony* (S; Walter Wiora, Deutschland).
24. *Bach-Problems* (S; Arthur Mendel, USA).
25. *The Present State of Music Psychology and its Significance for Historical Musicology* (RT; Albert Wellek, Deutschland).
26. *Criteria for Acculturation* (RT; L. H. Corrêa de Azevedo, Frankreich).
27. *The Concept of »New« in Music from the Ars Nova to the Present Day* (S; Paul Henry Lang, USA).
28. *Relations between Religious and Secular Music in the 16th Century* (S; R. B. Lenaerts, Belgien).

Alles in allem: eine ziemlich bunte Reihe mannigfaltigster Themen von untereinander ungleicher Bedeutung und variablem Charakter. Daß Spezialthemen ästhetischen (Nr. 2, 20, 27), psychologischen (Nr. 22, 25), soziologischen (4) Charakters zu Worte kamen, wird wohl niemand beanstanden wollen, ebensowenig das Auftauchen einiger Themen von speziell amerikanischem Interesse (Nr. 8, 14, 26); wobei vorbehaltlos anerkannt werden muß, daß das Programmkomitê sich hierin ausgesprochen als maßvoll erwies. Prinzipielle Themen von allgemeinem Interesse (Nr. 3, 10, 12, 15) sind von allen Seiten mit großer Freude begrüßt und durch besonders regen Hörerandrang hervorgehoben worden; allerdings ist dem Verfasser dieser Zeilen (der notgedrungen nur bei einem Bruchteil der Simultanveranstaltungen persönlich dabeisein konnte) von Teilnehmern gesagt worden, daß einige der wichtigen Themen fast allzu umfassend, zu allgemein formuliert waren, als daß eine wirklich fruchtbare Diskussion innerhalb der streng limitierten Diskussionszeit hätte richtig in Gang kommen können.

In der verhältnismäßig hohen Prozentzahl dieser *nicht streng historischen Themen* zeigte sich das Bestreben, den Rahmen unserer Wissenschaft (der lange Zeit hindurch vielleicht allzu einseitig auf das Nur-Historische eingestellt war) in der Richtung auf die Nachbargebiete (Psychologie, Soziologie usw.), auf komplexere Methoden auszudehnen, ein Bestreben, das nur auf das lebhafteste begrüßt werden kann. — Was nun die *eigentlich historischen Themen* anbelangt, so kann hier der Berichterstatter nicht umhin, ein auffallendes Übergewicht der (zeitlich und auch musikalisch) *entlegeneren Themen* und damit parallel eine auffallende Vernachlässigung der uns näherliegenden historischen Themen der Neu-

zeit festzustellen. Wir wollen deutlicher werden und bitten den geneigten Leser, die weiter oben mitgeteilte Liste der Diskussionsthemen nachzulesen. Die Zahl der eigentlich historischen Themen lag um etwa 15—16 (es gab Grenzfälle, wie z. B. Nr. 12, wo schwer zu entscheiden war, ob es sich eigentlich um ein historisches oder um ein mehr systematisches Thema handelte); hiervon entfielen nicht weniger als 10 Sitzungen auf ausgesprochen »alte« Themen (alle die Zeit vor 1600 betreffend), so Nr. 1, 5, 6, 9, 10, 13, 17, 21, 23, 28, darunter etwa die Hälfte noch dazu ziemlich ausgefallene Spezialfragen (Nr. 5, 9, 13, 21, 28). Diesen zehn »alten« Themen standen insgesamt 3 Themen aus der Barockzeit (Nr. 3, 11, 24) und 2 (!) Themen aus der gesamten neueren Musik seit Haydn—Mozart (Nr. 7, 19) gegenüber. Ist das nicht doch ein allzu auffallendes Mißverhältnis zu ungunsten jener Musik, die uns am nächsten liegt, und die in unseren Opernhäusern, Konzertsälen und Rundfunkprogrammen am lebendigsten ist? — Der Berichterstatter vermag nicht anzugeben, ob z. B. der Name von solch zentralen Figuren unserer Kunst, wie Händel, Beethoven, Schubert oder Verdi in den (insgesamt 28) Diskussionen in New York überhaupt einmal gefallen ist! Den offiziellen Themenstellungen nach hätten sie streng genommen nicht erwähnt werden müssen (daß der Name Beethovens im Symposium »*The Sources of the Classical Idiom*« nur ganz nebenbei, gleichsam am Rande erwähnt worden ist, kann der Berichterstatter aus eigener Erfahrung bestätigen). Angesichts solch eines Programms kann der Vorwurf eines gewissen »*Historismus um seiner selbst willen*« unserer wissenschaftlichen Planung nicht ganz erspart werden. In Zukunft werden wir (auch in dieser Hinsicht) auf ein besseres Gleichgewicht wohl mehr achten müssen.

Der außenstehende Beobachter gewinnt so unfehlbar den Eindruck, als seien gewisse (uns sehr nahe) Perioden der Musikgeschichte bei unserer Forschung in Mißkredit geraten, so z. B. ganz besonders offenkundig die ganze Periode der *Romantik*. Wir glauben die Quelle dieser Antipathie (der Romantikforschung gegenüber) darin erkennen zu dürfen, daß die gangbare Literatur über romantische Musik tatsächlich sehr stark mit billigem Journalismus durchsetzt war und es auch noch ist; das sollte aber doch nicht eine generelle Abwendung unserer wissenschaftlichen Arbeit von solchen einmalig-außerordentlichen künstlerischen Potenzen, wie Beethoven, Schubert, Schumann, Berlioz, Wagner oder Verdi nach sich ziehen! Eben weil sich ein gewisser seichter Journalismus so bedauerlich weitgehend dieser Gebiete bemächtigt hat, müßte das Augenmerk unserer tüchtigsten jungen Wissenschaftler darauf hingelenkt werden, daß eben hier die ernsteste wissenschaftliche Arbeit einzusetzen

hat. Und dieser Umstand sollte sich dann auch in der Programmgestaltung unserer repräsentativen Kongresse auswirken. So mancher von uns wird immer noch nicht umhin können, Verdi für wichtiger als Landino, Beethoven und Schubert lebensnäher als Wipo oder Hübald, die Wagnerforschung für wesentlicher als etwa die Quodlibetforschung zu betrachten! — wobei wir freilich auch nicht vergessen wollen, daß im Hochschulbetrieb etwa der amerikanischen Universitäten und der akademischen Collegia Musica diese alte Musik des 11—16. Jahrhunderts tatsächlich vielfach lebt und manchmal mit Begeisterung musiziert wird. Aber es gibt ja doch offenkundige Abstufungen der Wichtigkeit und der künstlerischen Aktualität, die nicht zu übersehen sind. . .

Diese auffallende Zurückhaltung den Problemen der musikalischen Neuzeit gegenüber ist auch im Ablauf der Einzelsitzungen und Diskussionen sehr deutlich in Erscheinung getreten. So ist z. B. die Diskussion um das (vom Publikum sehr gut besuchte) Symposium »Liszt, Wagner, and the Relations between Music and Literature in the 19th Century« (an der auch der Berichterstatter teilnahm) in ziemlich lockerer Form, ohne nennenswerte und wissenschaftlich wirklich ergiebige Diskussionsbeteiligung vor sich gegangen, woran freilich z. T. auch die u. E. hier nicht genug ergiebigen Papers und die nicht ganz glückliche (zu allgemein gefaßte) Formulierung des Sitzungstitels mitschuldig sein mochten. Der Berichterstatter hat versucht, zumindest für die Person von Liszt (und zwar namentlich für den Stil des *späten Liszt*, wo seit kurzem die ausgezeichnete und tiefeschürfende Monographie von B. SZABOLCSI in mehreren Sprachen vorliegt) die Diskussion auf eine strengere wissenschaftliche Basis zu stellen, wobei mit Bedauern festgestellt werden mußte, daß hinsichtlich der Person und Musik des andern Themenpartners, Wagners ein ähnlicher Versuch von keinem einzigen der übrigen Diskussionsteilnehmer unternommen wurde — gleichsam, als gäbe es um Wagner gar keine wissenschaftlich zu lösenden Probleme mehr. . . — Zur (relativen) moralischen Entlastung der Diskussionsteilnehmer muß allerdings zugegeben werden, daß bei solch weitausgreifenden Themenstellungen die zur Diskussion vorgesehene Zeit von maximal 3 Stunden (Pause inbegriffen) bei weitem nicht ausreichte.

Ähnliche Erfahrungen ergaben sich beim anderen historischen Symposium, an dessen Diskussion der Berichterstatter teilnehmen durfte, beim (offenbar wieder einmal etwas allzu allgemein gefaßten) Thema »Sources of the Classical Idiom«. Gut ein Drittel der zur Diskussion vorgesehenen Zeit verstrich mit einem Leerlauf um terminologische Dinge: ob nämlich auch die Zeitgenossen der großen Klassiker Haydn—Mozart—

Beethoven (die *Gassmann, Kozeluch, Hoffmann, Vanhal, Pleyel* und wie sie alle heißen mögen) die Bezeichnung als Klassiker verdienen oder nicht (schließlich kam man überein, daß sie es *nicht* verdienen) — bevor das beratende Diskussions-Kollegium überhaupt zur konkreten Frage der *Quellen des klassischen Stils* kam. Weitere wertvolle Zeit verstrich mit der Diskussion um die Bedeutung der »klassischen Sonatenform« (wie sie u. a. im als Diskussionsgrundlage vorgelegten Paper von Professor Dr. ENGEL dargelegt wurde), bevor der als Chairman der Sitzung allgemein geachtete Professor Dr. LARSEN (aus Kopenhagen) darauf hinwies, daß dieser Terminus »Sonatenform« (und seine ergänzenden Termini, als »Hauptthema, Seitenthema, Durchführung« usw.) im Wortschatz der großen Klassiker (Haydns, Mozarts) fast überhaupt *nicht vorkommt*, mithin eine ausgedehnte Diskussion darüber als über eine »Quelle des klassischen Stils« ganz überflüssig sei. Bis dahin war aber mehr als die Hälfte der ganzen Diskussionszeit bereits verstrichen. So blieb für die eigentliche Fragestellung, d. h. für die Frage nach den wirklichen »Quellen des klassischen Stils« nur mehr ein kümmerlicher Rest an Zeit übrig, der nicht einmal zur summarischen Kennzeichnung der verwickelten Problematik recht ausreichen wollte. Im Ablauf dieser Diskussion hat sich auch der methodologische Gegensatz zwischen der westeuropäisch-amerikanischen Klassikforschung einerseits und der osteuropäischen Forschung andererseits ziemlich klar gezeigt.

Viele der musikgeschichtlichen Lehrbücher des Westens legen das Schwergewicht der Kennzeichnung des klassischen Stils eben auf solche (im wesentlichen) *formale Kennzeichen*, wie die Sonatenform, die funktionelle Harmonik usw., während wir (im Osten) das Kriterium der Klassizität mehr in *inhaltlichen und haltungsmäßigen* Kriterien zu suchen geneigt sind und demgemäß unser Interesse vor allem jenen Seiten der klassischen Musik zuwenden, die primär als Inhalts-, als Ausdrucksträger gelten: also vor allem der *Melodik* und der *Themenwahl* (in musikalischem Sinne). Wenn wir aber deren Quellen systematisch nachspüren wollen (und das wäre u. E. das eigentliche Thema unseres Symposiums gewesen), dann müssen wir erkennen, daß die Hauptquellen der klassischen Melodik und des Ausdrucks einerseits *im Vokalen* (u. zw. im Liedhaften, in der Buffooper, im Volkslied usw.), auf der anderen Seite aber (besonders in Sätzen raschen Zeitmaßes, wie in den Finali) *in der gangbaren Tanzmusik jener Zeit* (etwa in den weitverbreiteten Kontertänzen) liegen.

Der Berichterstatter hatte hier Gelegenheit, auf wichtige und richtungweisende Arbeiten in dieser Richtung hinzuweisen: einerseits auf

die mit vielen Notenbeispielen belegte Studie des ungarischen Forschers J. ÚJFALUSSY »Intonation, Charakterbildung und Typengestaltung in Mozarts Werken« (*Studia Musicologica*, Budapest 1961 S. 93 ff); dann auf die »Bausteine zu einer Geschichte der Melodie« von B. SZABOLCSI (Budapest 1961), andererseits (in bezug auf die Kontertanzthematik) auf den vielbeachteten Vortrag von Professor Dr. H. BESSELER auf der Internationalen Haydn-Konferenz in Budapest 1959 (Kongreßbericht 1961). Gleichsam als eine organische Ergänzung dieser Forschungen wurde auch auf das hochwichtige einschlägige Kapitel »Volksmusik und Wiener Klassik« in der bedeutenden Monographie von W. WIORA »Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst« (Kassel 1957) hingewiesen, wo die nicht notengerecht-formelle, sondern die wesenhafte, typenmäßige Übereinstimmung des Volkstümlichen und des Klassischen auf durchaus überzeugende Weise dargelegt wird. Mit Genugtuung konnte hierbei auch darauf hingewiesen werden, daß eben diese Darlegungen des führenden deutschen Volksliedforschers WIORA sich in den Grundideen mit den seit eh und je leitenden Gedanken unseres eigenen Altmeisters Z. KODÁLY in weitgehendem Maße decken und bezeugen.

Zur genaueren Beleuchtung dieses Fragenkomplexes wurde durch den Berichtersteller auch noch auf einen weiteren kennzeichnenden Zug der »klassischen« Verarbeitung gängigen Allerweltsmaterials durch Haydn—Mozart—Beethoven hingewiesen: auf die einmalige, individuelle »Zuspitzung« des aus der Volksmusik oder aus der volkstümlichen Gesangsmusik, etwa aus dem bürgerlichen Singspiel oder der Opera Buffa und schließlich aus der gängigen Tanzmusik übernommenen, unpersönlichen, unklassischen Materials. Um hier nur eines der vielen Beispiele zu nennen: das berühmte Andante-Thema aus dem langsamen Mittelsatz des Klavierkonzerts in A-Dur K. 488 von Mozart ist seinem »Typus nach« ein Siciliano; gleichzeitig ist aber dieses Thema mit seiner denkbar zerrissenen, sprunghaften Melodik vom »typischen« Siciliano (als Volkstanz, wie er in weniger stilisierter »vorklassischer« Form etwa bei den Meistern des ital. Spätbarock, bei Scarlatti, Vivaldi, Pergolesi massenhaft erscheint) schon weltweit entfernt. Bei Vivaldi und Genossen finden wir echte, typische Siciliani, beim reifen Mozart aber nur mehr diese hochindividualisierte »zugespitzte« Variante.

In Wesen durchaus analoge Beispiele der klassischen Zuspitzung haben sich durch die neue ungarische Klassikforschung auch in bezug auf Haydn erarbeiten lassen. In der Monographie von BARTHA—SOMFAI: »Haydn als Opernkapellmeister« (Budapest 1960) sind auf S. 267. Nr. 59 zwei Varianten desselben Melodieanfangs mitgeteilt worden



eine Arienmelodie von Anfossi, die dann von Haydn (anlässlich der Aufführung in Eszterháza) nach seinem eigenen Geschmack umgearbeitet wurde. Die Melodie von Anfossi ist ein vollkommenes Beispiel des italienischen Belcanto-Typs: mehr »präklassischer« Typ, denn ein Einzelfall. Haydns Variante dagegen ist ein individuelles Thema klassischer Prägung, wie es in irgendeinem Quartettsatz Haydns stehen könnte. . .

Es ist hier nicht der Ort, auf diese weitverzweigte Frage nach der Artung und den Quellen des Wiener klassischen Melodiestils näher einzugehen; daß es sich hierbei nicht etwa um eine Spezialfrage zweiten Ranges, sondern um eine der Kernfragen unserer Klassikforschung handelt, wurde dadurch anschaulich dokumentiert, daß an allen Universitäten und musikwissenschaftlichen Fakultäten, wo dem Berichterstatter zusätzlich Gelegenheit geboten wurde, hierüber noch näher und eingehender zu berichten (Columbia, Harvard, Yale, Princeton, Cornell und Ann Arbor), sich seitens der Fakultät immer eine höchst angeregte und interessierte Diskussion zwanglos anschloß.

Nicht minder ergebnisreich (von ungarischem Gesichtspunkt aus) verlief auch die Diskussionssitzung des dritten Kongreßtages »*The Contribution of Ethnomusicology to Historical Musicology*« (Der Beitrag der Ethnomusikologie an die historische Musikforschung), die unter dem Präsidium des belgischen Forschers Prof. DR. PAUL COLLAER stand. Die zwei zur Diskussionsgrundlage bestimmten Papers waren auch in diesem Falle etwas skizzenhaft ausgefallen: der beklagenswert kurze Beitrag des hervorragenden französischen Ethnomusikologen ANDRÉ SCHAEFFNER beschränkte sich auf ganz wenige prinzipielle Bemerkungen deklaratorischer Art, während der Beitrag des dänischen Forschers NILS SCHIÖRRING ein mehr lokal beschränktes Thema anschnitt (Tonalitätsdifferenzen in der Aufzeichnung dänischer Volksmelodien, im 19. und 20. Jh. betreffend). So blieb den 10 Diskussionsteilnehmern (unter denen so bekannte Gelehrte, wie HOOD, KINKELDEY, MARCEL-DUBOIS, PICKEN, RIHTMAN, SALMEN, SEEGER und WIORA sich befanden) reichlicher Spielraum übrig, um das interessante Thema je nach Gutdünken im eigenen Sinne zu deuten. Vom Standpunkt unserer ungarischen Forschung aus gesehen, lag uns dies Thema naturgemäß ganz besonders am

Herzen. Mit einer gewissen Genugtuung konnte der Berichterstatter im Rahmen dieser Sitzung darauf hinweisen, daß das meiste, was im Paper von Schaeffner als zu erfüllendes Desideratum hingestellt wird, bei uns in der Lebensarbeit Z. Kodály's und seiner Schülergeneration bereits seit langem als selbstverständliche Maxime gilt [wir konnten hierbei u. a. auf das bemerkenswert frühe Datum von Kodály's richtungweisendem Aufsatz *Néprajz és zenetörténet* («Folklore und Musikgeschichte») Bp. 1933 und auf die inhaltsreiche Essaysammlung von B. SZABOLCSI «Népzene és történelem» (Volksmusik und Geschichte) Bp. 1954 nachdrücklich hinweisen]. Das Zuvorkommen des Vorsitzenden, Professors Collaer, (das übrigens auch dem als außertourlichen — weil nachträglich angemeldeten — Gast der Sitzung mitwirkenden sowjetischen Musikschriftsteller MARTINOW die besondere Chance gab, einen schöngefeilten Beitrag zum Thema in französischer Sprache vorzulesen) bot auch dem Berichterstatter die Möglichkeit, über das bloß Prinzipielle hinausgehend, unsere ungarische These von der unzertrennlichen Einheit folkloristischer und historischer Forschung und das aufeinander Angewiesensein der beiden Gebiete auch durch einige konkrete Beispiele zu belegen. Die Beispiele konnten einerseits dem stattlichen Quellenbande von B. RAJECZKY «*Melodiarium Hungariae Medii Aevi*» (Budapest 1956, lateinische Hymnen und Sequenzen des ungarischen Spätmittelalters enthaltend), teils dem noch nicht veröffentlichten Material unserer sogenannten *ungarischen Gradualien* (prot. liturgische Gesangbücher des 16—17. Jahrhunderts) entnommen werden. In beiden Fällen war es dem Berichterstatter möglich, die grundlegende Identität des Verfahrens der improvisierten Variantenbildung an beredten Analogien dieser spätmittelalterlichen bzw. renaissance- und barockzeitlichen »schriftlichen« Quellen mit dem durchaus entsprechenden »oralen« Verfahren in unserer lebendigen Volksmusik an konkreten Beispielen (die in Form von Photokopien in mehreren Exemplaren umhergereicht wurden) anschaulich (und offenbar überzeugend) zu belegen. Wie sich im Laufe der Diskussion sehr bald herausstellte, ist ein derart schlagendes Beweismaterial für die wesenhafte Einheit der zwei grundlegenden musikwissenschaftlichen Forschungsgebiete bisher in keinem Lande in so reicher Fülle erarbeitet worden (einzig aus dem tschechischen Material konnte der ebenfalls gegenwärtige Kollege Professor DR. SYCHRA aus Prag auf analoge Fälle hinweisen).

Der beschränkte Raum läßt es nicht zu, hier auf das reiche und weitverzweigte Diskussionsmaterial des wohlgelungenen und glänzend orga-

nisierten Kongresses näher einzugehen. Wir konnten den Schauplatz dieses erstmalig außerhalb Europas veranstalteten großen internationalen musikwissenschaftlichen Kongresses mit dem wohltuenden Gefühl verlassen, daß unsere ungarische Musikwissenschaft in den wichtigsten prinzipiellen und konkreten Fragen der modernen Musikologie ein gewichtiges Wort mitzureden hat und daß ihre Forscher und ihre Ergebnisse in der musikwissenschaftlichen Öffentlichkeit der ganzen Welt beachtet und geachtet werden.

# Incidences pédagogiques des recherches d'ethnologie musicale

par

J. CHAILLEY

Paris

L'exemple du maître illustre que nous honorons ici est la plus éclatante démonstration du fait que la recherche d'ethnomusicologie n'est pas, pour un musicien, simple curiosité en marge d'une activité musicale normale, mais qu'elle est capable de féconder un talent ou un génie de créateur. Elle peut influencer, par l'intérieur, sur un tempérament qui, sans elle, se fût peut-être vu condamné à choisir entre le stéréotype d'une éducation harmonique classique et l'aventure de spéculations sans base — dilemme que connaissent hélas aujourd'hui tant de jeunes musiciens.

Il est donc légitime de se demander si cette discipline qui s'est avérée si bienfaisante *a posteriori* sur la formation de musiciens déjà initiés aux disciplines harmoniques ne pourrait jouer un rôle plus efficace encore en intervenant dès ce stade de formation. Telle est la direction d'une série de recherches et d'expériences menées depuis quelques années à l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris, et qui demanderont encore plusieurs années de travail avant de livrer des conclusions définitives. Néanmoins, plusieurs résultats positifs ont déjà pu être dégagés; tout provisoires qu'ils soient, ils constituent un bouquet de promesses dont nous serions heureux que Zoltan Kodály veuille bien agréer l'hommage.

Toute recherche de ce genre suppose une hypothèse de travail, que l'expérience devra confirmer ou détruire. L'hypothèse, jusqu'à présent confirmée par les premiers résultats, a été la suivante: la biologie admet désormais de façon à peu près unanime (avec des correctifs qui ne portent guère que sur des détails d'application) la loi générale selon laquelle «*l'ontologie reproduit la phylogénie*»; en d'autres termes, le développement de l'individu reproduit en accéléré le développement de l'espèce dont il est issu. Si cette loi ne s'applique pas seulement au corps, mais aussi à l'esprit, comme beaucoup le pensent, il n'y a aucune raison d'en exclure le développement de l'instinct musical. Il en résulterait donc que *l'instinct musical tel que nous pouvons l'observer* sur les individus

évolués ne serait pas un donné brut et immuable de la nature, mais le résultat d'une double évolution parallèle, à partir d'un donné brut identique pour tous au départ, mais limité à quelques principes de base dont la recherche sera l'un de nos objectifs. Evolution double, disions-nous : celle de l'espèce d'abord, ce qui implique un atavisme différent d'une civilisation à l'autre; ensuite celle de l'individu, parcourant en accéléré le chemin tracé par son atavisme; selon ses dispositions, sa formation et son entraînement, tantôt cet individu parviendra au terme de l'évolution collectivement accomplie, tantôt il s'arrêtera en deçà, en un point quelconque mais toujours situé sur la même ligne — (c'est le cas de l'inculte musical, total ou partiel, voire des simples «retardataires» en réticence devant une musique moderne d'évolution normale) — tantôt au contraire, dans des cas exceptionnels, il dépassera le point extrême d'arrivée de ses prédécesseurs et fera par son exemple progresser la réceptivité générale de ses contemporains et surtout de ses descendants, mais toujours, rappelons-le, sur la même ligne; ces individus «mutants», limités à deux ou trois au plus par génération, ont été les véritables novateurs du langage musical, le plus souvent d'ailleurs à leur insu, car ils n'ont rien de commun avec les pseudo-inventeurs qui prolifèrent autour de nous depuis l'exemple de Schönberg sans avoir aucune idée de l'évolution normale d'un langage vivant.

Ainsi, dans le cadre de notre hypothèse, l'individu d'une race donnée évoluerait selon une direction fixée à l'avance par son propre atavisme. D'où cette conséquence qu'à chacun des stades de développement musical qu'il traverse au cours de sa croissance correspondrait un stade traversé au préalable par d'anciens représentants de son espèce. Ceci met en jeu la nécessité d'une double vérification: l'une portant sur l'individu, — c'est l'expérimentation et l'observation — l'autre sur l'espèce elle-même — c'est l'étude raisonnée de l'ethnomusicologie sous son aspect philologique.

Cette vérification doit commencer dès l'éveil de l'instinct au premier âge. L'étude systématique d'enregistrements à partir de chantonnements de bébés, actuellement en cours, semblerait établir que ceux-ci prennent un aspect sinon encore intervallique, du moins fréquentiel vers l'âge de 5 ou 6 mois. Ils ne révèlent un aspect musical que dans l'expression du contentement et de l'euphorie. Le bébé passe-t-il de celle-ci à son contraire parfois sans transition aucune, aussitôt le chantonnement perd son caractère musical pour se faire pleur ou cri de rage non contrôlé. Cette constatation peut n'être pas sans intérêt pour l'ethnologie, à qui elle pose une question par analogie: les chants de joie auraient-ils une certaine anté-

riorité sur les chants de tristesse? L'hypothèse reste à vérifier. Elle recoupe en tous cas curieusement l'antériorité du vers célèbre de Machaut à propos de Musique: «Cure n'a de melancholie» sur la thèse inverse des romantiques du XIX<sup>e</sup> siècle.

Dès ces chantonnements se retrouvent certains des caractères analysés par l'ethnomusicologie comme significatifs des basses civilisations musicales et que Paul Collaer a résumés dans sa communication au Colloque de Wégimont en 1956; notamment instabilité des intervalles (à peine encore sentis comme tels) prédominance des grands intervalles, glissements, absence d'intervalles inférieurs au ton, échelle non encore fixée. Certains artifices — roulements d'R, vibration des lèvres, etc. — dénotent déjà une recherche d'ornementation qui se traduira ailleurs par les «embellimenti», les timbres spéciaux etc., ce qui apparaît ainsi comme une préoccupation très ancienne.

Jusqu'à l'âge de 15 mois environ, il ne semble pas que le développement musical soit influencé par l'imitation pure et simple de ce que l'enfant entend autour de lui (chansons enfantines dédiées à son usage, radio familiale), à partir de cet âge au contraire il faudra tenir compte de l'interférence de ce facteur externe avec ce qui dépend du processus interne. Dans ce développement instinctif, il semble que soient recoupées les conclusions de l'ethnomusicologie: ambitus réduit à une quarte environ — sauf effets vocaux spéciaux que l'on peut assimiler au *yodel* — intervalles de plus en plus nets; parmi ceux-ci, très vite la préférence est donnée à la quarte et au ton entier, premiers intervalles dont on constate en général la stabilisation, alors que les autres restent souvent mobiles. Ce qui nous mène assez vite à une structure tétracordale à notes mobiles analogue à celle de la Grèce classique, et dont l'ethnologie connaît de nombreux équivalents.

L'évolution se poursuit ensuite, d'une manière dont on ne peut encore qu'esquisser les grandes lignes, mais qui permet, semble-t-il, d'affirmer que c'est seulement, pour nos enfants occidentaux, vers l'âge de 10 à 12 ans en moyenne que se forme ce qu'on pourrait appeler l'«oreille harmonique», sensible à la notion d'harmonisation d'une part, aux rapports consonants de la triade d'accord parfait majeur d'autre part. Or on sait que toute la pédagogie actuelle, sans en excepter celle des classes maternelles, est basée sur l'analyse harmonique des accords à 3 sons et sur la prééminence de l'accord parfait majeur. C'est donc sa mise en accusation qui est posée dès la base. Un accord parfait majeur arpégé, considéré comme l'ABC. de la musique par la pédagogie classique, offre des résistances invincibles à un enfant qui entonnera sans difficulté une

quarte ou une tierce mineure. La raison en apparaît désormais avec clarté : *l'accord parfait répond à un stade d'assimilation postérieur à celui que traverse alors l'enfant*. Son sens mélodique se forme en réalité progressivement selon les principes étudiés par la philologie musicale, elle-même appuyée pour une part importante sur les documents de l'ethnomusicologie, et non selon les déductions analytiques des traités classiques, car *ces traités ne connaissent du langage musical que son aspect évolué figé au XVIII<sup>e</sup> S. et aménagé empiriquement au XIX<sup>e</sup>*. C'est donc bien à l'ethnomusicologie à nous fournir les témoignages stratifiés des différents stades à partir desquels nous pourrions étudier l'instinct de nos enfants; c'est ensuite à la philologie musicale à en classer les manifestations, à rechercher entre elles un lien logique et un ordre de succession chronologique — le mot étant pris ici dans un sens extrêmement large. De la confrontation entre ces deux ordres de résultats pourrait naître une pédagogie infiniment plus rationnelle pour la formation des enfants à l'âge pré-scolaire, puis à l'âge scolaire.

Mon dessein n'est ici que de poser un principe, sans entrer dans un détail d'application qui se précise de jour en jour, mais qui attend pour pouvoir être formulé définitivement le résultat de nombreuses expériences en cours. Qu'on me permette, à titre d'exemple, d'en citer une seule, réalisée par trois de mes élèves, Mme Angélique Fulin, MM. Daniel Gervais et Claude Girou, tout au long de la dernière année scolaire, sur 125 élèves de 3 établissements différents. Le professeur propose aux enfants une formule mélodique volontairement difficile, mais susceptible d'être ramenée à un sens cohérent de plusieurs manières possibles. Un certain pourcentage d'enfants répétera correctement la formule; une autre partie corrigera selon son instinct. Selon la façon dont s'exerce cette correction, il sera aisé de voir dans quelle direction s'exerce celui-ci. Supposons par exemple que soit proposée la formule A ci-dessous; le «sens tonal» classique tendra vers la correction B, tandis que le sens non-harmonique préclassique laissera le choix entre les trois solutions C, D, E: C suit le cycle des quintes (tétra- ou pentatonique), D égalise au milieu de la quarte par «ton élargi» de 5 quarts de ton environ (cf. notre étude sur l'égalisation dans les actes du *Colloque sur la Résonance 1960*, sous presse), E ramène aux tons entiers par conjonction diatonique; sont exclus absolument la tierce majeure et le demi-ton du modèle. La vérification de l'hypothèse de départ suppose que la correction B n'interviendra qu'à un âge nettement plus élevé que les corrections CDE; or, dans l'expérience menée, la correction B n'a *jamais* été enregistrée dans le groupe des enfants de 6—7 ans; elle apparaît à 3% chez les enfants

de 10—11 ans, et la proportion s'élève à 18 % à l'âge de 12 ans. A l'inverse, le total du groupe CDE atteint 62 % chez les plus petits (6—7 ans), tombe à 12 % chez les moyens (10—11 ans), disparaît totalement chez les «grands» de 12 ans.

A B C D E

Formule proposée Correction tonale classique Correctures pré-tonales justifiées par l'ethnomusicologie

C'est donc à une révision totale des méthodes pédagogiques enfantines que peut et doit mener l'étude de l'ethnomusicologie. Cette révision, du reste, n'est pas limitée à la seule pédagogie infantine, et le présent article demanderait une longue suite. Son but, plus modeste, n'est encore que d'indiquer une direction de recherches. Celles-ci se poursuivent méthodiquement. Lorsqu'elles seront achevées — si elles sont jamais — nous n'oublierons pas qu'elles n'ont été possibles que grâce à la voie frayée par des pionniers parmi lesquels l'un des plus illustres est celui à qui nous adressons ici l'hommage de notre admiration et de notre reconnaissance.



# La musique des protonalais

par

P. COLLAER

Bruxelles

Lorsqu'on écoute la musique de certaines tribus du Sud-Est asiatique, on est immédiatement frappé par un caractère particulier, commun à toutes ces tribus: l'alliance de types mélodiques archaïques, prépentatoniques [44] selon toute vraisemblance, avec un mode d'expression raffiné, souvent délicatement nuancé, empreint de douceur, à la démarche souple et élégante.

Cet amalgame de primitivisme relatif et de grand raffinement incite le musicologue à se renseigner sur le mode de vie de ces tribus. Il n'est pas surpris de voir qu'elles font preuve d'une recherche vestimentaire parfois très élaborée. Mais son attention se fixe surtout sur le fait que toutes ces tribus, sans exception, se livrent à la chasse aux têtes ou l'ont tout au moins pratiquée jusqu'au début de ce siècle. Cet ensemble de caractères culturels, et surtout l'omniprésence de la chasse aux têtes, a fait l'objet de nombreux travaux ethnographiques. Notons dès à présent que certains des caractères principaux de cette culture Sud-Est-asiatique sont observables aussi en Mélanésie. Le lecteur trouvera dans la bibliographie annexée à la présente étude mention de ceux de ces travaux que nous avons consultés au cours de notre recherche. [2, 15, 16, 25, 26, 30, 34, 37, 38, 39, 40, 41].

Douceur et violence, archaïsme et raffinement constituent un ensemble culturel tellement particulier et défini, que le musicologue ne peut faire autrement que de comparer entre elles les musiques de toutes les tribus que cette culture caractérise. Relèvent-elles d'un style unique, lui aussi particulier et étroitement localisé? Et, s'il en est ainsi, ce style est-il en relation avec les autres caractères culturels de ces tribus, disséminées par petits groupes isolés dans une aire très vaste: l'Asie des Moussons?

Le problème présente une ampleur peu commune, et il ne peut être question d'en creuser tous les aspects au cours de cet essai. Nous allons

tâcher de le circonscrire et d'en indiquer les données principales. Nous ne prétendons pas le résoudre, car les principes généraux de la vie des musiques de tradition orale ne sont pas encore indiscutablement reconnus: notre information est encore trop sporadique et incomplète. Tout ce que nous pourrions faire dans l'état actuel de nos connaissances, est de suggérer certaines idées qui résultent directement des faits réels observés; idées qui semblent devoir conclure à la probabilité d'une certaine ligne évolutive particulière à la culture dont nous avons à nous occuper ici.

Les préoccupations des ethnomusicologues impliquent une discipline de préhistorien: il faut situer la musique dans ce que l'on pourrait appeler «son contexte»: si l'on veut y voir clair, il convient de considérer la musique comme un élément culturel parmi d'autres dont elle est solidaire et presque toujours inséparable.

\* \* \*

La situation de la musique dans le Sud-Est de l'Asie est compliquée. Les pays qui s'étendent de l'Assam, à l'Ouest, jusqu'aux Moluques, à l'est; de Formose, au Nord, à Java, au Sud, en passant par les Philippines, présentent des similitudes frappantes au point de vue de la conception et de la signification de la musique. Mais ils présentent aussi entre eux des différences accentuées dans la composition de leurs orchestres et de leurs structures mélodiques. De plus, dans la plupart de ces pays, on pratique des musiques relevant, non d'un style unique, mais de plusieurs qui proviennent d'époques et de cultures différentes et successives.

Dans ces régions, où une haute culture s'est développée, les mouvements de migration en sens divers, tantôt de l'Ouest vers l'Est, tantôt en sens opposé, ont duré de longs millénaires et n'ont pris fin que vers le X<sup>e</sup> siècle de notre ère, si l'on ne tient pas compte de la pénétration musulmane et de la présence européenne, qui se sont produites tardivement. Il en est résulté des influences musicales de l'Inde sur l'Indonésie, de l'Indonésie sur la Birmanie, de la Malaisie sur la Chine du Sud.

Si, dans cette Asie des Moussons, on se borne à étudier l'art musical dans ses états et manifestations les plus développés, on a déjà le sentiment que, faisant abstraction des influences de l'époque historique et de la diversité due aux développements régionaux, il doit y avoir une base commune importante particulière et très caractérisée, racine qui doit être postérieure aux états les plus archaïques dont les «universels» sont communs au monde entier.

Or, quel que soit le point que l'on choisisse dans le territoire défini plus haut, on rencontre partout des noyaux de populations étroitement

localisés qui se sont arrêtés dans leur développement à un état de la culture musicale moins avancé que ne le fait l'ensemble de la région intéressée.

Depuis que l'on a commencé à étudier les peuples dits «sauvages» de l'Asie des Moussons, et plus particulièrement depuis le moment où l'on a pu disposer de documents sonores qui en proviennent, un certain nombre de faits ont été portés à notre connaissance, qui nous impressionnent par le nombre et l'importance des caractères musicaux s'avérant identiques ou très semblables chez ces peuples nombreux, dispersés et actuellement isolés les uns des autres. Ces similitudes ne concernent pas seulement les instruments employés et les éléments du style, mais aussi la conception même de la musique, son esprit.

A ce point de vue, la comparaison s'impose entre des peuples ou tribus tels que les *Garos*, *Kachin* [2] et *Nagas* [2, 3] en Assam, les *Meiteis* de Manipur, les *Moïs* d'Indochine [29], les *Temiards* et *Sakei* de la péninsule malaise [39] les *Bataks* de Sumatra [39], les *Dayaks* de Borneo [39], les *Alfoures* de Célèbes et des Moluques [40], les *Ifuagos*, *Igorrots* et *Hannoo* des Philippines [39] les *Vounouns*, *Amis* et *Tayils* de Formose [23].

Les similitudes constatées sont-elles surprenantes, ou au contraire sont-elles à ce point évidentes et convaincantes que l'on puisse penser à une culture commune? Tel est le problème de base auquel nous nous intéressons.

\* \* \*

En dehors de la musique, il y a lieu de tenir compte de ce que nous appelions «le contexte»: race, climat, habitat, culture prise dans son ensemble. Passons rapidement ces facteurs déterminants en revue, à la lumière des renseignements fournis par les géographes, ethnologues et voyageurs (notamment [38] et [39]).

### Race

Ces peuples, tous montagnards, semblent appartenir à une même souche, si l'on en croit les auteurs dont les études monographiques sont dispersées dans de nombreuses publications. En fin de compte, cette souche est dite «protomalaise» [42] par des auteurs de langue française, ou simplement «malaise» [3] tandis que d'autres se rallient au terme «indonésien» adopté par les auteurs de langues germaniques [21, 27].

Ces Protomalais ont succédé à une population négritique avec laquelle elle s'est parfois amalgamée. C'est le cas, dit-on, pour les *Garos* de l'Assam et pour le Sud de la péninsule malaise où voisinent et se

mélangent des *Temiars* malais et des *Semangs* négritiques. C'est le cas aussi pour le centre de Sumatra et de Borneo. L'élément negrito aurait imprégné largement les autres races, malaise ou mongoloïde, suivant les cas. On décèle un élément europeïde du type Cro-Magnon chez les *Moïs*, *Bataks*, *Dayaks* et *Toradjas*, ces derniers constituant un groupe particulièrement archaïque. L'afflux malais est reconnu à Formose et aux Philippines.

Indonésiens et Malais sont venus d'Indochine, les Indonésiens proprement dits étant des Protomalais ayant conservé la pureté de la race autant que cela est possible, dans leurs retraites montagneuses (*Dayaks*, *Bataks*, *Alfoures*, *Moïs* par exemple), tandis que ceux qu'on appelle Malais seraient des Indonésiens des côtes, métissés. Voici donc éclairci le problème terminologique: c'est bien, en fin d'analyse, aux «Protomalais» que nous avons à nous référer au cours de ce travail.

D'autre part, il y a lieu de noter qu'en Assam, en dépit d'un apport racial tibétain, les *Garo* et *Nagas* forment avec les *Moïs* d'Indochine un groupe linguistique homogène: celui de la langue «palung».

Résumons: les Protomalais habitent la zone des Moussons; ils ont été refoulés dans la montagne par de nouveaux arrivants; dans ces montagnes, la forêt tropicale leur offre un refuge où ils gardent leur indépendance et leur caractère. La carte du peuplement de ces contrées [38] est éloquente. Elle met nettement en évidence l'habitat caractéristique des Protomalais.

### Mode de vie

Le trait dominant de leur mode de vie est l'agriculture nomade dont les produits sont le millet, le riz de montagne et des tubercules: patates et ignames. Leur méthode est l'écobuage, la culture sur brûlis dans les clairières («ray» [38]) faites dans la forêt par abatage des arbres. Ils emploient la houe et le bâton à planter, instruments efficaces dans un sol où les souches n'ont pas été arrachées. Cette méthode réussit le mieux dans les climats où l'alternance des saisons sèches et humides est bien marquée. Quelques tribus protomalaises sont déjà parvenues à des formes d'agriculture plus avancées, à la suite de contacts récents avec les hautes cultures. C'est le cas pour les *Ifuagos* dans l'île de Luçon.

Le sol s'épuisant rapidement, la population est contrainte à un nomadisme plus ou moins accentué. Chaque tribu exploite un territoire qui lui est réservé, où les tribus voisines n'ont pas le droit de pénétrer. Le complément de nourriture est fourni par la chasse et la cueillette.

Toutes les descriptions concordent: le mode de vie est le même partout. Unité raciale, unité de la méthode agricole, unité de l'animisme déterminent l'ensemble de la culture de ces peuples et lui confèrent une grande homogénéité.

L'agriculture du «ray» empêche la fixation de la tribu dans un village permanent. Elle se scinde en plusieurs groupes ayant chacun la responsabilité d'un champ cultivé, souvent éloigné à plusieurs journées de marche du centre tribal. L'isolement de ces petits groupes dans la forêt, à proximité de tribus ennemies, les a conduits à la construction de grandes maisons communes où sont logées ensemble les familles du groupe, mieux défendues ainsi contre le péril des incursions. La maison longue est souvent construite sur pilotis, autre mesure de protection. Dans la maison longue se réunissent les hommes célibataires.

Au pied de la poutre maîtresse est souvent enterré ou fixé un crâne d'ancêtre. Dans ces maisons des hommes, sont gardés et cachés les sortilèges et les instruments de musique. Il y a quelques années à peine, la chasse aux têtes était encore commune à tous les Protomalais. Elle se pratique encore dans pas mal de tribus, ainsi qu'en Nouvelle Guinée, [30] et aux îles Salomon. Actuellement, la chasse aux têtes n'obéit pas toujours aux mêmes mobiles: ne pas laisser les envahisseurs pénétrer dans le domaine de la tribu; protéger le ray; vendetta [26, 39].

D'autre part, les significations les plus anciennes persistent: offrande funèbre, le crâne devenant un medium. Le crâne est aussi garant du mariage et du bonheur de la maison. Pour les *Toradjas*, le crâne conquis augmente le potentiel de vie, le «mana» du chasseur. Pour les *Dayaks*, la chasse aux têtes est un rite propitiatoire. Conquérir des têtes, en boire le sang; s'orner des cheveux de ces crânes augmente le «mana» [25]. Cette dernière conception existe aussi chez les *Garos* [2].

La chasse aux têtes est fêtée partout par des chants et des danses solennelles, où sont étalées les parures les plus somptueuses.

Il y a des «hommes-médecine» («medicine-men») partout et des femmes shamanes existent au moins chez les *Dayaks* et les *Temians*. L'animisme se manifeste sous ses deux formes: fétichisme où tout objet est inséparable de l'esprit qui l'anime, et spiritisme où l'esprit continue à vivre détaché de la matière.

Une grande importance est attachée à la pierre. Les monuments mégalithiques sont nombreux [12, 15, 37]: pierres levées ou couchées renfermant les esprits des ancêtres hommes et femmes, chez les *Garos* [2]. Et n'oublions pas que c'est en Indochine qu'on a trouvé le lithophone néolithique qui se trouve au Musée de l'Homme [31].

Les Hanunoo pratiquent des rites pour écarter les esprits néfastes et les *Temiards* font des rêves inspirés par les esprits. Les *Nagas* exécutent une danse au chasse-mouches et au drapeau rouge [2] qui rappelle étonnamment la «Danse des Satans» des Basques souletins.

### Caractère

Les Protomalais présentent un trait de caractère qui les différencie de tous les autres peuples. Toutes les descriptions disent qu'ils sont gentils, sincères, honnêtes, très musiciens; ils ne se livrent à aucun excès. Mais dans certaines circonstances, ils se montrent particulièrement violents et féroces. Aux yeux de l'Occident, cette violence contraste avec leur raffinement. Signalons aussi que si la sensibilité est très ouverte aux signes du monde psychique, la faculté de raisonnement est souvent peu développée. Les *Vounouns*, par exemple, ne comptent que jusqu'à vingt, nombre des doigts des pieds et des mains.

Cette prédominance de la sensibilité sur l'intelligence raisonnante est importante pour la compréhension de la musique des Protomalais.

\* \* \*

Ce n'est certes pas un hasard si une même culture livre des monuments lithiques et des lithophones. La culture mégalithique est caractérisée, ainsi que nous le rappelle SCHNEIDER [33], par un système de correspondances mystiques, par les symboles musicaux d'un système tonal raisonné correspondant aux symboles animaux des cultures totémiques. Ces deux groupes de symboles sont reliés par un canon de symboles géométriques. Dans ce système de correspondances, le culte des crânes apparaît dans la zone musicale *si-fa-do* qui donne une musique avec quinte diminuée ou quarte augmentée, et demi-tons. (Le lecteur voudra bien se reporter à la fig. 15 et à la page 131 de l'important ouvrage de Marius Schneider [33], que nous ne reproduisons pas ici afin de ne pas alourdir notre exposé.) Alain Daniélou signale d'ailleurs [7] la persistance de la signification magique du triton en Inde, en Chine et parmi de nombreuses tribus primitives. Ce symbolisme cosmique imprègne encore nombre de manifestations culturelles chez tous les Protomalais. Celles-ci se placent, pour ainsi dire, sous le signe *si-fa-do*, cette structure apparaissant chez eux comme un point culminant particulièrement important.

*Si* est l'eau, la couleur bleue, la mort. *Fa* est le feu et la couleur rouge. *Do* est la résurrection. Ces trois notes et les intervalles qu'elles

déterminent forment un triangle mystique auquel sont associés certains animaux, entre autres le lézard d'eau [34] qui figure souvent au fronton des maisons d'hommes; les forficules, maintes fois représentées sur les peintures et tatouages corporels. La note *si* est liée au serpent d'eau, à l'araignée aquatique.

Parmi les signes géométriques du système *si-fa-do* se trouvent: le pont, la spirale double, les deux cercles juxtaposés et réunis par un cercle plus petit. Toutes ces représentations animales et géométriques se trouvent réunies encore dans les peintures corporelles des *Igorrots* [39] et une gravure de 1804 reproduit les mêmes signes, distribués de la même façon, dans les peintures corporelles des îles Marquises [41]. Dans cette gravure, l'homme tient à la main un bâton surmonté d'une touffe de cheveux de la tête abattue. Le bleu, le jaune et le rouge dominant encore aujourd'hui dans la parure.

Les concordances sont donc abondantes, et l'homogénéité de la culture ne laisse aucun doute.

Notons encore qu'au symbolisme mégalithique sont associées, outre les rites médicaux, les idées de mort, d'enfantement, de purification, de fécondité, de résurrection et d'ascension. Les porteurs de l'énergie résultant de ces peintures et tatouages, ou pratiquant la musique *si-fa-do*, sont les médecins-shamans, les bardes-musiciens et les moissonneurs.

Souvent les formes des instruments de musique elles-mêmes sont soumises à ce symbolisme: le tambour-sablier réflète la relation entre le ciel et la terre, par la voie du sacrifice [33] (cf. dans l'ouvrage cité la fig. 25 et la page 186).

Les tambours en bois à fente ont, chez les Protomalais, une forme particulière: c'est l'arbre de vie avec ses deux lacs dont l'un est plein d'eau et l'autre de sang. L'oiseau rouge du Sud, Phénix pour les Chinois, Casoar pour les Papous, est signe de mort et résurrection.

HEINE-GELDERN [12] dit que la culture mégalithique est caractérisée par des constructions cyclopéennes, des pierres commémoratives, les pierres étant les résidences des âmes; par des cercles cultuels de pierre, des palafites, des labyrinthes; par la chasse aux têtes, les sacrifices de boeufs, les ornements en forme d'yeux, les barques funéraires, les généalogies d'ancêtres.

Le très grand nombre de faits observés chez les Protomalais, qui correspondent à ce que l'on sait de la culture mégalithique, permet de penser que la culture protomalaise forme une unité qui est probablement une survivance directe et assez complète de la culture mégalithique. Les archéologues, ethnologues et préhistoriens d'une part [25], les ethno-

musicologues d'autre part [43] admettent aujourd'hui que l'on peut rattacher étroitement des états culturels actuels à des états préhistoriques.

### La culture musicale

Nos considérations sont basées entièrement sur les documents sonores actuellement accessibles, certains de ces documents ayant déjà fait l'objet d'études monographiques accompagnées de transcriptions. Nous établissons ci-dessous la liste des enregistrements étudiés et des transcriptions consultées.

#### *Enregistrements*

Asie du Sud-Est	Ethnic Folkways. EF P 423. South East Asia. BAM LD 326. Musique protoindochinoise.
Assam	Documents Garo et Naga enregistrés par Gabrielle Bertrand sur bandes magnétiques.
Borneo	MH LD 6. Musique des chasseurs de têtes. BAM LD 350. Musique Dayak de Kalimantan.
Formose	Ethnic Folkways, FE 4459. Murut Music of North Borneo.
Indonésie	Coll. Univ. 21. Musique des Vounoun. Col. SL 210. Indonesia. Ethnic Folkways. EFL 1406. Indonesia.
Laos	Bärenreiter. BM 30 L 2001
Manipur	Ethnic Folkways. FE 4479. Ritual music of Manipur.
Péninsule malaise	MH 49-10. Peoples Sakei et Kelanton. Ethnic Folkways. EF P 460. Temiar dream-songs from Malaya.
Philippines	Library of Congress. Documents Ifuago et Bontoc. Ethnic Folkways. EF P 466. Hanunoo music from the Philippines.

#### *Transcriptions consultées*

(cf. Bibliographie)

- KUNST, J.: Music in Nias.  
 KUNST, J.: Music in Java.  
 KUNST, J.: The music in Flores.  
 CONKLIN, H. C.; Hanunoo music from the Philippines.  
 SCHNEIDER, M.: Geschichte der Mehrstimmigkeit.  
 SCHNEIDER, M.: Lieder aus den Naga-Bergen.  
 SCHNEIDER, M.: Musica Philipina.  
 TAUERN, O. D.: Patasiwa und Patalima.

#### *Instruments*

Les documents sonores accessibles nous font entendre environ 28 instruments actuellement utilisés. Sur ce nombre, il en est 16 ou 17 qui,

selon Curt Sachs [27] remontent aux cultures lithiques et à l'ère du cuivre et du bronze.

*Instruments relevés sur les documents étudiés*

*Idiophones*

- Tambour en bois à fente (Naga)
- Stamping tubes (Moï)
- Tubes de bambou frappés à la main (Moï)
- Bâtons entrechoqués. (Dayak, Igorrot, Hanunoo, Temiar)
- Hochets de vannerie (Hanuno)
- Xylophone sur tuyaux de bambou (Moï)
- Xylophone à lames de bois (Batak)
- Gongs en laiton (Moï, Hanunoo, Murut)
- Guimbarde (Moï, Hanunoo, Vounoun)
- Grelots (Dayak, Temiar)
- Cymbale fendue (Batak, Temiar)
- Gloches (Vounoun)

*Membranophones*

- Tambours divers (Dayak, Temiar)

*Chordophones*

- Bouclier avec corde en rotin (Dayak)
- Cithare avec calebasse-résonateur (Moï, Vounoun)
- Cithare sur tuyau de bambou (Moï, Hanunoo)
- Luth à manche court à 3 cordes (Dayak)
- Luth à manche court à 4 cordes (Dayak)
- Rebab à 3 cordes (Hanunoo)
- Guitare à six cordes (Hanunoo)
- Arc musical (Vounoun)

*Aérophones*

- Flûte droite en bambou sans trou (Dayak)
- Flûte droite à 3 trous (Dayak)
- Flûte nasale (Hanunoo, Vounoun, Temiar)
- Trompe en bambou (Dayak, Hanunoo)
- Chalumeau (Dayak)
- Orgue à bouche, (khène) (Moï, Dayak, Murut)

L'époque dont il subsiste le plus de témoins est celle que Sachs désigne sous le nom de «Zweiklassenkultur» et qui succéda immédiatement aux cultures totémiques. De cette époque datent: Tambour en bois à fente, foulé aux pieds ou frappé au moyen de bâtons. — Guimbarde en bambou. — Bâtons entrechoqués. — Tambour à deux peaux, battu à la main. — Flûte droite sans trou. — Flûte droite à trois trous. — Arc musical.

La trompe droite est encore antérieure à ces instruments. Le lithophone de Laut Lieng Krak [31] appartiendrait à la même couche cultu-

relle. On peut y rattacher les pierres battues par des pilons à riz (Vounoun, Moï).

Le nombre relativement élevé de ces instruments qui ont survécu incite à penser que la phase déterminante de la culture musicale protomalaise se situe à cette époque de la «Zweiklassenkultur», idée qui s'accorde aux données culturelles générales.

Aux époques lithiques postérieures se rattachent les hochets de vannerie, le xylophone sur sangles (assez rare, semble-t-il), la flûte nasale.

Finalement, l'âge des métaux introduit les différents types de gongs, les cymbales fendues, les crotales, l'orgue à bouche, le cor en corne de buffle, les divers types de cithares, le luth à manche court.

Le «git-git» des Hanunoo, sorte de rebab à trois cordes, est encore plus tardif. Notons que les cordes et les crins sont filé en cheveux humains. Parfois ils sont en fibres de bambou.

Il faut ajouter que les instruments les plus archaïques sont ici les plus répandus dans l'ensemble des tribus étudiées. L'usage des instruments les plus récents est plus localisé, sauf celui de la flûte nasale, signalée presque partout.

Nous ne pouvons songer à rappeler ici la signification attachée à tous ces instruments. Quelques exemples mettront en évidence le fait qu'aujourd'hui encore, leur utilisation reste imprégnée de symbolisme et de magie.

Chez les Moïs et Dayaks, gongs et tambours sont réservés aux cérémonies religieuses-magiques.

Les Moïs n'emploient le tambour à deux peaux que pour des raisons liturgiques. Ils emploient les crotales frottées ou frappées pour la fête des morts.

Les Bataks font sonner les cymbales fendues pour les chants médicaux.

La cithare sur table à une corde bourdonne sous le chant shamanique chez les Dayaks.

Pour les Dayaks, la flûte droite en bambou excite à la chasse aux têtes. Les Vounouns jouent le même instrument au retour de la chasse aux têtes.

Les Dayaks et les Nagas sonnent la trompe en bambou au retour de la chasse aux têtes.

## La musique

Nous avons dit plus haut combien est frappante, dans les structures mélodiques protomalaises, la présence du triton *si-fa*, celui-ci étant sou-

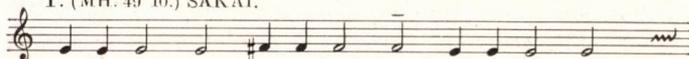
vent inclus dans une forme *si-fa-do* : forme qui a été observée et commentée par plusieurs auteurs. Nous relevons à son sujet la réflexion suivante de KUNST [17].

«Dr. Marius Schneider, who distinguishes in his treatise on *Ethnologische Musikforschung* various types of melody, one of which is this anhemitonic tetratonic melos, says on this subject: 'Die Tritonusmelodik enthält über einem wichtigen Strukturton eine übermässige Quarte. Sie tritt insbesondere bei den Küstenmalaien, zuweilen aber auch im Binnenlande auf. Die Vermutung liegt nahe, dass sie aus einer Instrumentalstimmung einer Hochkultur entstanden ist.' It is possible, that this applies to Nias also, but personally I think it more likely that it is related to a much older and much more primitive civilization.»

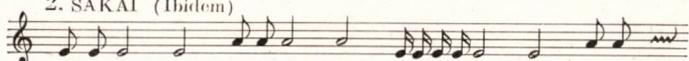
Nous nous rallions à l'opinion de KUNST, qui semble avoir été dictée par intuition. Les motifs justifiant notre adhésion à l'opinion de KUNST ressortiront de l'exposé qui suit.

Comparant entre elles les notations des documents sonores que nous avons pu consulter, et les notes préliminaires prises en écoutant d'autres documents n'ayant pas encore fait l'objet de transcriptions, une certitude s'impose: l'importance numérique des mélodies bi-, tri- et tétratoniques. Celles-ci paraissent former le fondement, la base principale du répertoire protomalais. On peut considérer aujourd'hui comme acquis qu'elles proviennent d'un état culturel plus ancien que celui où sont apparues les mélodies pentatoniques. Cette idée est clairement exposée et défendue par WIORA [44]. SACHS [28] s'y rallie tout en préférant les termes de «one-step, two-step, three-step melodies». Il est clair en effet que ces types mélodiques se trouvent surtout dans les cultures les plus archaïques.

## 1. (MH. 49 16.) SAKAI.



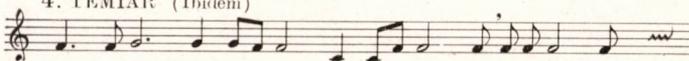
## 2. SAKAI (Ibidem)



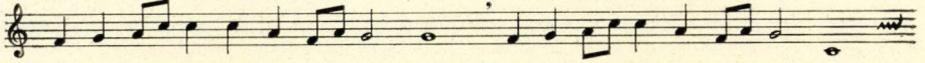
## 3. (EF. P 460.) TEMIAR



## 4. TEMIAR (Ibidem)



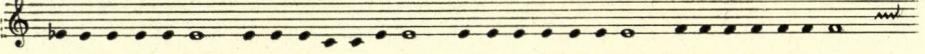
## 5. TEMIAR (Ibidem)



## 6. (EF. P 466.) HANUNOO (A. Conklin)



## 7. HANUNOO (A. Conklin) (Ibid.)



## 8. (Coll. Univ. 21.) VONNOUN

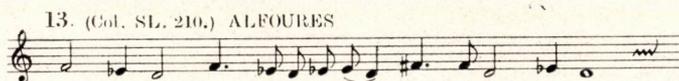
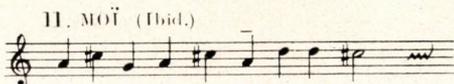
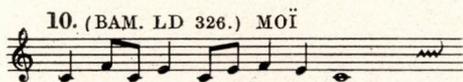


Ne donnant ici que des transcriptions inédites, nous renvoyons le lecteur aux transcriptions existantes pour d'autres régions: Nias [17], Naga [36], Moluques [40], Philippines [35], [6], Formose [23].

D'une part, on remarquera que les mélodies construites sur deux ou trois notes sont presque toujours du type «Pendelmelodik». D'autre part, l'audition révèle que, dans ces chants où il n'y a que des quartes, des tierces, des tons entiers, ces intervalles présentent une assez grande stabilité au cours d'une même exécution.

De formation moins archaïque, le pentatonisme anhémitonique est beaucoup moins répandu parmi les Protomalais que les états prépentatoniques. Il semble d'ailleurs que ce pentatonisme ne fasse son apparition à l'état pur que parmi les Vounouns de Formose et, à un degré moindre, chez les tribus protomalaises des Philippines. Chez les Nagas, dont SCHNEIDER donne plus de soixante transcriptions [36], il n'en est que trois qui soient des mélodies pentatoniques, alors que 43 sont prépentatoniques (il n'est pas tenu compte ici des imitations à la quinte ou à la quarte dues à l'organisation polyphonique). Signalons encore que treize autres de ces mélodies Naga contiennent l'intervalle approximatif de demi-ton dans une structure à quatre notes, et 9 dans des structures à cinq ou six notes.

La présence de petits intervalles de l'ordre de grandeur du demi-ton, dans des structures à 3 ou 4 notes est tout aussi fréquente chez les autres Protomalais.



(Voir aussi les autres sources de transcriptions déjà citées après les exemples 1—8.)

Cette préférence pour le petit intervalle d'environ un demi-ton se manifeste abondamment dans les types de structure archaïque. Elle a pour effet de créer des intervalles très peu stables, l'appréciation exacte des petits intervalles, à partir du demi-ton, exigeant un développement de la conscience musicale plus grand que n'en ont les tribus primitives. Le demi-ton est en effet, pour des raisons physiologiques, la limite inférieure de la perceptibilité nette d'un intervalle [5].

Comme, dans les états archaïques, l'octave, la quinte et la quarte sont perçues et émises avec une stabilité relativement grande, l'instabilité créée à l'intérieur de ces grands intervalles par l'introduction de petits intervalles voisins de la limite de perception nette, se répercute sur les autres intervalles résultant de la division intérieure de la quinte ou de la quarte.

Ce manque de stabilité s'est maintenu chez les Protomalais lorsque l'ambitus des mélodies s'est étendu et a impliqué un plus grand nombre de notes.

Des notations telles que celles des exemples 15 et 16 ne donnent qu'un schéma approximatif et trop systématisé de la musique réelle entendue.

15. NIAS (Kunst)

16. ALFOURES (Tauern)

O Nu-nu-sa-ku sa-ma i - - te E sama i - te ruo

Il est essentiel de se rendre compte du fait que les transcriptions en notation européenne ne peuvent faire sentir la nature fluctuante de ces types de musique: l'introduction de petits intervalles dans les phases archaïques basées sur le tri-et tétratonisme n'est pas due au raisonnement, mais uniquement à l'intuition et aux nécessités expressives (qualités essentielles du caractère protomalais). Les structures qui en dérivent ne relèvent donc pas d'un *système* (tout système étant raisonné). Ils ne constituent qu'un certain *état* de la musique, caractérisé par son instabilité même.

Dans de très nombreuses structures mélodiques protomalaises comprenant 4 notes, à côté d'intervalles de demi-ton, apparaît le triton, *si-fa* comme intervalle constitutif, associé souvent à la note *do* (voir notamment [35]). Les intervalles ont alors des grandeurs légèrement variables au cours d'une même exécution vocale, devenant fixes s'il s'agit de pièces instrumentales, mais variant toutefois d'un instrument à l'autre.

17. MOÏ (BAM. LD 326.)

18. (FE. 4507) BORNEO

19. (Col. SL 210.) ALFOURES (Ceram)

20. NIAS (Kunst.)

21. NIAS (Kunst.)

22. TEMIAR (EE. P 460.)



23. BANDA (Col. SL 210.)



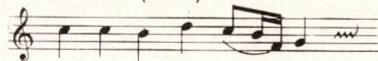
24. NAGA ABOR (Enr. Bertrand)



25. MOÏ (BAM. LD 326.)



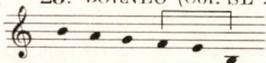
26. MOÏ (Ibid.)



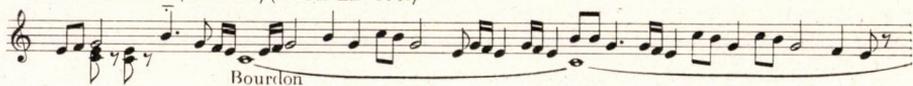
27. MOÏ (Ibid.)



28. BORNEO (Col. SL 210.)



29. BORNEO (DAYAK) (BAM. LD 350.)



30. MADOERA (SACHS)



Ainsi, une échelle s'est constituée progressivement à partir d'une phase archaïque prépentatonique, comprenant des intervalles de l'ordre de grandeur des demi-ton, ton entier, tierce majeure, triton. Elle provient d'une phase culturelle antérieure à celles où les échelles ont été raisonnées et mesurées. Elle est la même que celle qui, dans la haute culture indonésienne, porte le nom javanais de Pelog, s'y développant sur sept notes.



Nous pouvons donc penser que le Pelog continue, dans cette haute culture, la tradition protomalaise, y maintenant l'instabilité des intervalles.

Ce caractère a été parfaitement observé par KUNST [18]. Il a noté un certain nombre d'échelles pelog, les mesurant et mettant en évidence leur variabilité. A juste titre, il a estimé le Pelog antérieur au Slendro. Il avait pressenti que le Pelog devait être un héritage des prédécesseurs des Indonésiens de haute culture. Kunst fit cependant, à notre avis, deux erreurs. Il pensait que le Pelog devait dériver du système pentatonique chinois: son instabilité même s'inscrit en faux contre cette opinion. D'autre part, il établit une espèce de Pelog normalisé («average normalised») en faisant la moyenne des mesures observées sur 40 Pelogs différents, créant ainsi un Pelog idéal ou artificiel, qui n'existe pas dans la réalité et est contraire à l'essence même du pelog, tant ancien qu'actuel, et de son embryon protomalais.

Une autre conséquence de l'usage précoce des petits intervalles, relevant de la même préférence, est le style «glissé» de nombreuses exécutions de mélodies à demi-tons, le chanteur passant d'une note à sa voisine par une lente élévation ou descente de la voix. Ce style se remarque non seulement dans l'exécution monodique, mais aussi dans la polyphonie, par exemple dans le chant rituel Vounoun pour la plantation du millet.



Par contre, la polyphonie Naga, dont la base est une mélodie à tons entiers, tierces, quarts, relativement bien fixées, se développe sur des notes fixées, dans un style organal [36]. Même lorsqu'ils emploient une mélodie sur l'unique intervalle d'un demi-ton, celui-ci se fixe sur une valeur stable après les inévitables tâtonnements du début du chant. Pour terminer cette étude, nous donnons la transcription intégrale d'un chant d'amour Naga, inédit, enregistré par BERTRAND [2].

On y remarquera: 1. la ligne mélodique sur deux notes à un demi-ton de distance. 2. le matériel sonore, y compris celui des voix chorales, qui se limite à 4 notes: *fa-mi-do-la*. 3. Cette substance musicale réduite, primitive, est rendue subtile par la présence du demi-ton et par un sens

EXPOSITION

**A**

Musical notation for Exposition, measures 1 and 2. Measure 1 is marked 'a' and measure 2 is marked 'b'. Both measures feature a melody with eighth notes and a bass line with chords and eighth notes.

STROPHE I.

Musical notation for Strophe I, measures 3 to 10. Measures 3 and 4 are marked 'a' and 'b'' respectively. Measures 5, 6, 7, 8, 9, and 10 are marked 'b'', 'b', 'b'', 'b''', 'b''', and 'b''' respectively. The notation includes various rhythmic patterns and articulations like slurs and accents.

**B**

STROPHE II.

Musical notation for Strophe II, measures 11 to 18. Measures 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, and 18 are marked 'a', 'b'', 'b'', 'b', 'b', 'b'', 'b''', and 'b''' respectively. The notation includes various rhythmic patterns and articulations like slurs and accents.

**B'**

CODA

Musical notation for Coda, measures 19 to 23. Measures 19, 20, 21, 22, and 23 are marked 'a', 'b'', 'b''', 'b'', and 'b' respectively. The notation includes various rhythmic patterns and articulations like slurs and accents.

**C**

VALEURS RYTHMIQUES.

Rhythmic values notation showing a series of notes and rests on a staff, representing the timing of the music.

Naga. Chant d'amour. ♩ = 85



particulier de la contraction et de la dilatation rythmiques, observé aussi par Schneider aux Philippines [35]. Grâce à ces subtilités, les Nagas parviennent à ériger une construction complexe admirablement organisée et équilibrée.

La pièce transcrite comprend en tout 23 périodes mélodiques.

A) Exposition: a) (période 1) conclut à la note supérieure; B) (période 2) conclut à la note inférieure.

B—B') Deux strophes identiques, chacune de 8 périodes (B : 3—10; B' : 11—18), où b' (et b'') sont des variantes rythmiques du motif b), par dilatation (b') ou contraction (b''). (périodes 19—23).

C) Coda qui résume tout le matériel, poussant les contractions b'' à leur condensation maximale. On remarquera aussi la diversité et la rigueur des valeurs rythmiques; elles ont été contrôlées pour cette transcription au moyen du «Dämpfungsschreiber» P-2 de NEUMANN.

Cet exemple nous paraît illustrer d'une façon convaincante le caractère protomalais signalé au début de cette étude: «archaïsme et raffinement».

### Bibliographie

1. ALIMEN, H.: *Préhistoire de l'Afrique*. Paris 1955
2. BERTRAND, G.: *Terres secrètes où règnent les femmes*. Paris 1956
3. BRUNHES, J.: *Races*. Paris 1930
4. CANALS-FRAU, S.: *Préhistoire de l'Amérique*. Trad. franç. Marc Sauter. Paris 1953
5. COLLAER, P.: *Etat actuel des connaissances relatives à la perception auditive*. Colloques de Wégimont. I. Bruxelles 1956
6. CONKLIN, H. C.: *Hanunoo Music from the Philippines*. Ethnic Folkways. New-York 1955
7. DANIELOU, A.: *Traité de musicologie comparée*. Paris 1959
8. DRILHON, F.: *Unsere abenteuerliche Fahrt zu den Big Nambas*. Sie und Er, XXXV. Jahrg. N° 43, 22 Okt. 1959
9. FUNKE, F. W.: *Die Stellung der Lawa in der Kulturgeschichte Hinterindiens*. Tribus N° 9. Stuttgart 1960
10. GLASENAPP, H. von: *Indien*. München 1925
11. HACKEL, J.: *Zum Problem der Entstehung der Hochkultur*. Tribus N° 9. Stuttgart 1960.
12. HEINE-GELDERN, R.: *Die Megalithen Südost-Asiens und ihre Bedeutung für die Klärung der Megalithenfrage in Europa und in Polynesien*. Anthropos, XXIII, 1928
13. HOERNES, M. u. MENGHIN, O.: *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa*. Wien 1925
14. HOOD, M.: *Patet in Javanese Music*. Groningen-Djakarta 1954
15. JETTMAR, K.: *Megalithsystem und Jagdritual bei den Dartwölkern*. Tribus N° 9. Stuttgart 1960
16. KOOIMAN, S.: *Arts of South-western New Guinea*. N° 5. Den Haag 1956
17. KUNST, J.: *Music in Nias*. Intern. Arch. f. Ethnographie, Leiden 1939
18. KUNST, J.: *Music in Java*. The Hague 1949.
19. KUNST, J.: *Kulturhistorische Beziehungen zwischen dem Balkan und Indonesien*. Amsterdam 1953

20. KUNST, J.: *Hindu-javanische Musik* M. G. G. Vol. 6. Kassel 1957
21. KUNST, J.: *Indonesische Musik*. M. G. G. Vol. 6. Kassel 1957
22. KRÄMER, A.: *Die Malangane von Tombara*. München 1925
23. KUROSAWA, T.: *The Musical Bow of the Yunun tribe in Formosa and suggestion as to the origin of the pentatonic scale*. J. of the Soc. f. Research on Asiatic Music. N° 10—11. Dec. 1952.
24. LIGHTVOET, A. W.: *An interesting musical instrument from New-Ireland*. Antiquity and survival N° 4, Dec. 1955
25. MARINGER, J.: *L'homme préhistorique et ses dieux*. Paris 1958
26. PLESSSEN, V. von: *Bei den Kopffägern von Borneo*. Berlin 1936
27. SACHS, C.: *Geist und Werden der Musikinstrumente*. Berlin 1929
28. SACHS, C.: *The wellsprings of Music*. The Hague 1962
29. SARRAUT, A.: *Indochine*. Paris 1930
30. SAULNIER, T.: *Les Papous coupeurs de têtes*. Paris 1961
31. SCHAEFFNER, A.: *Le lithophone de Ndut Lieng Krak*. Rev. d. Musicol. XXXVIII<sup>e</sup> année. Nouv. Série N° 97/98. Paris Juillet 1951
32. SCHNEIDER, M.: *Geschichte der Mehrstimmigkeit*. Berlin 1934
33. SCHNEIDER, M.: *El origen musical de los animales simbolos en la mitologia y la escultura antiguas* (Barcelona 1946)
34. SCHNEIDER, M.: *La danza de Espadas y la tarantela*. Barcelona 1948
35. SCHNEIDER, M.: *Musica filipina*. Anuario musical VI. Barcelona 1951
36. SCHNEIDER, M. u. KAUFMANN, H. E.: *Lieder aus den Naga-Bergen*. Colloques de Wégimont, Ethnomusicol. II. Liège 1960
37. SCHUSTER, M.: *Zur Diskussion des Megalithsproblem*. Tribus N° 9. Spet. 1960, Stuttgart
38. SION, J.: *Asie des Moussons*. Géogr. Universelle P. Vidal de Lablache et L. Gallois, Tome IX. Paris 1928
39. SNELLEMAN, J. F.: *De Volkeren der Aarde*. Amsterdam 1903
40. TAUERN, O. D.: *Patasiua und Patalima. Vom Molukkenland Seran und seinen Bewohnern*. Leipzig 1918
41. TISCHER, H.: *Kulturen der Südsee*. Hamburg 1958
42. WINSTEDT, R.: *Moeurs et coutumes des Malais*. Paris 1952
43. WIORA, W.: *Die vier Weltalter der Musik*. Stuttgart 1961
44. WIORA, W.: *Älter als die Pentatonik*. Studia memoriae Belae Bartok Sacra. Budapest. 1956

# Schuberts „Ungerische Melodie“ (D. 817)

(Mit dem Faksimile der Handschrift)

von

O. E. DEUTSCH

Wien

Um 1925 erwarb Stefan Zweig für seine ungewöhnliche Autographen-Sammlung ein ebenso ungewöhnliches Manuskript von der Hand Franz Schuberts. Es soll bis dahin auf einem einsamen Landsitz gelegen sein und ist jetzt in Martin Bodmers berühmter Autographen-Sammlung in Coligny bei Genf geborgen.

Die Handschrift umfaßt auf zwei Blättern in Querfolio-Format drei Seiten eines zweihändigen Klavierstücks, betitelt »Ungerische Melodie«, datiert vom 2. September 1824 in »Zeléz« und, wie bei Schubert üblich, am Kopf des Titels auch signiert. Es ist eine Reinschrift, zu der aber keine Skizze bekannt ist. Die Schreibung Ungern war übrigens damals keine Seltenheit.

Schubert, der schon 1818 den Sommer als Musiklehrer der beiden Töchter des Grafen Johann Karl Esterházy auf dem lieblichen Schlosse Zseliz (jetzt Želiezovce) nördlich von Gran verbracht hatte, weilte 1824 wieder dort, von Ende Mai bis Mitte Oktober. Karl Freiherr von Schönstein, ein in Ofen geborener Hofkonzipist bei der K. k. allgemeinen Hofkammer in Wien, hatte Schubert 1818 in Zseliz kennengelernt und war auch 1824 wieder bei seinem Freunde Esterházy zu Besuch, mindestens im Herbst, so daß er Schubert auf der Heimfahrt in seinem Wagen mitnehmen konnte. Schönstein, ein hervorragender Bariton-Sänger, dem Schubert 1824 eben seinen Liederzyklus »Die schöne Müllerin« gewidmet hatte, schrieb 1857 für die damals geplante Schubert-Biographie Ferdinand Luibs seine Erinnerungen an jene Zeit nieder. Darin heißt es:

»Das Thema zu dem ‚Divertissement à la Hongroise‘ (Opus 54), welches der Frau v. Lászny, geb. Buchwieser dediziert ist, ein ungarisches Lied, holte sich Schubert zu Zseliz in der Küche des Gr. Esterházy, woselbst es eine ungarische Küchenmagd sang, und Schubert, welcher eben mit mir von einem Spaziergang nach Hause kam, es im Vorübergehen hörte. Wir lauschten längere Zeit dem Gesang, Schubert hatte offenbar

Wohlgefallen an dem Liede, brummte es lange noch im Weitergehen vor sich hin, und siehe da, im nächsten Winter erschien es als Thema im erwähnten Opus 54, eines seiner herrlichsten Klavierstücke.«

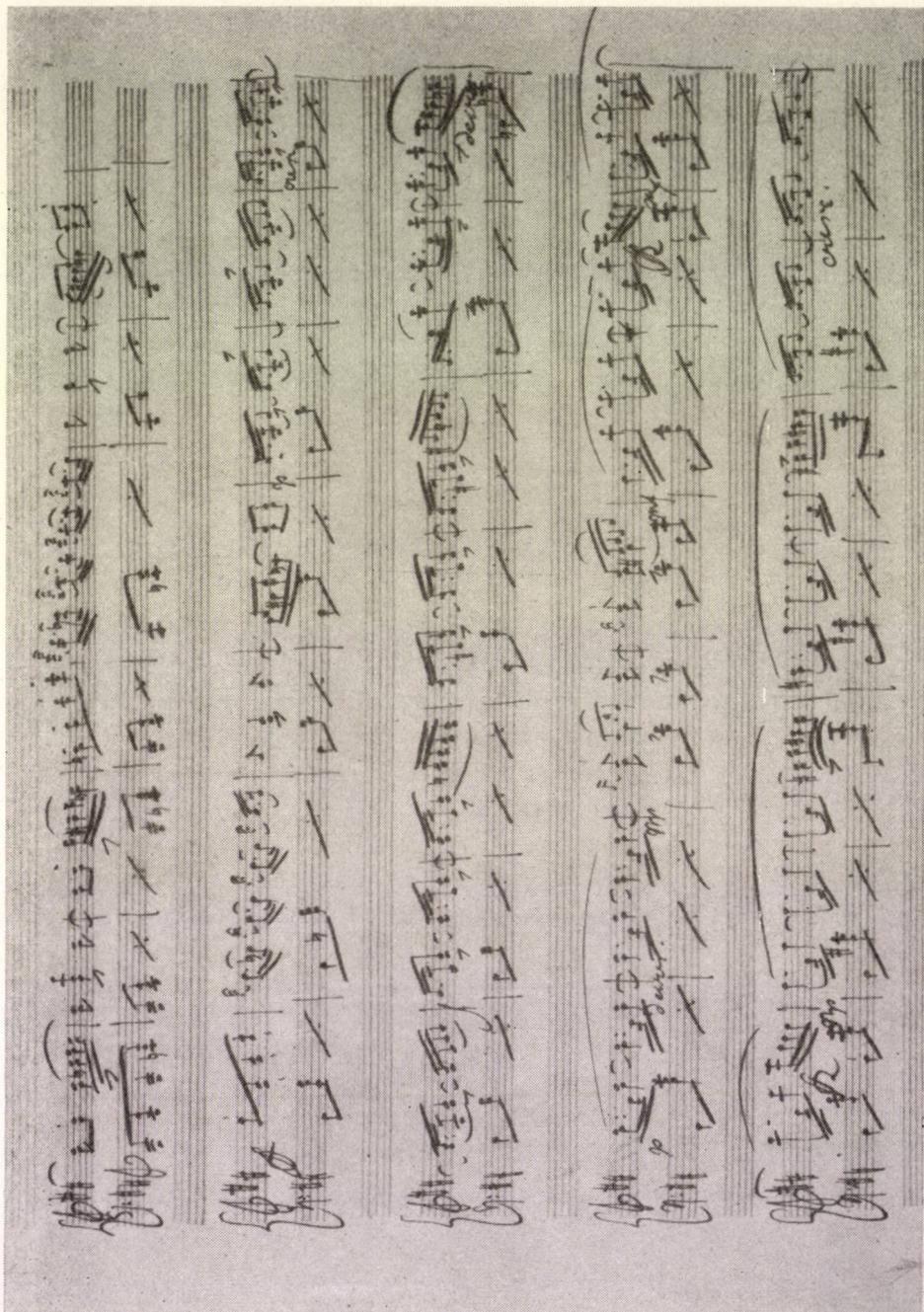
Die »Ungerische Melodie« ist die zweihändige Urfassung des dritten und letzten Satzes, des Allegrettos, des vierhändigen »Divertissements à la hongroise«, in h-moll statt in g-moll gehalten. Während jene »Melodie« genau datiert und lokalisiert ist, wissen wir — in Ermanglung des Autographs — nicht, wo und wann das Divertissement komponiert worden ist. Es dürfte erst 1825 in Wien entstanden oder vollendet worden sein und erschien im Frühjahr 1826 (also nicht im Winter von 1824 auf 25) bei Matthias Artaria in Wien, mit einer Widmung an die frühere Schauspielerin und Sängerin der Wiener Hoftheater, Kathinka Buchwieser, die mit dem Edlen Ludwig Niklas Lászny von Folkusfalva, Güterdirektor des Fürsten Josef Pálffy, vermählt war. Schubert hatte ihr schon 1825 zwei Lieder (Opus 36) gewidmet. Wenn das ungarische Divertissement noch in Zseliz entstanden wäre, wie andere vierhändige Werke von ihm: die Beethoven gewidmeten Variationen in e-moll (Opus 10), die dem Grafen Ferdinand Pálffy gewidmete Sonate in B-dur (Opus 30) und ein paar Märsche von 1818, oder die später »Grand Duo« genannte Sonate in C-dur (Opus 140), die Variationen in As-dur (Opus 35) und wieder einige Märsche von 1824, so müßte man annehmen, daß auch das bekannteste Werk unter seinen vielen Klavier-Duos für die beiden Komtessen bestimmt gewesen sei, wie später noch die Phantasie in f-moll (Opus 103). Die Widmung des Divertissements spricht aber dagegen.

Wir wissen nicht, welches der Themen des Divertissements Schönstein mit jenem ungarischen Liede gemeint hat. Der Umstand, daß uns nur das Allegretto in seiner ursprünglichen Form bekannt geworden ist, läßt aber daran glauben, daß er diesen Satz gemeint hat. Die Mittelteile sind übrigens in den beiden Fassungen ganz verschieden.

Franz Liszt hat Schuberts vierhändiges Werk für zwei Hände bearbeitet: zuerst 1840 als »Melodies hongroises« und dann 1846 unter dem Titel »Schubert's Ungarische Melodien aus dem ungarischen Divertissement zu 4 Händen, Op. 54. Zweihändig auf eine leichtere Art gesetzt«. Liszts zweite Fassung kommt Schuberts erster, die er gewiß nicht gekannt hat, näher. In meiner vergriffenen Erstausgabe der »Ungerischen Melodie« (Wien, Edition Strache No. 20, 1928) ist deshalb Liszts leichteres Arrangement des Allegrettos mit abgedruckt worden.

*Allegretto*  
*Singvoll /p. Moderato*  
2. Aufl. 1824  
Piano-  
forte

This image shows a page of handwritten musical notation for Schubert's 'Ungerische Melodien'. The score is written on ten staves. The first staff is marked 'Allegretto' and 'Piano-forte'. The second staff is marked 'Singvoll /p. Moderato'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations and a date '2. Aufl. 1824' in the upper left corner.



A page of handwritten musical notation for Schubert's 'Ungerische Melodie'. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation is in a cursive, handwritten style. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several slurs and phrasing marks throughout. The second system includes the word 'Andante' written below the staff. The third system includes the word 'Moderato' written below the staff. The fourth system includes the word 'Allegretto' written below the staff. The fifth system concludes with a double bar line and a final flourish. The paper shows signs of age, with some staining and discoloration.



# Die Welt des Tondichters Kodály

von

L. EŐSZE

Budapest

Diese Arbeit versucht, den Stil Kodály in großen Zügen zu umreißen. Schon infolge des beschränkten Raumes kann sie nicht den Anspruch erheben, von der überaus mannigfaltigen Persönlichkeit des Meisters ein vollständiges Bild zu entwerfen. Es wird auch auf die Anführung von Notenbeispielen verzichtet und nur auf Teile einiger Werke hingewiesen. Vielleicht kann aber auch die Aufdeckung der Wurzeln von Kodály's Werk an Hand der Analyse seiner bezeichnendsten Merkmale das tiefere Verständnis seiner Kunst fördern.

Als Kodály am Beginn seiner Laufbahn stand, in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts, war für die europäische Musik — außer dem Weiterleben der Spätromantik und des Impressionismus — das Experimentieren, sodann die Erstarrung der aus den Versuchen gewonnenen Lehren zu Dogmen kennzeichnend. Unter den neuen Bestrebungen kamen zwei Hauptrichtungen zur Geltung: die eine war bemüht, die Musik unpersönlich, vollständig international zu gestalten (Dodekaphonie, Neoklassizismus), die andere dagegen wollte die nationalen Merkmale immer kraftvoller zum Ausdruck bringen (De Falla, Szymanowski, Janáček, Martinu, Enescu). Zur ersten Richtung hatte Kodály gar keine Beziehung. Es wäre auch unmöglich gewesen, da die Hyperchromatik und der atonale Charakter der Dodekaphonie seiner Persönlichkeit fernstehen, sein Klassizismus wiederum instinktiver und umfassender ist als der Neoklassizismus. Kodály ist ein hervorragender Vertreter der zweiten Richtung. Er bekennt sich zu dem Grundsatz: »Es gibt keine individuelle Originalität, die nicht in einer nationalen Originalität verwurzelt wäre.« Seine Kunst, die zwar durch viele Fäden an die großen Epochen der Kunstmusik des Westens anknüpft, ist aber doch eigenartig ungarisch geprägt.

Manche Kunstschaffende werden von der Musikgeschichte als Neuerer, als formzersetzende Künstler gewertet, andere wieder als zusammen-

fassende, vollendende Meister. Zu diesen gehört zweifellos Kodály. Die Mehrheit der »Zusammenfasser« vereinigt jedoch die Leistungen einer einzigen Epoche (meistens einiger ihrem Auftreten vorausgegangener Jahrzehnte), Kodály dagegen vereint die besten Überlieferungen, die wertvollsten Errungenschaften mehrerer Jahrhunderte und zweier voneinander abweichender Kulturkreise. Die Erklärung dafür liegt nicht nur in seiner tondichterischen Persönlichkeit. Als Kulturpolitiker übernahm er die Aufgabe, alles, was in der Kunstmusik des Westens in Jahrhunderten verwirklicht wurde, in ein Menschenleben verdichtet zu schaffen. Er wollte alles aufholen, womit die ungarische Kunstmusik von den ersten Ansätzen zur Polyphonie bis zum 20. Jahrhundert im Grunde genommen Europa schuldig blieb.

Die Kunst Kodálys — wenn wir sie in ihrer Gesamtheit betrachten — hat auch ihre geschichtlichen Voraussetzungen und ihre Fortsetzung; ihre Wirkung kann bis in die neuesten ungarischen Werke verfolgt werden. Wenn wir seine einzelnen Werke eingehender untersuchen, fällt es sofort auf, daß jede Melodiewendung, jede Harmonie eine Voraussetzung hat, aus der sie logischerweise folgt, und über eine Fortsetzung verfügt, in der sie organisch aufgeht. Sein Stil ist im Ganzen und auch in den kleinsten Teilen gleicherweise typisch organisch.

Was nun die geschichtlichen Voraussetzungen betrifft, so gehen die Wurzeln seiner Kunst mit einem Zweig über den Stil Debussys, Brahms', der Wiener Klassiker, Bachs und Palestrinas bis zum Gregorianum zurück, mit dem anderen über die Verbunkos-Musik des 19. Jahrhunderts, die Musik der ungarischen Kollegien des 18. Jahrhunderts, die Historien- gesänge des 16. Jahrhunderts bis zum urtümlichen ungarischen Volkslied. Gereifte, klassische Vorbilder stehen auf der einen Seite, spärlicher kunstmusikalischer und gewaltiger volksmusikalischer Stoff auf der anderen. Das Verschmelzen dieser außerordentlich differenzierten Elemente ist nur ein einziges — zwar sehr charakteristisches — Merkmal von Kodálys tondichterischer Persönlichkeit: die angeborene, aber bewußt weiterentwickelte Anlage zur Integrierung, die einheitschaffende Kraft.

Untersuchen wir die Melodiewelt des Meisters, so fällt die unterschiedliche Melodik von vokalischen und instrumentalischen Werken auf. In den Vokalwerken ist der Text höchst ausschlaggebend. Er bestimmt die Eigenart, den Fall, das Tonsystem, die Gestaltung, die Dynamik, den Rhythmus der Melodie, in mehrstimmiger Komposition die Faktur, die Behandlung der Begleitung des Chores oder Orchesters. Wir könnten fast behaupten: so viel Melodietypen, wie Texttypen. Der Stamm der

Melodien ist mollhaft diatonisch, mit pentatonischen Wendungen und mit ökonomisch angewandter Chromatik. Ihre Struktur ist meist versartig, periodisch, architektonisch, im ganzen liedmäßig.

Ganz anders verhält es sich mit Kodály's instrumentaler Melodik. Sie ist einerseits ungebundener, andererseits aber einheitlicher. Für eine große Gruppe von Werken ist die freie, improvisatorische Arbeitsweise kennzeichnend. Ein schönes Beispiel dafür finden wir in den einleitenden Takten des dritten Satzes im Duo für Violine und Violoncello (op. 7). Den Charakter des Werkes ergeben der »gestützte« — also mit einem auf den Hauptakzent fallenden langen Ton durchgeführte — Anfang und die instrumentale fioriturhafte, »in Schwung kommende« Entfaltung der gesangartigen Anfangsmotive. Ein weiterer Typ von Kodály's instrumentalen Melodien ist hauptsächlich in den schnellen Schlußsätzen häufig. Sein stereotyper Rhythmus, seine tonwiederholende Melodik — zum Beispiel in der Einleitung des zweiten Satzes der Sonate für Violoncello und Klavier (op. 4) — beschwört die Welt der ungarischen Kinderlieder und Singsprüche. Diese zwei Haupttypen stellen zwei entgegengesetzte Pole dar. Zwischen ihnen haben zahlreiche Modifikationen der instrumentalen Melodien Raum. Es genügt, auf die breite Skala hinzuweisen, die von den langsamen Volksliedbearbeitungen in Rubato bis zur Verbunkos-Musik des Werbetanzes im Hány, vom eintönigen Rezitieren bis zu den schrulligen Verzierungen reicht.

In Kodály's Kunst spielt die reich fließende melodische Invention eine primäre Rolle. Sie bestimmt letzten Endes auch seine Harmonienwelt, die der Melodie untergeordnet, aus den in ihr verborgenen Harmonienmöglichkeiten geformt ist. Das ist der entscheidende Unterschied und zugleich ein Plus gegenüber dem Harmonienschatz und der Harmonienbehandlung des französischen Impressionismus, an den Kodály in vielem anknüpfte.

Der Meister bedient sich in seinen Werken sozusagen sämtlicher Tonsysteme. Außer dem natürlichsten Pentaton, außer den modalen und Obertonreihen kommt auch die von diesen entfernteste Ganztonigkeit vor. Diesen Tonsystemen »extrahiert« er — im Sinne des im 20. Jahrhundert fast ins Unbeschränkte erweiterten Konsonanzbegriffes — seine eigenartige Harmonienwelt. Er schafft aus den sukzessiven Melodienwendungen simultane Harmonien. Auf diese Weise kommen auf Grund der ungarischen pentatonischen Volkslieder die Kodály'schen pentatonischen Harmonien zustande, ebenso, wie in der westeuropäischen Musik aus dem Gesang der Troubadours und aus anderen einstimmigen Liedern die in ihnen verborgenen Dur-Moll-Harmonien.

Unter den charakteristischen Merkmalen von Kodálys Akkordik soll an erster Stelle die Verwendung von Kolorittönen erwähnt werden. Er verbindet mit einem oder mehreren Tönen der traditionellen Akkorde einen Wechselton, und zwar so, daß er sie nicht nacheinander, sondern gleichzeitig ertönen läßt. Er erweitert den Begriff des Wechseltones außer dem in der Sekunde auch auf die Terz, sogar auch auf die Quarte. Er entwickelt ferner den konventionellen Terzaufbau weiter, neben den bisher gebrauchten Septim- und Nonenakkorden kommen häufig auch die Undezim-Tredezimakkorde vor. Schließlich verwendet er außer dem Terzaufbau auch mit diesem gleichwertige Harmonien im Quartens- und Sekundenaufbau.

Eine bedeutende Rolle kommt in der Harmonienwelt Kodálys der aus der »Faux-bourdon«-Technik entwickelten Mixtur zu. Er erweitert auch wesentlich ihre Struktur, denn er verwendet auch Sekunden-, Quartens- und Septimparallelen. In seinen Werken treffen wir beide grundlegenden Typen dieser Mixtur vor. Sie kommt in tonaler Auslegung vor, d. h. er behält nur die Struktur des Ausgangsakkordes, die Tonart bleibt sonst beibehalten, und in einer realen Variante, so, daß der Anfangsakkord auch seine besondere Färbung bewahrt, und die Akkordintervalle werden genau wiederholt. Der Mixtur kommt hie und da eine melodisch-harmonische Bedeutung zu (wenn sie die Melodie verfolgt), anderswo erlangt sie eine modulatorische und teils formbildende Rolle (dort, wo sie in einer Richtung verläuft), aber sie kann auch im Dienste der Stimmungsmalerei stehen (wo sie z. B. eine Pendelbewegung vollführt).

Eine weitere interessante Eigentümlichkeit des Kodályschen Stils ist seine Art der Harmonisierung, indem er die typisch an eine Stufe, an eine Funktion gebundenen Akkorde auf eine andere Stufe versetzt und ihre Funktion sozusagen »umdeutet«. Der Akkord wird dadurch beinahe »schwebend«. So ist es z. B. ein charakteristisch »Kodályscher Zug«, wenn er — was häufig geschieht — den aus seinem natürlichen Anziehungskreis befreiten dominanten Septimakkord (mit enharmonischem Wechsel) zu einem übermäßigen Quintsextakkord umstellt. Das ist nichts anderes, als — auf einer beliebigen Stufe — die »Umdeutung« der dominanten Funktion zu einer subdominanten. Eine ähnliche schwebende Wirkung erreicht der Meister durch die Funktionsmischung, d. h. durch das gemeinsame Ertönenlassen zweier bestimmter Funktionen.

Die Kodálysche Harmonie verbindet sich mitunter vollkommen mit der Melodie (im Falle der aus ihr »herausgelösten« Harmoniebegleitung, der ihr angeschlossenen Mixturen), mitunter aber wird sie, scheinbar unabhängiger geworden, nur an den Wendepunkten mit ihr vereinigt

(die orgelpunktartigen »Fleckharmonien« im Falle der Verwendung von einer eigengängigen Mixtur). Ein gutes Beispiel dafür sind Takt 19—51 nach ⑥ im dritten Satz des Duo op. 7.

Der Keim einer solchen scheinbaren Unabhängigkeit von Melodie und Harmonie ist die aus dem Wechselton sich entfaltende »Wechselmelodie« (wie z. B. die Anfangsmelodie des Stückes »Abend« für gemischten Chor). Dies erinnert an die »Scheinpolyphonie« der Bachschen Choräle. Es handelt sich also um eine homophone Konstruktion, oder wenn es gefällt, um einen »Zielkontrapunkt«, indem zwischen den Wendepunkten jede Stimme, jedes Element der musikalischen Konstruktion ihren eigenen Weg verfolgt. Da können nun die verschiedensten Dissonanzen zustande kommen. An den Wendepunkten aber vereinigt sich jede Stimme, ihre eigene Logik verfolgend, in eine Konsonanz. Das ist das Geheimnis dessen, daß die Harmonienwelt Kodálys im ganzen klassisch wohlklingend erscheint. Ihre Dissonanzen sind nie Selbstzweck, sondern die Ergebnisse der inneren Logik. Der in unserer Zeit immer seltener ertörende Dur-Dreiklang wird von Kodály in seinen Werken häufig verwendet (manchmal auch unabhängig von der Melodie). Der akustisch vollkommene Zusammenklang, richtiger der Wohllaut der Musik ist für ihn das Primäre. Der Tondichter, der sich den Millionen zuwendet, der durch seine Kunst die ästhetische Erziehung der Menschheit zu fördern beabsichtigt, kann auch keinen anderen Weg einschlagen.

Schließlich sollen einige allgemeine Merkmale von Kodálys überaus reicher, abwechslungsreicher Formenwelt aufgezählt werden. Am auffallendsten ist das ausgezeichnete Gleichgewichts- und Proportionsgefühl des Meisters, das vor allem in den großen Formen zum Vorschein kommt. In Vokalwerken wird auch die Form vom Text bestimmt, der Aufbau der Instrumentalkomposition richtet sich nach klassischen Mustern. Die Basis ergibt sich gewöhnlich nicht aus einer Form, vielmehr entsteht sie durch die Legierung mehrerer Formen. Kennzeichnend für Kodálys Konstruktionsmethode ist es auch, daß die Wiederholung, die Reprise, nie unverändert, sondern stets variiert erscheint. Im Formen der Themen läßt sich eine mehr oder weniger geschlossene Versartigkeit, Periodisierung, die an den Volksliedwechsel erinnernde Verlegung und die richtunggebende Rolle der homophonen oder polyphonen Faktur bemerken. Kodály verwendet mit Vorliebe die vierteilige Form von klassischem Aufbau, in der auf zwei statische Teile ein dynamischer dritter folgt, dieser bleibt sozusagen »offen« und führt wieder zum statischen Schlußsatz. Einen solchen Aufbau weist die klassische Sonatenform mit wiederholter Exposition auf, aber dasselbe ist für einen Typ der einfachsten vierzei-

ligen ungarischen Volkslieder charakteristisch. Diese a/a/b/a gegliederte Formsprache gelangt in den Sonatensätzen Kodálys zur Geltung, im Anfangsthema des »Te Deum« und auch andernorts.

Diese interessante Erscheinung führt uns zu unseren Erörterungen zurück, in denen wir Kodály als einen nach Synthese strebenden, zusammenfassenden Tonkünstler charakterisierten. Wir stoßen auf dasselbe Prinzip in der hochwertigen westeuropäischen Kunstmusik und im einfachsten Volkslied östlichen (orientalischen) Ursprungs. Könnten wir nicht daraus die Schlußfolgerung ziehen, daß die vielen endgültigen Konklusionen der klassisch gewordenen Stile (und auch das Volkslied muß dazu gezählt werden) etwas Universelles an sich haben, d. h. auch auf verschiedenen Ebenen, selbständig, unabhängig voneinander zustandekommen können? Somit gelangen die Elemente der Stile verschiedener Zeitalter und Meister in die Kunst der zusammenfassenden Meister nicht unbedingt durch unmittelbare Übernahme, sondern durch das Eindringen in deren Geist — wir könnten auch sagen, durch das vollständige Einswerden —, das zu denselben Ergebnissen führt.

Das trifft auch auf Zoltán Kodály zu, auf eines der größten zusammenfassenden Genies des 20. Jahrhunderts, der (mit Bartók) als erster die wunderbare Einheit von urtümlicher Melodie und neuer Harmonie, von kollektivem Willen und individuellem Wissen, von Volksmusik und Kunstmusik, als große Synthese von Ungarntum und Europäertum zu schaffen vermochte.

Er war dessen fähig, weil das Klassische und das Humanistische die zwei Tragpfeiler seiner Kunst bilden. Nicht einmal im Sturm der Extreme verlor er seine edle Stimme, auch im unmenschlichsten Zeitalter bewahrte er seine tiefe Menschenliebe und seinen wahren Humanismus.

# Un „Quem queritis” en Hongrie au XII<sup>e</sup> siècle

par

Z. FALVY

Budapest

Ce n'est que depuis quelques années que nous connaissons un des plus anciens antiphonaires hongrois, conservé à la Bibliothèque de l'Université de Graz (Ms. 112). D'après son lieu de provenance (la ville de Fehérvár en Transdanubie, ville du sacre des rois de Hongrie au Moyen Age) il fut nommé Codex Albensis. Le manuscrit remonte à la première moitié du XII<sup>e</sup> s. (Une édition fac-similaire paraîtra 1963 par les soins communs des maisons d'édition Akadémiai Kiadó de Budapest et Akademische Druck- und Verlagsanstalt de Graz, avec des études rédigées en langue allemande, sous la rédaction de MM. László Mezey et Zoltán Falvy.)

Au 83 verso manuscrit se trouvent quelques antiennes tirées du drame liturgique «Quem queritis», notées in campo aperto (notation saint-galloise). C'est le premier Quem queritis, et le plus ancien, qu'on ait trouvé en Hongrie. Cependant le genre des drames liturgiques est déjà représenté dans des manuscrits plus anciens: dans l'Agenda pontificalis de Győr nous connaissons un Stellarium de la fin du XI<sup>e</sup> s., pourvu, comme le Quem queritis du XII<sup>e</sup> s., de notation musicale. Le manuscrit, dit Codex-Pray de la fin du XII<sup>e</sup> s. (conservant le premier monument de la langue hongroise) contient également un Quem queritis sans notation musicale, mais avec des instructions concernant la représentation du drame.<sup>1</sup>

L'*Osterfeier* du Codex Albensis mérite notre attention pour plusieurs raisons dont une des plus importantes est sa *mélodie*. En suivant la genèse et l'évolution des drames liturgiques jusqu'à l'époque de notre manuscrit,

<sup>1</sup> Dans un des codex de la bibliothèque de l'Archevêché de Eger se trouvent et le Stellarium et le Quem queritis en notation musicale à portée de quatre lignes datant du XV<sup>e</sup> siècle, avec texte latin et allemand. La question de sa provenance n'est pas résolue. D'après KUMMER, K. F. (*Erlauer Spiele*, 1882) il serait d'origine carinthienne. Voir encore DÖMÖTÖR, T.: *Ludus incunabulis Christi*. Antiquitas Hungarica 1949.

c.-à-d. jusqu'au début du XII<sup>e</sup> s., le chemin à parcourir ne sera pas long. En général, on date les débuts des drames liturgiques à partir de l'apparition des tropes. C'est là que la forme dialoguée apparaît pour la première fois et que la pensée plus libre, plus conforme à l'imagination populaire pénètre dans les cadres liturgiques. Elle s'y introduit, mais n'en devient pas partie créatrice, seulement partie tolérée jusqu'au Concile de Trente qui interdit les tropes, les chasse des églises. Au début le *Quem queritis* de Pâques n'est autre chose qu'un trope de l'Introït de la messe.<sup>2</sup>

Le premier exemple en est conservé au 55 verso du codex saint-gallois No 484 qui remonte à la deuxième moitié du X. s. C'est un trope de l'Introït, en forme dialoguée, mais à cause de son caractère il ne put longtemps se maintenir dans les cadres de la messe; et à la fin du X<sup>e</sup> s. — quelques dizaines d'années après avoir pris forme — il s'en sépara. Après l'émancipation il fut nommé «*Visitatio Sepulchri*» et occupa la place avant le III. répons de Matines. Le premier type — déjà dans l'Introït — comprend trois antiennes:

1. Quem queritis in sepulchro christicolae
2. Jesum Nazarenum crucifixum o celicolae
3. Non est hic surrexit sicut praedixerat

Au XI<sup>e</sup> s. il s'enrichit d'une nouvelle antienne commençant par *Surrexit enim*, chantée par toute la procession. Au XII<sup>e</sup> s. les trois antiennes originales sont précédées d'une nouvelle, «*Quis revolvat*», née du trope de Primes du dimanche de Pâques. Également au XII<sup>e</sup> s. il s'amplifie de l'antienne «*Venite et videte*» provenant des Vêpres du Samedi Saint.

Voici l'étape au XII<sup>e</sup> s. de l'évolution de l'Osterfeier, telle qu'elle est représentée par le Codex Albensis aussi. — On y trouve les antiennes suivantes:

1. Quem queritis in sepulchro o christicole
2. Jesum Nazarenum crucifixum o celicole
3. Non est hic surrexit sicut predixerat ite nunciate quia surrexit de sepulchro
4. Venite et videte locum ubi positus erat dominus alleluia alleluia
5. Surrexit enim sicut dixit dominus precedet vos in galileam alleluia ibi eum videbitis alleluia alleluia alleluia alleluia

<sup>2</sup>SCHULER, E. A.: *Die Musik der Osterfeier, Osterspiele und Passionen des Mittelalters*. Kassel und Basel 1951. 10. C'est une bibliographie excellente des jeux médiévaux de toute l'Europe.

Dans notre coda les antiennes *Quem queritis* sont suivies des Vêpres du Samedi Saint «*Vespere autem sabbati*». C'est là que l'Osterfeier hongroise diffère de tous les jeux occidentaux: *En Hongrie le drame était chanté et joué non pas avant le troisième répons de Matines, mais avant les Vêpres du Samedi Saint.*<sup>3</sup>

Il importe de noter que le *Quem queritis* ne prend cette forme employée en Hongrie, qu'au XII<sup>e</sup> s.; et déjà en ce même siècle il est si populaire dans cette région de l'Europe sud-orientale qu'il est noté avec sa mélodie.

L'origine du drame, ainsi que l'esprit plus libre, plus séculier qui, avec lui, pénètre dans la liturgie, peut-être en certain rapport avec les séjours des étudiants hongrois à des universités étrangères, surtout à Paris, C'est au XII<sup>e</sup> s. que les étudiants hongrois partent «en masse» pour Paris.<sup>4</sup> L'air libre, l'esprit humaniste de l'université de Paris au XII<sup>e</sup> siècle bien plus près de la Renaissance que les siècles suivants, ne manquait pas d'exercer une influence sur les étudiants hongrois à Paris, influence qui se reflète dans les lettres écrites par Lukács, Jakab, Mihály, Adorján etc.<sup>5</sup> Après leur retour, cet esprit s'est répandu dans le pays et a apporté de nouveaux fruits sur le sol accueillant de la Hongrie. Il a pénétré dans notre manuscrit: les variantes, les efforts de modification, tout cela représente un effort de la nouvelle génération des clercs hongrois pour faire sauter les cadres rigides et trouver une *voix personnelle* dans la liturgie même.

Avoir fixé le texte du drame liturgique, c'est déjà important en soi, mais l'intérêt est augmenté par le fait que ce texte *n'est pas une reproduction exacte de ses modèles occidentaux*. Le texte est différent, la mélodie aussi est une variante, de même qu'une partie considérable des antiennes et répons contenus dans le manuscrit.

Avant d'examiner de plus près la mélodie, nous passons en revue les régions d'Europe où ce drame était connu dans une forme analogue ou ressemblant au *Quem queritis* hongrois.

Les trois antiennes originales, dérivant de l'Introït de la messe, sont complètes dans la variante hongroise; seule la troisième est amplifiée par l'antienne «*Ite nuntiate*» qui est autonome dans les autres manuscrits

<sup>3</sup> M. MEZEY a fait à ce sujet des communications plus amples dans *Filológiai Közlemény* Budapest 1955 No 1.

<sup>4</sup> HAJNAL, I.: *Írástörténet az írásbeliség kialakulása korából*. (Histoire de l'écriture à l'époque de la naissance de la littérature écrite.) Budapest, 1921, 71.

<sup>5</sup> GÁBRIEL, A.: *Magyar diákok és tanárok a középkori Párizsban*. (Étudiants et professeurs hongrois dans le Paris médiéval) *Egyetemes Philológiai Közlemény*. Budapest, 1938, 182.

européens. Le texte intégral de la troisième antienne dans notre manuscrit est le suivant:

*Non est hic surrexit sicut predixerat  
Ite nuntiate quia surrexit de sepulchro*

La partie ajoutée, l'amalgame des deux antiennes ne figure dans cette forme que dans le manuscrit No I. 5/9 d'Engelberg. L'antienne «*Surrexit enim*» qui clôt le drame en Hongrie, est ajoutée au XI<sup>e</sup> s., elle n'est répandue que dans un territoire restreint: du XI<sup>e</sup> s. elle nous est parvenue dans trois Codex saint-gallois (No 374., 379., 387) et un codex de Silos (London, British Museum Add. Mss. 30.850). Pour le XII<sup>e</sup> s, nous la trouvons dans un codex de Saint-Gall (No 388) et dans un codex de Vienne (Wien, Nationalbibliothek Cod. lat. 1890). Cette dernière antienne prit son origine à Saint-Gall et dut parvenir en Hongrie par le même chemin que la notation musicale du manuscrit.

Nous avons comparé sa mélodie avec deux sources anciennes: l'une est l'oeuvre de Coussemaker<sup>6</sup> qui la publie d'après le manuscrit No 904 de la Bibliothèque Impériale à Paris, datant de la fin du XIII<sup>e</sup> s., l'autre est le déchiffrement de Schubiger<sup>7</sup> sur la base des manuscrits No I. 5/9 d'Engelberg et No 366 d'Einsiedeln. Voici la mélodie du drame liturgique dans la transcription de Schubiger (parmi toutes les mélodies que nous avons à notre disposition, c'est de cette dernière que notre notation en neumes est le plus rapprochée):

1  
Quem que - ri - tis in sepul - chro o chri - sti - co - le

2  
Je - sum na - za - re - num cruci - fixum o ce - li - eo - le

3  
Non est hic sur - re - xit sicut pre - di - xe - rat i - te nun - ti - a - te quia sur - re - xit...

4  
Ve - ni - te et vi - de - te lo - cum u - bi po - si - tus e - rat do - minus Alle - lu - ia al - le - lu - ia

<sup>6</sup> COUSSEMAKER, E.: *Drames liturgiques du Moyen-Age*. Paris, 1861. 250.

<sup>7</sup> SCHUBIGER, A.: *Musikalische Spicilegien über das liturgische Drama ... und die Instrumentalmusik des Mittelalters*. V. Bd. Berlin 1876. 35, 54—55.

Au-dessus de la mélodie de Schubiger nous avons mis les neumes du Codex Albensis. Déjà la première antienne révèle des différences essentielles dont la plus importante est que dans notre manuscrit la mélodie simple, proche du style des antiennes syllabiques, est ornée de neumes ornementaux. La mélodie originale s'enrichit sur la deuxième syllabe de «*sepulchro*» d'un quilisma amolifié d'un céphalique et sur le «*o*» (christicole) d'un distrophe et d'un porrectus.

Au XII<sup>e</sup> s., surtout en Hongrie, l'origine tropique s'était évanouie dans les mémoires et, comme nous venons de le voir, l'action solennelle exigeait une mélodie plus fastueuse.

C'est cette tendance que révèle notre copiste en amplifiant la première et la deuxième antiennes des mêmes neumes. Dans la deuxième le quilisma (sans céphalique) se trouve sur le *re* de «*mazarenum*», le distrophe et le porrectus aussi sur le «*o*» précédant le dernier mot (les cadences sont égales dans les deux cas: *la-do, sol, sol*). La première différence plus importante est dans la troisième antienne «*amplifiée*». La mélodie de «*surrexit*» est différente: en opposition avec les *clivis, podatus* et *puncta* de Schubiger le Codex Albensis forme la mélodie, probablement la même, avec des *virga, puncta* et *pes*. Les notations offrent des divergences à deux endroits encore. Le copiste du Codex Albensis marque le «*a*» du mot «*nuntiate*» d'un *scandicus*, Schubiger d'un *punctum*, dans notre manuscrit il y a un *porrectus* sur «*re*» de «*surrexit*», tandis qu'il y a un *podatus* dans le codex d'Engelberg. Tenant compte de ce qui précède, la variante hongroise de l'antienne «*non est hic surrexit*» est la suivante:



La quatrième antienne «*venite et videte*» correspond signe par signe, son par son.

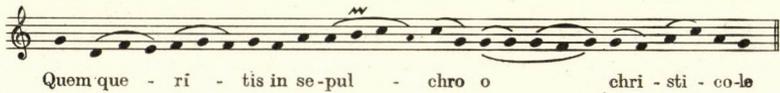
La mélodie de «*Surrexit enim sicut dixit*», qui clôt la série, ne se trouve pas dans les sources; donc nous ne sommes pas à même d'établir une comparaison.

Les conclusions récentes auxquelles est arrivée l'étude de ce drame liturgique populaire, confirment nos constatations: d'une part aucun manuscrit en Europe n'indique que le drame fût joué le Samedi Saint avant Vêpres; d'autre part la mélodie notée en Hongrie est une variante

qui ne correspond nulle part exactement aux deux types fondamentaux : ceux de Saint-Gall et de Limoges.<sup>8</sup>

La variante hongroise — même s'il n'y a pas lieu de parler de sérieuses divergences mélodiques — est intéressante parce qu'elle présente un caractère *ornemental*. En pensant aux éléments ornementaux si fréquents dans la chanson populaire hongroise, aux intervalles remplis par des notes de passage, les petites notes (fioritures) autour des finales supérieure et inférieure, il nous est impossible de ne pas remarquer le parallélisme entre l'ornementation des deux premières antiennes, si différentes des exemples occidentaux, et le style ornemental de la chanson populaire hongroise.

Voici, d'après la publication de Coussemaker et de Schubiger, la reconstruction de la première antienne, dans les neumes du Codex Albensis :



Tout ce que nous venons de dire pose le problème de savoir si ces variantes sont dues à un goût personnel, à l'individualité du copiste ou bien à la fixation d'une pratique déjà établie.

Comme nous le savons, les premières antiennes appartenant aux types nés avant le VI<sup>e</sup> s. et aux périodes d'essor de l'art antiphonaire, étaient chantées originairement par tout le monde.<sup>9</sup>

Ce premier style des antiennes était influencé et même déterminé par l'usage général, d'où il résulte que, au début, des mélodies particulièrement ornées ne virent pas le jour. L'interprétation individuelle n'avait pas la possibilité de se manifester dans les antiennes des offices non plus. «*Quem queritis*» était chanté alternativement par des groupes, l'antienne «*Surrexit enim*» par la procession tout entière. Or, cela donne à penser que ces quelques éléments ornementaux qui révèlent tant de choses, ne sont pas dus *uniquement* au copiste mais à tous ceux qui participaient à la représentation du drame liturgique, à ces clercs hongrois, descendants du peuple hongrois, chrétien depuis quelques dizaines d'années et gardant encore tant de souvenirs païens.

<sup>8</sup> La mélodie de ces deux types est publiée par SMOLDON, W. L. : *Early Medieval Music up to 1300*. London 1954. 177—189. (The Oxford History of Music. Vol. II.)

<sup>9</sup> WAGNER, P. : *Gregorianische Formenlehre* Leipzig 1921. 305—306.

Pour conclure, voilà la mélodie reconstruite du «*Quem queritis*» dans sa variante de Hongrie<sup>10</sup>:

1  
 Quem que - ri - tis in se - pul - chro o chri - sti - co - le

2  
 Je - sum na - za - re - num cruci - fi - xum o ce - li - co - le

3  
 Non est hic surrexit si - cut pre - di - xe - rat I - te nunci - a - te quia sur - re - xit de sepulchro

4  
 Ve - ni - te et vide - te lo - cum u - bi po - si - tus e - rat do - mi - nus al - le - lu - ia al - le - lu - ia

<sup>10</sup> Notre drame est mentionnée par W. LIPPHARDT dans le chapitre „*Liturgische Dramen*” (M. G. G. 8. Bd. 1960), type lorrain des tropes latins.



# Zur Melodielehre im 18. Jahrhundert

von

K. G. FELLERER

Köln

Die Lehre von der Melodie hat im 18. Jahrhundert besondere Beachtung gefunden, vor allem im Zusammenhang mit der immer mehr hervortretenden Lehre von der Harmonie. In Frankreich, wo durch J. Ph. RAMEAUS *Traité de l'harmonie*, 1722, Wesen und Technik der Harmonik betont wurden, ist im Zusammenhang mit der Melodik die latente Harmonie als Problem erfaßt worden. M. ESTÈVE<sup>1</sup> betrachtet die Harmonie von der Natur gegeben, während die Melodie nur als eine subjektive Teilgestalt, auf der Harmonie entwickelt, gesehen wird. Ch. H. de BLAINVILLE hat in seiner *L'harmonie theorico-pratique*, Paris, 1751, ähnliche Grundlagen entwickelt, während er in seiner *Dissertation sur les droits de la Melodie et de l'Harmonie*, Paris 1752, der Melodie gewisse Vorrechte einräumt. In ROUSSIERS Schriften<sup>2</sup> tritt die harmonische Grundlage der Melodie wieder deutlich hervor. Auch J. J. ROUSSEAU erkennt diese Grundlage, hebt aber stärker die Melodie im Zusammenhang mit der Sprache und der Nachahmungstheorie hervor.<sup>3</sup> In seinem *Dictionnaire de musique*<sup>4</sup> definiert er die Melodie als Ordnung der Tonfolgen nach den Gesetzen der Rhythmik und Modulation, wobei die Modulation als tonartige Festlegung auf latent harmonischer Grundlage begründet ist.

Eingehende Untersuchungen zum Melodie-Problem haben in Deutschland Christoph NICHELMANN 1755 und J. F. DAUBE 1798 veröffentlicht. Kaum eine der zahlreichen Musik- und Kompositionslehren des 18. Jahrhunderts hat nicht der Melodie besondere Beachtung gechenkt. Immer wieder tritt das Problem Harmonie-Melodie bestimmend hervor.

<sup>1</sup> *Problème si l'expression que donne l'harmonie est préférable à celle que fournit la Mélodie*. Montpellier um 1750.

<sup>2</sup> *Traité des accords et de leur succession*. Paris 1764. *L'harmonie pratique*. Paris 1776. *Observations sur différents points d'harmonie*. Genève 1765.

<sup>3</sup> *Essai sur l'origine des langues ou il est parlé de la Melodie et de l'imitation musicale*. (Ausz. Zweibrücken XVI, 151—231.)

<sup>4</sup> *Aux deux — Ponts*. 1782, 290.

Für die reine Melodie und ihre unterschiedlichen Gesetzmäßigkeiten hat diese Zeit kein Verständnis gefunden. Die latente Harmonie und Kadenz bleibt die Grundlage der Melodik. Nichelmann<sup>5</sup> geht von den akustischen Voraussetzungen aus.<sup>6</sup> Die Obertöne<sup>7</sup> sind für Klang, Harmonie und Melodie die Grundlage<sup>8</sup>. In der Nachahmung der hier gegebenen Natur ist die Komposition bestimmt: »Die erste und die vornehmste Pflicht eines musikalischen Setzers ist demnach diese, dass er die natürliche Bedürfniss der Seele, nach welcher wir nach einer mannigfaltigen Harmonie begierig sind, zu sättigen und zufrieden zu stellen sucht.« Daher ist sowohl der Simultan-, wie der Sukzessivklang in dieser Ordnung gegeben.<sup>9</sup> Auf Plato und die »Harmonie der Seele« verweisend, erkennt Nichelmann die »Nachahmung« und »Empfindung« auf dieser »Materie, um welcher willen die Musik arbeitet.«<sup>10</sup> Dabei erscheint die Art der Bewegung wesentlich. Er unterscheidet den zeitlichen Ablauf, der »gleich und unabgemessen und ohne ein gewisses ordentliches Zeitmaass«, wie bei den Chorälen und Kirchenliedern, gestaltet ist (*musica plana*), die taktgebundene Rhythmik d. h. die »abgemessene Musik-Art (*musica metrica*)« oder nicht nur ein Zeitmaass überhaupt, nicht nur eine Verschiedenheit in der Bewegung der einzelnen Zusammenstimmungen, sondern auch »Abschnitte und in denselben annoch ein gewisses absonderliches Maass, welches man das Zahl-Maass (*numerus musicum* oder *sectionalem*) nennet« wie es alle »Arten und Gattungen der charakterisierten Musik« bestimmt (*musica rhythmica*)<sup>11</sup>. Auf dieser Grundlage sind »Kirchen-, Kammer- und Theaterstil« entfaltet<sup>12</sup> zu dem Zwecke »das Gemüth mittelst der dadurch auf die sinnlichen Werkzeuge des Gehöres verursachten verschiedenen Rührungen einzunehmen, die sämtlichen Kräfte desselben beschäftigt zu halten und durch die Reinigung der Leidenschaften und Affecten den innerlichen Wohlstand des Gemüths zu befördern.«<sup>13</sup>

<sup>5</sup> *Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl als nach ihren Eigenschaften*. Danzig 1755.

<sup>6</sup> »Die unterschiedlichen Klänge der Töne der Musik sind demnach so viel abgemessene klingende Grössen oder Zahlen, deren wohl — oder übel lautende Kraft nur auf dem unterschiedlichen Verhältnisse beruhet, in welchem dieselben mit einem Haupt-Tone stehen, der in Ansehung ihrer ein Ganzes ist und von welchem sie, als soviel Theile anzusehen sind.« S. 1.

<sup>7</sup> Kap. 2 »Die allerangenehmsten Grössen, diejenigen, deren Verhältnis am leichtesten und am geschwindesten in die Sinne fällt, sind schon in den sechs ersten Stufen der arithmetischen Fortschreitung enthalten.«

<sup>8</sup> Kap. 3 »Jeder Klang ist schon eine Harmonie.«

<sup>9</sup> Kap. 5 S. 4.

<sup>10</sup> Kap. 7 S. 8.

<sup>11</sup> Kap. 9 S. 9.

<sup>12</sup> Kap. 10 S. 10.

<sup>13</sup> Kap. 11 S. 11.

Die Musikauffassung der Zeit bestimmt jede Komposition. Die darauf entwickelte Melodik wird nach W. K. PRENTZ<sup>14</sup> nach dem *genus monodicum*, wenn allein die Melodiestimme Interesse findet, oder nach dem *genus polyodicum* »wenn der Componist sein Absehen auf alle Stimmen zugleich richtet« unterschieden. Die homophone Komposition erscheint hier im Zusammenhang mit dem *genus monodicum*.<sup>15</sup> »In Ansehung des Gebrauches der Harmonie unterscheidet sich das monodische Verfahren oder vielmehr ein Setzer, so sich desselben bedient, von der polyodischen Art zu komponiren, überhaupt darinnen, dass er blos die hintereinander verbundenen einzelnen Töne oder die einfache Harmonie allein, ohne Absicht auf die zusammengesetzte nach seinem vorgesetzten Zwecke richtet; die zusammengesetzte Harmonie aber dieser vorausgesetzten Folge einzelner Töne, so gut als es sich thun lässt bequemet. Da hingegen passet umgekehret, ein polyodischer Setzer gleich anfangs die zusammengesetzte Harmonie seinen Absichten unmittelbar an und erzeuget hiernächst eine Folge einzelner oder mehrfach verbundener Töne daraus, so, wie er es nach seinen Absichten für gut findet.«<sup>16</sup>

Die Melodik im engeren Sinne des Wortes ist also die »Monodie«. Die in der Melodiefolge ausgedrückte »Empfindung« bestimmt ihren Ablauf, der in der Variation, auch des Gestaltungsverfahrens verschiedenartige Abwandlungen erfährt.<sup>17</sup> Doch ist die »monodische« Art der Grundlegung zu einem Gesange nicht so natürlich als die »polyodische«, da in der Mehrstimmigkeit die Empfindungs- und Ausdruckelemente stärker hervortreten, als in der Melodie allein.<sup>18</sup> Auf dieser Grundlage kommt Niehlmann zu dem Ergebnis: »Die Monodie ist eine Ursache der geringeren Wirkung der heutigen Musik in Vergleichung derjenigen der alten Zeiten«. . . »Die gegenwärtig fast allgemein monodische Setz-Art entfernt also die Musik von ihrem wahren Gegenstande; sie lässet die blos sinnliche Lust der Ohren und folglich das, was nur ein Mittel zu dem Endzweck seyn sollte, ihren vornehmsten Zweck seyn.«<sup>19</sup> Der figurative Ohrenkitzel in »Figuren, Manieren und Coloraturen« der gegenwärtigen

<sup>14</sup> *Phrynus Mitilenaecus oder satyrischer Componist*. Dresden und Leipzig 1696. III, 11. und 18. Hauptstück.

<sup>15</sup> »Eine Composition kann in einem starken Grade vielstimmig seyn, und dennoch nur immer noch eine Frucht des monodischen Verfahrens.« Kap. 13 S. 14.

<sup>16</sup> Kap. 14 S. 15.

<sup>17</sup> »Ein jeder Hauptton oder eine jede zum Grunde gelegte Zusammenstimmung ist in Absicht auf die nach und nach erfolgenden Veränderungen derselben ein Ganzes, welches in so viel Theile zerschnitten wird, als deren bequem sind, diejenige Empfindung zu erregen, die den besondern Umständen nach erregt werden soll.« Kap. 15 S. 16f.

<sup>18</sup> Kap. 19 S. 27.

<sup>19</sup> Kap. 61 S. 162.

Musik hat den Sinn für die Harmonik und ihren Ausdruckswert zurückgedrängt. »Wenige sehen die Stärke der Worte ein: und noch seltner sind diejenigen, die sie auszudrücken wissen.«<sup>20</sup> So kommt Nöchelmann nach eingehender Behandlung der verschiedenen Gestaltungsmittel der Monodie zu »Anmerkungen über die Mittel die Monodie zu vermeiden.«<sup>21</sup> Die durch den vollkommenen Accord verursachte »angenehme Empfindung« ist zur Affektdarstellung für ihn so bedeutsam, daß ihre Ausschaltung ebenso wie die der Spannungsrhythmik und Klangmodulation nicht dem geforderten Affekt- und Empfindungsausdruck der Musik entsprechen kann.

Die polyodische Verfahrensweise rückt damit in den Mittelpunkt der Melodielehre. Auch J. F. DAUBE<sup>22</sup> erkennt in der Melodie die Grundlage des Satzes, weniger im Sinne der Affektdarstellung als der satztechnischen Entwicklung. Die Grundlage der melodischen Entwicklung sind die zwölf Töne der Oktave, die in der Ordnung der drei Hauptakkorde in rhythmischer Vielgestaltigkeit und skalischer Ausfüllung der harmonisch bestimmten Schwerpunkte die Melodie sich entfalten läßt.<sup>23</sup> Dabei erhält die Wiederholung und Transposition der Figuren in »mehr stufenmässigen als springenden Tönen« nicht zuletzt zu metrischen Bildungen ihre Bedeutung.<sup>24</sup> Die harmonische Grundlage bedingt, »nicht weiter als in die anverwandten Tonarten zu gehen; sehr selten in die entfernten, und wenn es seyn soll, sich ganz kurz darinne aufzuhalten.«<sup>25</sup> Der gleiche Ton soll nicht zu oft wiederholt werden,<sup>26</sup> eine Gegensätzlichkeit kantabler und bewegter Abschnitte dem Ductus Abwechslung geben ebenso wie ein Wechsel von Kon- und Dissonanzen, forte und piano.<sup>27</sup> Dazu kommt, daß Diskant- und Baßfiguren sich ergänzen und »der Bass dasjenige ersetzt, was der Melodie abgeht.«<sup>28</sup>

Daubes Melodielehre ist eine Kompositionslehre, die im 2. Teil die Stimmbewegung innerhalb der Akkordverbindungen sowie die kontrapunktische Stimmführung auch in Verbindung mit Kanon und Fuge behandelt. Er ergänzt seine Melodielehre durch Modulationsanweisungen und die Forderung der Entwicklung der Melodie aus dem Klang der Singstimme und der Instrumente.

<sup>20</sup> S. 163.

<sup>21</sup> Kap. 52 S. 164.

<sup>22</sup> *Anleitung zur Erfindung der Melodie und ihrer Fortsetzung*. Wien 1798.

<sup>23</sup> S. 6.

<sup>24</sup> S. 11.

<sup>25</sup> S. 18.

<sup>26</sup> S. 14.

<sup>27</sup> S. 23.

<sup>28</sup> S. 40.

Im Gegensatz zu dieser praktischen Melodielehre Daubes sucht Nichelmann die Anweisung zur Komposition mit ästhetischen Begründungen in der Auseinandersetzung zwischen Melodie und Harmonie zu verbinden.<sup>29</sup> Die Natur bestimmt die geregelte Fortschreitung.<sup>30</sup> Die »Abbildung und Erregung gewisser Neigungen und Empfindungen« aber bedingt die melodische Gestalt.<sup>31</sup> Sie überwindet gewisse allgemeine Gesetzmäßigkeiten und kommt zur Einmaligkeit des Ausdrucks und seiner Gestalt.<sup>32</sup> Hierin liegt die Kunst melodischer Erfindung, die von Empfindung und Affekt bestimmt ist.

Die Musik um 1750 hat ein neues Ausdrucksideal entwickelt, dem Nichelmann eine theoretische Grundlage zu geben versucht. Im rationalen Denken der Zeit verwurzelt, sucht er in Äußerlichkeiten neue Gesetze und Begründungen aufzustellen, die Ausdrucksbesonderheiten gegenüber einer starren Ordnung abgrenzen. B. SZABOLCSI<sup>33</sup> hat den Wandel der Melodiegestalt im 18. Jahrhundert herausgearbeitet und die Bedeutung der melodischen Dreiklangstypen festgestellt. Nichelmann gab diesem Typus die theoretische Grundlage der Zeit in der Harmonie und ihrer »natürlichen« Folge.

Mozart steht an der Wende des melodischen Ausdrucks,<sup>34</sup> wie er von Nichelmann theoretisch grundgelegt wurde, aber unter Betonung der Einmaligkeit seiner Ausdrucksgestalt in die neue Entwicklung weist.<sup>35</sup> Sosehr Mozart von der Affektenbestimmung in seiner Melodik ausgeht, ebensosehr ist sie zur Einmaligkeit der Charakterisierung entwickelt worden. Die rationalen Regeln der Affektenlehre des späten 18. Jahrhunderts sind überwunden, wenn sie auch oft noch in Gestalt, Klang, Dynamik, Tonart etc. nachwirken. Die sich weitende originale Ausdruckswirkung, die zur freien Gefühlsbetonung der Romantik weist, steht im Gegensatz zu der veräußerlichten Affektendeutung, wie sie

<sup>29</sup> Kap. 25 (S. 42) 26 (S. 44).

<sup>30</sup> Kap. 28 »Warum wir den Fortgang der singbaren Stufen von Natur treffen« S. 48. — Kap. 30 S. 54: »Das Gefühl und die Empfindlichkeit an der ursprünglichen Harmonie und an denen aus den natürlichsten Fortschreitungen derselben entspringenden unterschiedlichen Tönen ist nicht etwan ein besonderes Vorrecht der Künstler, sondern es ist ein allgemeines Eigenthum der ganzen menschlichen Natur.«

<sup>31</sup> Kap. 43 S. 101.

<sup>32</sup> »Die Monodie unterbricht zum öftern die, aus dem guten Verhalt der unterschiedlichen Theile zu dem Ganzen einer Zusammensetzung entstehende Einheit der Übereinstimmung« Kap. 48 S. 115.

<sup>33</sup> *Bausteine zu einer Geschichte der Melodie*. Budapest 1959, S. 149.

<sup>34</sup> ZINGERLE, H.: *Zur Entwicklung der Melodik von Bach bis Mozart*. Baden 1936. WOLFF, H. CH.: *Zur Melodiebildung J. S. Bachs* in: *Studien zur Musikwissenschaft XXV*, Wien 1962, S. 609.

<sup>35</sup> SIEGMUND-SCHULTZE, W.: *Mozarts Melodik und Stil*. Leipzig 1957.

J. F. Daube in rationaler Vereinfachung in seiner Melodielehre darstellt<sup>36</sup>: »Bei einem Zornigen dehnen sich die Nerven aus; werden, so zu reden, durch das Anspannen länger, mithin soll dieser Affekt durch Sprünge, geschwinde monotonische Töne, unvermuthetes Forzando eines Tons, zuweilen durch eine kurze Pause ausgedrückt werden. Die Verzweiflung vorzustellen; da kann man sich auch dieser Züge bedienen, doch mit dem Unterschiede, dass eine grössere Geschwindigkeit in Tönen aufeinander stürmen soll; und unvermuthet eine grosse Stille; langsam ziehende Töne, unterbrochen mit Pausen; dann chromatische Gänge in 32tel Noten etc. nachfolgen. Dieses sind die Hauptzüge, beyde Leidenschaften auszudrücken. Auch die Wahl der Ton-Arten trägt hierzu vieles bey. z. B. Beyde Affekten können durch die Ton-Arten, worinn viele ungegriffene Töne als das bloss e, c, d auf der Violine vorkommen, sehr gut ausgedrückt werden. Im Gegentheile — die Liebe, Sanftmuth, Mitleiden etc. soll durch Harmonie und Melodie geschildert werden; da sind die leeren ungegriffenen Saiten zu meiden. Wie zum Beyspiel e b oder dis sich hier vortrefflich ausnimmt, wenn die Zärtlichkeit, Liebe etc. soll vorstellig gemacht werden. . . Hier müssen und sollen beyde die Melodie und Harmonie beysammen seyn. Sanftfliessende Stufen, auf und absteigende Töne mit unkünstlicher Harmonie umgeben, immer pianisierend vorgetragen, zuweilen kurze Pausen, lange Töne die unter der Hörenlassung in der Stärke des Tones ab- oder zunehmen. Auch selbst gedämpfte Violinen, sanftblasende Flöten oder Horn, desgleichen Oboen etc.; wenn diese okta-venweise, einig und still vorbey gehen, dann ist der Affekt der Liebe ziemlich erreicht. Kömmt vollends noch eine Singstimme hinzu, da hilft die Natur aufs beste; wenn anders die lebendige Stimme auch in einem schönen und vergnügten Körper sich befindet. Der dritte Hauptaffekt ist wohl die Traurigkeit. Ein Mensch der damit überfallen wird, dessen Nerven ziehen sich zusammen; es scheint, als wenn sein Blut erschrocken, sich gänzlich in das Innere der edelsten Theile zurück ziehen wolle. Ist dieses aus der Erfahrung bekannt, so ist, um solches nachzuahmen das stufenmässige langsame Auf- und Absteigen der Töne zur Nachahmung der Natur geschickt. Keine weder grosse noch kleine Sprünge sollten hier seyn: halbe langsam ziehende Töne, mit ganzen vermischet. Aushaltende Töne, wo der Bass oder eine andere Stimme, schleppende, allmählig heruntergehende Töne dagegen hören lässt. Auch sogar die stufenmässigen aufsteigenden Töne sind sehr selten zu gebrauchen. Selbst einige Blasinstrumente, als pianisierende Horn und Schalmes gehören zur Vor-

<sup>36</sup> S. 26.

stellung dieses Affekts: ingleichen etliche Tonarten als f-moll, c-moll etc. Dies sind die 3 Hauptaffekten des Menschen, von welchen alle andere entspringen. Ein Componist hat also sich Mühe zu geben, sie gut vorstellig zu machen.«

Hier ist die rationale Veräußerlichung einer auf der Affektenlehre entwickelten Melodik deutlich,<sup>37</sup> die zu überwinden es in der Empfindsamkeit und Gefühlsbetonung der werdenden Klassik galt. Rhythmus und Metrum gewinnen gegenüber der harmonisch gebundenen Melodik in der Melodielehre zunehmende Bedeutung. Das Volkslied erscheint als melodisches Vorbild, soweit nicht die harmonische Weiterung mit Chromatik und Dissonanz neue Grundlagen der Melodie erkennen und eine Eigengesetzlichkeit melodischen Ausdrucks erfassen läßt. Theorie und Ästhetik der Melodie erhalten im 19. Jahrhundert neue Züge. Die künstlerische Praxis melodischer Erfindung gewinnt eine neue Entfaltung. Gegenüber einem starren System findet die Wirklichkeit melodischer Gestalt Verständnis und Beachtung. Die ungarische Folklore-Forschung hat hier bahnbrechend gewirkt. Der Hinweis auf die rationale Melodieauffassung des 18. Jahrhunderts aber mag dem Forscher und Künstler Zoltán Kodály als kleiner Beitrag gewidmet sein.

<sup>37</sup> Symbol und Wortbildlichkeit wirken bei der vokalen Melodiebildung im Sinne der Rhetorik im frühen 18. Jh. zusammen. Vgl. FROTSCHER, G.: *Die Affektenlehre als geistige Grundlage der Themenbildung J. S. Bachs* in: *Bach-Jahrbuch*, 1926, S. 90; SCHMITZ, A.: *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J. S. Bachs*. Mainz 1950; SCHERING, A.: *Das Symbol in der Musik*. Leipzig 1941.



# Zur Fugentechnik Joh. Seb. Bachs

von

Z. GÁRDONYI

Budapest

Kompositionstechnische Untersuchungen gehören in der zeitgemäßen Musikwissenschaft nicht gerade zu den primären Fragen. Wir stehen ja vor einer Unmenge ungelöster ästhetischer Probleme, seien sie musikalischer oder allgemeiner Art. Man schiebt kompositionstechnische Auseinandersetzungen gerne auf das Gebiet des Kompositions- oder Theorieunterrichts hinüber, obwohl jeder weiß, daß sich der bloße Mechanismus der Werke alter Meister meist nur äußerlich nachahmen, aber nur selten wirklich schöpferisch verwerten läßt. Wenn ich jetzt den Blick des Lesers trotzdem auf einige technische Einzelheiten von J. S. Bachs Fugensbau lenken möchte, so geschieht dies unter dem Gesichtspunkt, daß die ästhetische und weltanschauliche Einordnung musikalischer Kompositionen auf die genaue Kenntnis ihrer kompositionstechnischen Einzelheiten kaum jemals wird verzichten dürfen, geschweige denn daß sie diese einfach als formalistische Versuchungen von vornherein ablehnen könnte.

Die folgenden Erörterungen knüpfen an einige Gedanken an, die W. Neumann in seiner beziehungsreichen, aber noch immer ungenügend bekannten Arbeit »J. S. Bachs Chorfüge« (Leipzig 1938, 1950<sup>2</sup>) als erster ausgesprochen hat.

Bachs Chorfügen zeigen in vielen Fällen eine nur ihm eigene Verquickung des Fugen- und Kanonprinzips. Das Fugenprinzip manifestiert sich hier zunächst im Alternieren zwischen Dux- und Comes-Gestalt des Themas im Laufe der Exposition, dann aber auch in der Beibehaltung der zum Thema erfundenen Gegenstimmen oder Kontrasubjekte. Das Kanonprinzip hingegen zeigt sich darin, daß die in der Proposta-Stimme zuerst aufgestellte Reihenfolge von Thema und Kontrasubjekten meist in sämtlichen Stimmen in imitierender Weise beibehalten wird. Als frühes und prägnantes Beispiel sei hierfür die von W. Neumann herbeigezogene Chorfüge »Muss täglich von neuem« in der Kantate Nr. 71

genannt. Seine auf S. 15 gegebene Analyse läßt das eben Gesagte in den Gesangstimmen klar erkennen. Daß hier nicht Thema und Kontrasubjekte, sondern gleichrangige musikalische Materien als Kontrapunkt 1, 2, 3 und 4 unterschieden werden, das hat W. Neumann auf S. 14 ff. überzeugend begründet. Das entspricht übrigens der harmonischen Fundierung der Bachschen Kontrapunktik: das polyphone Stimmengewebe kann bei ihm als die Aufspaltung des primär harmonischen Geschehens in solche Einzelstimmen betrachtet werden, die sich untereinander rhythmisch-melodisch mehr oder weniger unterscheiden. Man könnte demgemäß diese harmonisch koordinierten Einzelstimmen als einander dialektisch ergänzende musikalische Charaktere betrachten. Gegen Neumanns Analyse (und gegen manche überholte Fugenlehren) habe ich aber folgendes einzuwenden: dem »Comes-Beginn der Fuge« kann ich weder hier, noch in einem anderen Falle beistimmen. Sei der allererste Themeneinsatz noch so »dominantisch« geprägt, darf er nie als Comes, sondern stets nur als Dux aufgefaßt werden. (Man vergleiche damit den kuriosen Vorschlag, den ersten Teil einer nichtkontrapunktischen Form — etwa in einem Volkslied oder am Anfang des zweiten Satzes der Klaviersonate in Cis-Moll von Beethoven — nicht als Teil A, sondern als Teil B zu betrachten.) Die kanongemäße Durchführung der Linie Kp. 1—Kp. 2—Kp. 3—Kp. 4 bringt mit sich, daß nach der vierten Phase (2. Comes), in welcher Kp. 1, 2, 3 und 4 zum ersten Male gleichzeitig erklingen, nun weitere Phasen folgen, von denen erst Kp. 1, dann Kp. 1 und 2, schließlich Kp. 1, 2 und 3 ausscheiden (wenigstens in den Gesangstimmen senza Ripieni). Wollte man ausschließlich Kp. 1 als Thema, die übrigen Kontrapunkte aber lediglich als Kontrasubjekte auffassen, so geriete man in die größte Verlegenheit dadurch, daß hier Kontrasubjekte ohne dem gleichzeitigen Erklingen des Themas figurieren, — sind doch Kontrasubjekte im Grunde nur Gegenstimmen zum Thema. Das Überhängen von solchen vermeintlichen Kontrasubjekten folgt aber logisch aus dem Kanonprinzip. *Spuren dieser Technik lassen sich sogar in Instrumentalfugen Bachs nachweisen.* Man schlage z. B. die F-Dur-Fuge im I. Teil des Wohltemperierten Klaviers auf. Was anderes ist die Materie der Unterstimme in den Takten 14—17, als die schon zweimal erklungene, rhythmisch-melodisch gleichbleibende Gegenstimme zum Thema (T. 5—8 zum Comes, T. 10—13 zum Dux), die wegen ihrer Beständigkeit schlechthin zum Kontrasubjekt geprägt wird? Daß diese Materie in den Takten 14—17 ohne das gleichzeitige Erklingen des Themas auftritt, ist die Folge des Kanonprinzips, das die Fortsetzung des Kp. 1 (Thema) mit Kp. 2 (Kontrasubjekt) selbst dann mit sich bringt, wenn Kp. 2 nur als Ausläufer, d. h.

als alleinbleibende Gegenstimme (!) fungiert. (S. noch u. a. Takt 5—6 der zweistimmigen E-Moll-Fuge; vgl. die untere Stimme dieser Takte mit der Gegenstimme des Comes in den Takten 3 und 4.)

Man könnte hier mit Recht die Frage aufwerfen, ob Kp. 2 nicht etwa als Bestandteil des Themas selbst aufzufassen wäre, da er demselben (Kp. 1) sowohl rhythmisch wie auch melodisch kontinuierlich angegliedert ist und demzufolge sozusagen seine lückenlose Fortsetzung bildet. So gesehen müßte man aber auf eine Exposition gleich mit Engführung der Themeneinsätze denken (wie z. B. in der Cis-Dur-Fuge, Wtp. Kl. II). Dem in Bachs vielen Chor fugen erkennbaren Kanonprinzip widerspricht hier übrigens die in der Oberstimme zwischen Comes und Kontrasubjekt (zum 2. Dux) aus harmonischen Gründen eingeschaltete Codetta. Die Takte 14—17 lassen sich aber keineswegs einfach als »Zwischenspiel« einordnen.

Im weiteren Verlauf dieser dreistimmigen Fuge ist zu bedenken, daß mit Takt 18 schon der vierte Themeneinsatz erfolgt, ohne daß sich ein Zwischenspiel unwiderlegbar nachweisen ließe. Selbst eine entschiedene Modulation nach einer anderen Tonart als die des Dux und des Comes tritt nicht auf, sondern es folgen Dux in der Oberstimme, dann Comes in der Mittelstimme und wieder Dux in der Unterstimme, alle von der Ebene der Grundtonart gemessen. Die meisten Fugenlehren sprechen in solchen Fällen von sogenannten »überzähligen« Themeneinsätzen, manche zielen sogar auf den Eintritt einer fiktiven überzähligen Stimme hin. In dieser Fuge liegt aber eine vollständige dreistimmige zweite Exposition in der Grundtonart vor, allerdings mit anderer Einsatzfolge der Stimmen. Vergleicht man die Rolle der zwei höheren Stimmen in diesen beiden Expositionen, so ergibt sich folgendes Bild: Oberstimme 1. Exp. Comes, 2. Exp. Dux; Mittelstimme 1. Exp. Dux, 2. Exp. Comes. Die thematische Rolle dieser Stimmen ist also in den beiden Expositionen einander entgegengesetzt. Die untere Stimme folgt nicht diesem Wechsel: sie setzt auch in der zweiten Exposition wieder mit dem Dux ein, allerdings jetzt um eine Oktave höher als zuerst.

Wenden wir uns zunächst den beiden oberen Stimmen zu, so ergibt sich bei Einbeziehung des Kontrasubjektes folgendes Bild:

	1. Exposition		2. Exposition	
Oberstimme	— — —	Comes	Dux	Ks.
Mittelstimme	Dux	Ks.	(Ks.)	Comes

Dieses Schema veranschaulicht vor allem die gegensätzliche Behandlung dieser Stimmen bezüglich der Proposta und der Riposta. Weiterhin erhellt daraus, wie die Möglichkeit des Lagenwechsels zwischen Thema und Kontrasubjekt, was sich schon beim dritten Stimmeneinsatz der ersten Exposition (T. 10 u. f.) für den Dux als doppelter Kontrapunkt in der Oktave bewährt hat, jetzt in der zweiten Exposition auf den Comes angewendet wird. Der dritte Themeneinsatz in der zweiten Exposition scheint für unsere weiteren Betrachtungen schon aus dem Grunde auszuscheiden, weil hier die Themenköpfe auf die erste wirkliche Engführung in dieser Fuge deuten. Die Anwendung eines Kontrasubjekts steht ja im allgemeinen im Widerspruch zu Engführungen, oder aber es müßten wenigstens doppelt so viel Stimmen vorhanden sein, als Themeneinsätze in Engführung auftreten.

Die kontinuierliche Gestaltung von Thema und Kontrasubjekt dürfte hier zu einer kleinen Exkursion vom Hauptgegenstand unserer Untersuchungen führen. Wie liegen diese Dinge z. B. in der zweistimmigen F-Dur-Invention? Sollten die ersten sechs Notenköpfe dieses Werkes als Thema, der darauffolgende Sechzehntelgang als Gegenstimme betrachtet werden, oder aber gehört der Sechzehntelgang noch zum Thema, in welchem Falle wieder ein Beginn mit Engführung vorliegt? — Zum Glück handelt es sich hier um keine Fuge, wohl aber um die kanonische Führung der beiden Stimmen. Die Frage nach der Abgrenzung des Themas wäre jedoch auch in den Inventionen (ich meine jetzt nur die zweistimmigen) zu beantworten. Der zweite Abschnitt dieser Invention beginnt mit der Transposition des ersten nach C-Dur, jedoch mit Rollentausch der Stimmen. Den Schlüssel der Lösung finden wir nicht vor dem 16. Takt: hier tritt der Themenkopf (in G-Moll) in der Oberstimme auf, wozu die Unterstimme den Sechzehntelgang als Gegenstimme bringt, ohne daß dieser Figur die sechs Töne des eigentlichen Themas vorausgegangen wären. Trotz engster Kontinuität der Erfindung können also in diesem Falle Thema und Kontrasubjekt wenigstens für die Analyse voneinander gesondert werden.

Verhält es sich aber hier nicht so, wie an zahlreichen Stellen in Bachs Musik, daß das Nacheinander einer musikalischen Materie im weiteren Verlauf der organischen Ausführung in Teile gespalten und diese Teile nun als Kontrapunkte gegegenander, also in der Simultaneität ausgespielt werden? Diese Technik der Motivverarbeitung ist doch schon in allen Kanons, Engführungen und Doppel-, Tripel- und Quadrupelfugen gegeben, indem die zunächst im Nacheinander sich abspielenden Elemente später auch gleichzeitig, über- und untereinander erklingen.

Wir kehren hier vorerst noch zur F-Dur-Fuge zurück, wo diese Technik der Engführung in den Takten 37—44 von oben nach unten, in den Takten 47—54 in entgegengesetzter Lagenanordnung durch alle Stimmen geführt wird. Diese zweifache Verwendung derselben Engführung ist ja in der Vertauschbarkeit der Lagen gleichzeitiger Stimmen (mehrfacher Kontrapunkt) gegeben.

Wie gezeigt wurde, hat die genannte Fuge zwei vollständige Expositionen, also zweimal drei Themeneinsätze, ohne daß das Thema in einer anderen Tonart als die des Dux und des Comes aufträte. Wollte man an der sonst nicht immer unnützen Theorie des »überzähligen Themeneinsatzes in der Exposition« festhalten, so bekäme man noch keine hinlängliche Erklärung für die zweite vollständige Exposition. Noch weniger könnte man sich den ersten Teil der dreistimmigen Doppelfuge in Gis-Moll (Wtp. Kl. I) erklären. Hier haben wir nicht weniger als sieben Themeneinsätze, die entweder in der Grundtonart oder in der Tonart der Oberquinte, in Dis-Moll erklingen. Da der Comes hier als reale Antwort auf das Thema gebildet wurde, besteht kein melodischer Unterschied zwischen Dux und Comes: die Themeneinsätze in Gis gelten hier als Dux, die in Dis als Comes. So gesehen ergibt sich folgende Formübersicht, wobei die Codetta (T. 9—12) und die diesmal besonders modulatorisch reich entwickelten Zwischenspiele unberücksichtigt bleiben sollen:

O.-st.	Dux	+*	+	+	+	Comes	+
M.-st.	—	Comes	+	Dux	+	+	+
U.-st.	—	—	Dux	+*	Comes	+	Dux
Takte	1—4	5—8	13—16	19—22	33—36	45—48	56—59

(Waagerechter Strich deutet auf Pause, das Zeichen + auf Gegenstimmen, die hier nur in der Oberstimme der zweiten Phase und in der Unterstimme der vierten Phase — mit \* angedeutet — einen Ansatz zum gleichbleibenden Kontrapunkt zeigen. Es ist beachtenswert, daß diese Gegenstimme in zwei gegensätzlichen Themenphasen — erst Comes, dann Dux — und in gegensätzlicher Lage — erst oberhalb des Themas, dann unterhalb — eingefügt ist.)

Die erste vollständige Themendurchführung ist hier mit dem ersten Schlag des Taktes 17 beendet. Die danach folgenden drei Themeneinsätze bilden eine zweite vollständige (dreistimmige) Themendurchführung: sie beginnt wieder mit dem Dux, obschon die erste Durchführung soeben mit dem Dux schloß; er läßt sich keinesfalls als »überzähliger Einsatz«

deuten. Betrachten wir nun die beiden ersten Themeneinsätze der zweiten Durchführung, so ergibt sich folgendes Bild: die Mittelstimme, die in der ersten Exposition den Comes brachte, bekommt jetzt den Dux; die Unterstimme, die in der ersten Exposition den (zweiten) Dux bekam, bringt jetzt den Comes. Die beiden ersten Themeneinsätze der zweiten Exposition folgen zwar dem vorhin erkannten Wechsel der daran beteiligten Stimmen im Verhältnis zur ersten Exposition zwischen konträren Themengestalten, aber diesmal scheint die allererste Proposta der Oberstimme nicht zu dieser alternierenden Gruppe zu gehören. Die erste Phase bekommt ihren Gegenspieler erst in der sechsten (Comes in der Oberstimme).

Vergleichen wir nun den bisherigen Bau der Gis-Moll-Fuge mit den ebenfalls sechs ersten Phasen der schon besprochenen F-Dur-Fuge! Wie wir es schon sahen, ist im früheren Werk noch das Alternieren zwischen konträren Themengestalten nicht innerhalb einzelner Stimmen, sondern im ganzen Formablauf so wesentlich, daß der Unterstimme in der zweiten Exposition »unregelmäßig« dieselbe Rolle zufällt, wie in der ersten; eine Steigerung ist lediglich durch die Verlegung des zweiten Dux in der Unterstimme in eine höhere Oktave erzielt. Unregelmäßigkeiten verwandter Art dürfen in den vierstimmigen Expositionen der gleichaltrigen Fugen C-Dur, F-Moll und Fis-Moll (Wtp. Kl. I) als allgemein bekannt gelten:

C-Dur	F-Moll	Fis-Moll
— C. + +	— — — D.	— — — D.
D. + + +	— C. + +	— C. + +
— — C. +	D. + + +	D. + + +
— — — D.	— — D. +	— — D. +

Während in der C-Dur-Fuge die Entsprechung Sopran und Tenor, Alt und Baß durch die Einsatzfolge Alt-Sopran-Tenor-Baß der ersten eröffnenden, »arsischen« (Tonika — Dominante) eine abschließende, »thetische« (Dominante — Tonika) Aufstellung gegenüberstellt, bleibt die Theorie bei den zwei Moll-Fugen mit Dux-Übergewicht bisher jede befriedigende Erklärung schuldig.

Wenden wir uns jetzt der späteren Gis-Moll-Fuge zu! Hier wird die Technik der zweiten, konträren Exposition (kurz: Kontra-Exposition, wie Z. Kodály sie im Unterricht nannte) auf jede einzelne Stimme des dreistimmigen Satzes konsequent angewendet. Dafür erleidet der ganze

Formablauf eine Irregularität, indem die Kontra-Exposition die Folge Dux-Comes-Comes enthält. Der hierdurch bewirkte Hang zur Tonart der Oberquinte wird schließlich durch den letzten, siebenten Themeneinsatz des ersten Fugenteiles ausgeglichen. Dieser letzte Dux-Einsatz in der Unterstimme kann endlich als wirklich »überzähliger« Themeneinsatz über Exposition und Kontra-Exposition hinaus gelten. Beachten wir noch, wie die harmonischen Pfeilertöne dieser sieben Themeneinsätze eine zunehmende Spannung zwischen Höhe und Tiefe verwirklichen

Mit Recht ergibt sich nun die Frage, ob denn eine konsequente Aufstellung einer Kontra-Exposition überhaupt möglich ist, ohne daß innerhalb der einzelnen Stimmen, oder aber im ganzen Formablauf gegen das Prinzip des Alternierens zwischen konträren Themengestalten irgendwie verstoßen werden müßte? Ich verweise diesbezüglich auf zwei Chorfugen Bachs. Eine steht mit dem Textanfang »Dein Alter sei wie deine Jugend« in der schon zitierten Kantate Nr. 71. Diese vierstimmige Fuge arbeitet nur mit drei feststehenden Kontrapunkten. Folgende kurze Skizze erleichtert die Übersicht:

Sopran	1. 2. 3.	1.
Alt	1. 2. 3.	1. 2.
Tenor	1. 2. 3.	1. 2. 3.
Baß	1. 2. 3.	1. 2. 3.
	D.C.D.C.	D.C.D.C.
	Exp.	Kontra-Exp.

Als Beispiel für eine vierstimmige Exposition und Kontra-Exposition mit ebensoviel Kontrapunkten schlage man den Turba-Chor Nr. 54 in der Johannes-Passion »Lasset uns den nicht zerteilen« auf. Nach der ersten Exposition wird diese in der Tonart der Moll-Parallele wiederholt. Die dritte Exposition beginnt wieder in der Haupttonart und entspricht in den Themeneinsätzen widerspruchlos einer vollständigen Kontra-Exposition. Zur besseren Übersicht:

Sopran	1. 2. 3. 4.	1. 2. 3. 4.	1. 2. 3. 4.
Alt	1. 2. 3. 4.	1. 2. 3. 4.	1. 2. 3. 4.
Tenor	1. 2. 3. 4.	1. 2. 3. 4.	1. 2. 3. 4.
Baß	1. 2. 3. 4.	1. 2. 3. 4.	1. 2. 3. 4.
	D.C.D.C.D.C?D?	D.C.D.C.D.C?D?	D.C.D.C?D?C?D?
	1. Exp.(T.)	2. Exp.(Tp.)	Kontra-Exp.(T.)

(Die Fragezeichen deuten auf modulationsbedingte Abweichungen von der getreuen Befolgung der Dux- oder Comesgestalt in manchen Stimmen.)

Wenden wir uns nun zuletzt der dreistimmigen B-Dur-Fuge aus dem Wtp. Kl. I zu und skizzieren wir gleich die Disposition der ersten Themendurchführung folgendermaßen:

O.-st.	Dux	Ks. 1	Ks. 2	Gomes
M.-st.	—	Gomes	Ks. 1	Ks. 2
U.-st.	—	—	Dux	Ks. 1

Wir neigen dazu, außer den drei »fälligen« Themeneinsätzen den letzten Comes-Einsatz der Oberstimme als »überzählig« zu registrieren: ich schlage vor, diese Phase vorläufig als unvollständige Kontra-Exposition aufzufassen. Beachten wir die beiden Kontrasubjekte, so fällt gleich auf, welche innige melodische Kontinuität vor allem vom Dux zum Ks. 1 (als Gegenstimme des Comes), aber gewissermaßen auch weiter zum Ks. 2 (zweite Gegenstimme zum zweiten Dux), andererseits vom Comes zum Ks. 1 (als Gegenstimme zum Dux) und weiter zum Ks. 2 (als zweite Gegenstimme zum zweiten Comes) hinüberleitet. So erübrigte sich hier die Zwischenschaltung einer etwaigen Codetta. Aber auch der vierte (»überzählige«) Themeneinsatz (Comes in der Oberstimme) schließt sich unvermittelt dem Ks. 2 an. Ebenso könnte die Mittelstimme nach ihrem Ks. 2 lückenlos wieder den Dux anstimmen usw. usf. ! Dürfte man dieses terzen- und sextenselige Stimmengewebe in der ununterbrochenen Reihenfolge

Dux—Ks. 1 (z. Comes)—Ks. 2 (z. Dux)—Comes—Ks. 1 (z. Dux)—Ks. 2 (z. Comes)—  
dann wieder beim Dux angefangen *in infinitum* modulationslos (d. h. Dux-Phasen in B-Dur, Comes-Phasen in F-Dur) imitierend weiterspinnen,

so entstände ein ähnlicher Eindruck, wie beim Hören von volkstümlichen Sing-Radeln oder Gesellschaftskanons! (Es sei hier noch bemerkt, daß Codettas und Zwischenspiele in textgezeugter Musik meistens die Gefahr bergen, den Komponisten in Verlegenheit zu bringen, da in solchen Verbindungsteilen Stützpunkte für organische Textierung meist fehlen.)

Doch genug des Experimentierens: sehen wir, wie uns Bach selbst in dieser Fuge nach dem Comes-Einsatz in der Oberstimme weiterführt! Nach fünf modulierenden Takten aus thematischem Material (darunter die zweite Hälfte des Themas als *Gegenstimme* zur Umkehrung der *ersten Themahälfte* verwendet!) folgen zwei vollständige Themeneintritte in den Tonarten der Moll-Parallele (G-Moll) und in deren Subdominante (C-Moll) in der Anordnung wie hier folgt:

O.-st.	Ks. 1	Ks. 2
M.-st.	Dux	Ks. 1
U.-st.	Ks. 2	Comes (etwas abgewandelt)

Von den modulationsbedingten Transformationen abgesehen, kommen hier in allen Stimmen gerade die Elemente des Thematischen an die Reihe, die man nach Takt 16 rundgesangmäßig zu erwarten hätte. Die Runde des Kanons läuft also — infolge der Durchdringung mit dem Bachschen Fugenprinzip — nach einem modulierenden Zwischenspiel in anderen Tonarten weiter.

\*

Es war hier lediglich von kompositionstechnischen Fragen die Rede, ohne daß die Deutung der technischen Mittel versucht wurde, die Bach mit einer fast ungläublichen Genauigkeit ausgearbeitet hat. Die Klärung rein technischer Fragen ist aber zur Deutung künstlerischer Schöpfungen nicht weniger unentbehrlich, wie etwa die Erforschung der Gesetze der Mechanik der Himmelskörper notwendig ist, um zur naturwissenschaftlich richtigen Anschauung vom Kosmos und hierdurch zu einer wissenschaftlich fundierten Weltanschauung gelangen zu können. Aus unseren obigen Betrachtungen möchte ich hier abschließend nun einige musikgeschichtliche und musikästhetische Folgerungen ziehen.

Die gegenseitige Durchdringung von kanon- und fugenartiger Technik — man möchte sagen: ihre Synthese —, die aus Bachs späten kontrapunktischen Werkkomplexen, wie aus dem »Musikalischen Opfer« und aus der »Kunst der Fuge«, allgemein bekannt ist, beginnt bei ihm schon

in manchen seiner frühen Chorfugen. Hierin zeigt sich, daß die vokale Fuge sowohl in ihrer geschichtlichen Entwicklung wie auch in ihrer ganzen Disposition dem Kanon vokalen Ursprungs nachweisbar verbunden ist. Diese zweifache Technik greift in seiner Cöthener Zeit auf das Gebiet der rein instrumentalen Fuge über, um dann schließlich in den genannten Sammelwerken — nunmehr ohne Rücksicht auf das Medium des Erklingens — zu ihrer einzigartigen Reife zu gelangen.

Diese Fugentechnik Bachs zeigt mehrere Ansätze dazu, musikalische Materien sowohl im Nacheinander (sukzessiv) wie auch gleichzeitig (simultan) gelten zu lassen. Es ist leicht einzusehen, daß hierin schon gewisse Keime der Konstruktionen vorhanden sind, die von der serialen Technik der sogenannten Wiener Schule unseres Jahrhunderts zur spekulativen Melodie- und Harmoniebildung vielfach verwendet wurden.

Die sukzessive Reihung musikalischer Elemente gilt als primäre Grundlage der musikalischen Formgestaltung. Neben diesem Formablauf in der Zeit mahnt uns hier die simultane Verwendung derselben musikalischen Elemente, den Komponenten, die den räumlichen Faktor im Musikhören für die neuere Musikästhetik in ganz konkreter technischer Lösung dokumentieren, eine weitere anzureihen.

# Musiker des Orients— ihr Wesen und Werdegang

von

EDITH GERSON-KIWI

Jerusalem

Die Prägung eines Musikertyps geschieht im Zeichen der allgemeinen Musikkpflege und Musikauffassung im Leben eines Volkes. Wo diese nicht öffentlichen Musikschulen übergeben ist, wie im Orient, ist es nicht leicht, den persönlichen Entwicklungsgang eines Musikers zu verfolgen. Wir können uns, soweit es die orientalischen Musiker angeht, nur auf persönliche Berichte und Lebenserinnerungen stützen und indem wir sie, in ihrer Gesamtheit, dem uns bekannten westlichen Musikertyp gegenüberstellen.

Blicken wir kurz auf Europa: seine Musik ist, ungleich der orientalischen, einem dauernden Prozeß der Wandlung und Entwicklung unterworfen. Der europäische Musiker muß sich ihm notgedrungen anschließen. Er wird damit zum Exponenten seiner Generation, macht persönliche Sonderentwicklungen und Schaffenskrisen durch. Seine Tätigkeit ist notwendig auf schöpferische Originalität und technische Spitzenleistung gestellt. Für ihn ist die geformte Tradition nur als Humus einer neuen werdenden Stilschicht wirksam, nicht als eine ewig-gültige künstlerische Norm. Er selbst fühlt sich nicht als stilles Medium zwischen den Generationen, sondern eher als der unablässig arbeitende Katalysator zwischen ihnen. Für ihn gibt es — und darf es — keine unwandelbaren Schönheiten, keine ewigen Klangideale geben. Seine ästhetischen Normen sind streng generations- und schulgebunden, eingespannt in den quasi biologischen Ablauf der steten Selbstverwandlung. Sein historisches Bewußtsein ist wach, es ist die Tiefendimension, an der er sich selbst mißt und seine Stellung zu kommenden Dingen. Die theoretischen Systeme, auf denen er baut, sind nachträgliche Deduktionen klingender — oder meist abklingender Stile, deren Gesetze oft zu eng bemessen sind und durch die nachdrängenden zeitgenössischen Formen immer wieder überspült und durchbrochen werden. Hier setzt die lange, oft zermürbende Arbeit am Persönlichkeitsstil an: anders sein, sich selber sein, unser aller einer sein — und

in diesem Ringen um einmaligen Ausdruck ist auch die höchste Beherrschung des Schulwissens keine Auszeichnung mehr.

Im freien Berufsstand läßt sich der westliche Musiker schwer in die Hierarchie der soziologischen Gruppen einordnen. Als Schaffender ist er heute kaum noch einer ausschließlichen Instanz zugehörig, an die sich seine Eingebungen richten könnten und welche durch laufende Aufträge, durch einen naiveren Ausgleich zwischen Gebrauch und Verbrauch seine Schaffensimpulse in steter Bereitschaft halten könnte. Es fehlt ihm damit der gesellschaftlich gebundene Hintergrund, der in früheren Jahrhunderten durch die Weltmacht der Kirche oder durch die absolutistischen Fürstenhöfe gebildet wurde, die dem Musiker nicht nur einen sozialen Stand sicherten, sondern auch eine homogene Hörerschaft.

Die musikalische Erziehung der westlichen Musiker ist ein klarer Spiegel dieser verwickelten Vorgänge. Sie hat sich zwangsläufig in Laien- und Berufserziehung aufgespalten. Von der wundervollen Einheit des antiken Ideals eines all-musischen Menschen, für den Musik kein Erwerb ist, sondern eine Lebenshaltung im Ganzen, entfernen wir uns immer mehr zu beruflicher Spezialisierung und uferlosem »Perfektionismus« hin, die die einst so »realen« magischen Werte der Musik längst entzaubert haben. So stehen wir staunend vor dem Heer der Virtuosen, der »Chopinspieler« und »Mozartdirigenten«, erzogen mit den streng-rationalen Methoden technischen Drills, in welchem die schöpferischen All-Impulse oft bald erstarren. Neben den Virtuosen, die nur noch spielen, stehen die Komponisten, die nur noch schreiben, das Publikum, das nur noch zuhört, der Dirigent, der nur noch dirigiert, — und wenn bei alledem ein künstlerischer Eindruck entsteht, so nur durch die hochorganisierte Anpassung der künstlich isolierten Sphären.

Musiker, die dagegen aus der ursprünglichen Einheit ihres musischen Wesens schaffen, dürften nicht hier gesucht werden, im Dynamismus westlicher Kulturen, sondern in solchen, die ihre Überlieferung als ein zeitlos-statisches Gut pflegen. Hierzu gehören, in immer geringeren Restformen, die alten Musikkulturen des Ostens, für die das Klingen noch eine wirksame Kraft ist — nicht nur des Schönen, auch des Guten und Bösen; — und das jede Lebensäußerung funktionell begleitet.

Musikalische Traditionen solcher Art erzeugen naturgemäß einen gänzlich anderen Musikertyp. Von einem berufsmäßigen Musiker kann man allerdings erst dann sprechen, wenn sich in einer Volksgemeinschaft die musikalische Betätigung zur künstlerischen Kundgebung Einzelner gesteigert hat. Ein Musikerstand setzt auch eine Laien—Masse voraus. In primitiveren Gemeinschaften gibt es diese Trennung nicht — alles

macht Musik, umgekehrt aber muß auch die Musik ausdrücken, was *alle* angeht. Daher bleibt der orientalische Musiker, auch bei großer Künstlerschaft, stets der Sprecher seiner Gemeinschaft, und seine künstlerische Freiheit wird durch allgemeingültige Vortragsweisen und einen traditionell vorgezeichneten Themenvorrat in festen Grenzen gehalten. In scharfem Gegensatz zu seinem europäischen Kollegen ist es ihm nicht vergönnt, nach Originalität zu suchen: er muß sich auf das allen Bekannte und Vertraute beschränken. Jede Neuerung und persönliche Zutat begegnet Mißtrauen und Abwehr, wird nur selten und widerstrebend in die Tradition einverleibt und auch dann als spätere und persönliche Zutat gekennzeichnet. Nur selten werden diese gelegentlichen Neuschöpfungen zu historischen Daten, wie in Europa.

Im Blickfeld der orientalischen Musiküberlieferung fehlt die geschichtliche Dimension. Gewesenes fließt ins Heute und Morgen über. Die Zeiten des Weltablaufes scheinen eins zu sein, Gewesenes bleibt heutig und Gegenwart wird Mythos. So geschieht es, daß man von Musikern der Harun-al-Raschid-Zeit reden hört, als ob sie heute unter uns lebten und umgekehrt, von lebenden Musikern, als ob sie zu den angebeteten Musikheiligen jener Ära gehörten. Hat der orientalische Musiker einen künstlerischen Stand erreicht, so wird sein Spiel mit Gold aufgewogen. Das von seiner Zeit verkannte Genie, die tragische Gestalt des westlichen Musiklebens, gibt es kaum im Osten. Beschränken wir uns hier auf den nah-östlichen Musikertyp der islamischen Länder. Ihre Erziehung bekommt durch die Schriftlosigkeit der Überlieferung eine besondere Note. Sie ist ausschließlich an die persönliche Lehre gebunden und gründet sich auf ein eigentümliches Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler. Zunächst sei angemerkt, daß es den Beruf des Musiklehrers, wie in Europa, nicht gibt, sofern es sich um echte asiatische Traditionen handelt. Es gibt einzelne große orientalische Musiker, die das Wissen um die künstlerischen Geheimnisse als einen unveräußerlichen Besitz in sich tragen. Ihn weiterzuvermitteln heißt, ein gehütetes Geheimnis preiszugeben. Der orientalische Musiker, ungleich seinem europäischen Kollegen, sucht nicht nach Schülern, sondern fürchtet sie. Es ist ein Zeichen höchsten persönlichen Vertrauens, wenn der Meister einen zu dieser Rolle auserwählt — Schüler zu werden, lernen zu dürfen, ist an sich schon die Bestätigung und vornehmste Auszeichnung des werdenden Talents. Unter diesen Voraussetzungen sind Musikschulen und Massenunterricht undenkbar. Ebenso wenig gibt es — oder gab es bis vor kurzem — den rein technischen Unterricht im Sinne unserer Klavier- oder Geigenstunden. Unterricht heißt für den östlichen Musiker noch immer Gesamterziehung im alten großartigen Sinn, d. h. die

Vermittlung der Musiklehre in ihrer Gesamtheit, alle Zweige musikalischen Wissens umfassend — Die menschliche Beziehung zum Schüler ist durchaus patriarchalisch, darüber hinaus auch freundschaftlich, und manche große Männerfreundschaft ist auf diese Weise erwachsen. Die menschliche Beziehung beschränkt sich nicht auf die Stunden des eigentlichen Unterrichts, und auch diese gibt es nicht im europäischen Sinn: bemessen nach der Uhr und auf Ort und Stunde festgelegt. Nein, man musiziert fortlaufend zu jedweder Gelegenheit, und jedes Musizieren ist ein Stück Unterweisung. Das Band des Lehrens und Lernens zerreißt kaum jemals und erfordert ein dauerndes Bereitsein von beiden Seiten.

Ein solcher Lehrgang bedingt, daß der Schüler in eine engere Lebensgemeinschaft mit dem Lehrer eingeht. Tatsächlich verläßt er seinetwegen Haus, Familie und Beruf, gibt seinen Namen und sein Erbe auf und folgt dem Meister Jahre hindurch nach, stets mit ihm zusammen musizierend und diskutierend.

Wie das Lernen durch nichts anderes als dauerndes Ablauschen und Nachmachen geschieht, so gebraucht auch der Lehrer kein anderes Lehrmaterial als sein persönliches Vorbild und Vormachen, sowie sein eigenes musikalisches Repertoire.

Der Lehrgang im einzelnen setzt an allen Gebieten gleichzeitig an. Kein Glied in dieser Erziehung wird isoliert behandelt: das Singen zusammen mit dem Spiel, das Spiel zusammen mit der Theorie, diese zusammen mit der Komposition und dies alles zusammen auf Grund einer genauen Kenntnis des zu lernenden Instruments. In der Tat ist es gerade diese Einzelheit, die uns an dem Studiengang des arabischen Musikers fesselt. Der Schüler beginnt, indem er das Instrument — häufig das 'Ud (= Laute), das vornehmste der Solisten-Instrumente — nicht spielen, sondern zunächst *erbauen* lernt. Ohne diese handwerkliche Grundlage gibt es keinen echten orientalischen Künstler. Der Schüler lernt die Holzarten und Materialien kennen, ihre Auswahl, Zubereitung und fachliche Verarbeitung, er lernt die durch uralte Traditionen genormten physikalischen Maße und Verhältnisse der Instrumentalteile kennen, sogar die Zubereitung der Saiten, des Kolophoniums, der Rosetten. Mit Hilfe dieser fachlichen Kenntnis dringt er in die innerste Natur des Instruments ein, wächst mit ihm zusammen, lauscht ihm seine feinsten Klangmöglichkeiten ab und wird mit den genauen Funktionen jedes Einzelteilchens vertraut. Hieraus leiten sich für ihn zwanglos die Gesetze der Spieltechnik ab. — Bald nach dem Erbauen lernt er kleine Melodien spielen, Volksweisen von wenig Tönen, aber ganze und echte Melodien, keine abstrakten Tonleitern und Fingerübungen. Leitern, in der uns bekannten

Form, existieren zudem nicht im Bewußtsein des arabischen Musikers. Statt dessen besitzt er bekanntlich eine große Anzahl von Melodie- und Rhythmus-Formeln, die den Rohstoff der Melodie-Modelle bilden, nach denen er seine musikalischen Formen baut. Jedes Spiel ist sozusagen eine Variationskette über ein ungenanntes Thema und somit gleichzeitig eine *schöpferische* Leistung. Während des Lehrgangs wird jedes Melodie-Modell einzeln behandelt, in allen seinen melodischen Phasen und rhythmischen Formeln. Der Meister spielt vor, spielt sodann mit dem Lernenden, und unablässig wiederholt er den gleichen Maqam-Abschnitt, korrigierend und kleine Varianten hinzufügend, bis der Schüler dessen Wesen völlig absorbiert hat. Dieser Weg des Lernens ist langwierig und erfordert große Geduld, aber doch ist es ein gesicherter Weg, der die Tradition sehr viel genauer bewahrt als es irgendeine schriftliche Fixierung bieten könnte, die nur die darstellbaren, quasi logischen Momente des Klanges registriert, aber nicht das Unwägbarere der lebendigen Vortragsweise. Spielen, also, in dieser Kulturzone, heißt dauerndes Neuschöpfen aus dem Augenblick, und spielen lernen heißt schaffen lernen. So ist die Kompositionslehre unlöslich ins praktische Spiel eingeflochten, und die Phantasietätigkeit muß so gelockert werden, daß sie zu jeder Zeit arbeiten kann und nicht, wie beim westlichen Musiker, auf die seltenen Momente der Eingebung zu warten braucht.

Zur vollkommenen Ausführung kommt noch ein Element dazu: das gesungene Lied, das Wort, von dem alle klassisch-orientalische Musik ausgeht. Das Wort ist der eigentliche Generator der melodischen Linie, das Instrument tut in vielen Fällen nichts anderes als den verzierten Gesangsstil nachzubilden. Daher ist für den östlichen Musiker das Singen und die stimmliche Begabung eine künstlerische Schicksalsfrage. Es gibt kaum einen großen Künstler, der nicht auch ein großer Sänger wäre und in nicht wenigen Fällen auch sein eigener Textdichter. Der Liedertext ist in der Tat der einzig ruhende Punkt im Fluß aller übrigen Dinge. Freilich gibt es auch einen großen Schatz an bekannten, feststehenden Gesängen. Aber keine Ausführung ist eine genaue Wiederholung des Bekannten, sondern fügt jedesmal neue Varianten der Grundmelodie hinzu. Gerade hierin offenbart sich die hohe Kunst des orientalischen Spielers: sie bietet seinen (— sehr aktiven —) Zuhörern den aufregenden Reiz, das längst Bekannte in immer wechselnden Gestalten wiederzuerkennen oder, umgekehrt, die flüchtigen Kurven momentaner Eingebung auf das ewig-Bleibende zurückzuführen.

In der wundersamen, langsam reifenden Synthese des Lernenden zwischen Virtuosen, Sänger, Komponist, Dichter, Erbauer und Philoso-

phen erfüllt sich Wesen und Werdegang des echten orientalischen Musikers. Es ist ihm noch vergönnt, aus der mystischen Einheit eines Formungstriebes zu schaffen, in welchem sich die flüchtigen Tongebilde des Augenblicks mit der starren Ruhe eines zeitenlosen Klangideals vereinen.

# Zur Ausführung der lamaistischen Gesangsnotation

von  
W. GRAF  
Wien

Der unter tragischen Umständen im Jahre 1959 verstorbene Wiener Tibetologe Renée von NEBESKY-WOJKOWITZ besprach sich im Jahre 1956 vor seiner zweiten Nepalreise mit dem Verfasser, wie nähere Aufschlüsse über die lamaistische Gesangsnotation erreicht werden könnten. Doch erhielt er auf dieser Reise nur einige Angaben und eine Tonbandaufnahme eines von TA LAMA nach einer photokopierten Notation vorgetragenen Gesanges. Leider erwies es sich als unmöglich, auf Grund dieser Unterlagen gesicherte Untersuchungsergebnisse zu ermitteln. Auf der dritten Nepalreise (1958/59) gelang es NEBESKY, nicht nur eine handschriftliche Zusammenstellung der wichtigsten Elemente der Neumennotation samt Namen zu bekommen, sondern auch dazu die Ausführung durch zwei Sänger auf Tonband festzuhalten. Diese Aufnahmen befinden sich im Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften unter Nr. B 3271 und B 3272. Der Verfasser sollte sie bearbeiten. Seine Bearbeitung sollte als gesondertes Kapitel in das von NEBESKY geschriebene Buch über die Tscham-Tänze aufgenommen werden. Professor Chr. von FÜRER-HAIMENDORF, London, ist nun bemüht, dieses Buch postum herauszugeben, mit seiner Drucklegung ist für 1963/64 zu rechnen. Der Jubilar nahm mit Interesse in die Arbeit des Verfassers Einsicht und deshalb wurde eine Zusammenfassung der wichtigsten Untersuchungsergebnisse als Beitrag für die Festschrift gewählt.

Es ist schwierig, einen vollständigen Überblick über die Literatur zur tibetischen Musik zu gewinnen. Trotz seiner eifrigen Bemühungen kann der Verfasser leider nicht behaupten, daß es ihm möglich war, die gesamte einschlägige Literatur, die sich in den verschiedensten Zeitschriften und Büchern findet, auch tatsächlich erfaßt zu haben. Die ersten, z. T. bebilderten Mitteilungen über die tibetische Neumennotation reichen ins vorige Jahrhundert zurück<sup>1</sup>, eine Übertragung in unsere

<sup>1</sup> ROCKHILL, W. W.: *Notes on the Ethnology of Tibet*, o. Z., aber nach 1892, S. 745. — WADDELL, L. A.: *The Buddhism of Tibet or Lamaism*, London 1895.

Notenschrift mit Erläuterungen gibt P. Joseph von Oost<sup>2</sup>. Die durch NEBESKY im Jahre 1956 ermittelten Angaben besagen, daß nach einheimischer Tradition zwei Lamas, die sich in Indien aufhielten, die Schrift erfunden hätten. Die Notation hat einen einheitlichen Charakter, zeigt aber lokale (sektenmäßige) Unterschiede. Es gibt zwei Arten, *Cho ga'i dByangsyig* (lange Linien) und *'cham dByangs* (kurze Linien). Eine Wellenlinie bezeichnet eine auf- und abwärts gehende Tonbewegung. Eine doppelte Linie bedeutet Wiederholung des Gesanges (*rdab*), wobei die Informationen keine Klarheit darüber geben, ob erst die obere oder die untere Linie gesungen wird. Eine dicke Linie kennzeichnet eine laute, eine dünne Linie eine leise Tongebung. Lang ausgezogene Linien deuten langsames Tempo an, wobei die Informationen ausdrücklich auf persönliche Unterschiede in der Ausführung aufmerksam machen. Weiters werden vier Zeichen erwähnt, *'gugs* (NEBESKY: Kurve), *gugs ring* (N.: lange Kurve), *r gyang* (N.: Distanz) und *snar*. Zur letzten Bezeichnung gibt NEBESKY keine Übersetzung, *snar-ro* bedeutet Schnupftabaksdose aus dem Horn einer Ziege oder eines Yak,<sup>3</sup> vielleicht nimmt diese Neumenbezeichnung einen Bezug auf die Form. Lediglich zu *'gugs* wird die Ausführung, ein Tremolo der Stimme, angegeben (vgl. Beispiel 1). Das Ende eines Teiles wird mit einer Blume oder einem nichtgeschlossenen Kreis bzw. nichtgeschlossener Null, eine Unterbrechung durch eine Unterbrechung der Linien oder die beiden anderen in Beispiel 1 angeführten Zeichen angezeigt. Schwarze Ziffern dienen zur Bezeichnung von Trommelschlägen, rote für Beckenschläge. Pausen werden nicht bezeichnet. Im ganzen — dies sagen die Informationen ausdrücklich — nützt die Notation dann, wenn man wenigstens den ungefähren Verlauf des Gesanges kennt.

Zu diesen Informationen sind folgende Hinweise zu geben. Die Blume als Schlußzeichen ist nach J. GROSSET<sup>4</sup> in Indien bekannt, die soghdische Kirche verwendet ähnlich der *Teleia* der byzantinischen Notation<sup>5</sup> vier in Kreuzform angeordnete Punkte.<sup>6</sup> Ziffern werden zur Bezeichnung von

S. 432. — CROSSLEY-HOLLAND, P., in Grove, *Dictionary of Music and Musicians*, London 1954, Bd. 8, S. 458. — PICKEN, L., *Tibetan Music*, in: *New Oxford History of Music*, London 1957, Bd. I, S. 142. — SCHULEMANN, G.: *Geschichte der Dalai Lamas*, Leipzig 1958, S. 168.

<sup>2</sup> OOST, P. J. VAN: *La musique chez les Mongols des Urds*, Anthropos X/XI, 1915/16, S. 395 f.

<sup>3</sup> DAS, R. S. CH.: *A Tibetan—English Dictionary*, Calcutta 1902, S. 766.

<sup>4</sup> GROSSET, J., Inde: *Histoire de la musique depuis l'origine jusqu'à nos jours*, Lavignac, *Encycl. de la musique*, Bd. 1, Paris 1931, S. 327.

<sup>5</sup> Vergl. z. B. THIBAUT, J.: *Origine byzantine de la notation neumatique de l'église latine*, Paris 1907, S. 34.

<sup>6</sup> Vgl. WELLESZ, E.: *Miscellanea zur orientalischen Musikgeschichte, Die Lektionszeichen in den soghdischen Texten*, *Zeitschrift für Musikw.*, Bd. 1, 1919, S. 514.

Tonstufen im *Samaveda*<sup>7</sup> herangezogen, verschiedene Farben kommen nicht nur für die Zeichen,<sup>8</sup> sondern auch für die Linien von Notationen<sup>9</sup> in Verwendung. Nach J. H. LEVIS wird in China zwischen »rotem« (*chêng*, bzw. *hung pan*) und »schwarzem« (*tsêng*, bzw. *hei pan*) Schlag unterschieden.<sup>10</sup>

Auffallend ist die Tatsache, daß sich die lamaistische Notation der Neumen, also einer Nachzeichnung der Tonhöhenlinie, bedient. Von gewissen Ausführungszeichen abgesehen<sup>11</sup> werden in Indien die Tonstufen außer durch Ziffern durch Silben bezeichnet, auch die *Kuḍimiyāmalai*-Notation<sup>12</sup> verwendet sie. In China erfolgt eine Bezeichnung durch Charaktere<sup>13</sup>, ähnlich ist es in Korea<sup>14</sup> und Japan<sup>15</sup>. Im asiatischen Raum findet sich die Verwendung von Neumen in den Ostkirchen.<sup>16</sup> Darüber hinaus werden sie in buddhistischen Klöstern in China<sup>17</sup> verwendet, auch die buddhistische Notation in Japan<sup>18</sup> schließt sich dem Neumencharakter an; für Korea fehlt es an Mitteilungen,<sup>19</sup> dagegen findet sich die lamaisti-

<sup>7</sup> FELBER, E.: *Die indische Musik der vedischen und der klassischen Zeit*, 23. Mitt. d. Phonogrammarchivskommission d. Kais. Akad. d. Wiss. in Wien, 1912, S. 51 f. — FLEISCHER, O.: *Neumenstudien*, Teil I, *Über Ursprung und Entzifferung der Neumen*, Leipzig 1895, S. 54, GROSSET, J.: a. a. O. S. 283.

<sup>8</sup> Die mir durch Professor HAEKEL, J., Wien, und DR. STIGLMAYER, E., Wien freundlichst zur Verfügung gestellten Farbphotographien der chaldäischen Notation zeigen Buchstaben und Zeichen in schwarzer und roter Farbe.

<sup>9</sup> Vergl. FARMER, H. G.: *The music of Islam*, in: *New Oxford History of Music*, Bd. I, London 1957, S. 453 f.

<sup>10</sup> LEVIS, J. H.: *Foundation of Chinese Musical Art*, Peiping 1936, S. 95.

<sup>11</sup> Vergl. FLEISCHER, O.: a. a. O. S. 53. — HICKMANN, H.: *Le problème de la notation musicale dans l'Égypte ancienne*, Inst. d. Arch. Orient., Bd. 36, Kairo 1955, S. 496.

<sup>12</sup> SATHYANĀRĀYANA, R.: *The Kuḍimiyāmalai Inscription on Music*, Mysore 1957.

<sup>13</sup> LEVIS, J. H.: a. a. O. S. 89—96. — COURANT, M.: *Chine et Corée, Essai historique sur la musique classique des Chinois*, in: Lavignac, *Encycl. de la musique*, Bd. 1, Paris 1931, S. 156 f.

<sup>14</sup> LEE, H.: *Studies in Korean Music*, Seoul 1957, S. 1—24.

<sup>15</sup> MALM, W. P.: *Japanese Music and Musical Instruments*, Tokyo 1959, S. 261—275.

<sup>16</sup> Vergl. dazu besonders WELLESZ, E.: *Music of the Eastern Churches*, in: *The New Oxford History of Music*, Bd. 2, London 1954, wo er zu den zwei Systemen sagt: »one for the formal reading of the lessons, and the other for the singing of the hymns.«

<sup>17</sup> Wie Herr DR. STRASSL, A. dem Verfasser freundlichst mitteilte, sah er solche Neumen-Notationen in den Klöstern anlässlich seines mehrjährigen Aufenthaltes in China.

<sup>18</sup> MALM, W.: a. a. O. S. 261.

<sup>19</sup> Nach persönlicher Mitteilung des Herrn YANG, HAI-YUP, der sich mit der Erforschung der buddhistischen Musik in Korea beschäftigt, war es ihm noch nicht möglich, von offensichtlich individuellen Fixierungsversuchen abgesehen, eine generell gebrauchte Neumennotation im Rahmen des koreanischen Buddhismus festzustellen.

sche Notation bei den Mongolen<sup>20</sup>. Zwischen der Verwendung der Neumen in der Ostkirche und im buddhistischen Gebiet besteht jedoch ein grundlegender Unterschied. Während in den Ostkirchen die Neumen in der Regel als Zusatz zum Wort treten, bilden sie im buddhistischen Raum das tragende Element, an das die Worte unten klein beigefügt werden.

NEBESKYS Material seiner dritten Reise gestattet einen tieferen Einblick. Die von ihm gesammelten Proben und Tabellen zeigen als Grundregel eine von links nach rechts verlaufende Linie in normaler Schriftstärke, die sich aus mehreren miteinander verbundenen Elementen zusammensetzt. Die Länge der Linie variiert. Dicke Linien werden in den Tabellen ausdrücklich als *phul* (dick), ein dünn geschriebener Bogen als *'gyur žib* (SCHULEMANN<sup>21</sup>: feine Änderung, Wechsel) bezeichnet. Im allgemeinen sind folgende Elemente zu unterscheiden:

1. Bogen, d. i. eine gekrümmte Linie, etwas weniger als ein Viertelkreis, die sich spitz vom Nachbarzeichen absetzt usw: *a*) aufrecht, die umschlossene innere Seite mit oder gegen die Schreibrichtung, *b*) waagrecht, die Innenseite nach oben oder unten gerichtet, *c*) abwärts.

2. Kurve, d. i. eine gekrümmte Linie, die mit leichtem Schwung in das folgende Zeichen übergeht. Sie wird am Beginn, in der Mitte — hier manchmal in schräger Richtung — und am Ende verwendet. Im letzteren Fall hat die in abgebogener Schreibrichtung geschriebene Kurve zweier Beispiele einen Knoten an ihrem Ende. Schrägheit und Länge variieren.

3. Schleife, d. i. ein Halb- oder Dreiviertelkreisbogen, mit gebogenem oder abgeflachtem Rücken. Die umschlossene Innenseite weist nach abwärts, Auf- und Abstrich sind enger aneinandergerückt.

4. »Peitsche«, d. i. ein Halbbogen, dessen Endstrich peitschenartig verlängert wird. Diese Verlängerung ist kurz oder lang, im letzteren Falle gegen die Schreibrichtung gezogen. In den Beispielen steht die »Peitsche« am Linienende.

5. »Welle« oder »Wellenkrone«, dem Anstrich folgt nur eine wellenförmige Linie, die gegen den Ausstrich spitz zuläuft. Sie findet sich nur in der Mitte längerer Zeichen.

6. Schlinge, der gebogene Aufstrich endet in einer Schlinge.

7. »Stachel«, ein sehr flacher, nach unten gekrümmter Bogen mit verdicktem Beginn und dünn auslaufendem Ende. Meist sind mehrere »Stachel« aneinandergereiht und sehen dann aus wie ein Insektenfuß.

<sup>20</sup> OOST, P. J. VAN: a. a. O. S. 395 f.

<sup>21</sup> Die von Herrn Professor SCHULEMANN dem Verfasser freundlichst mitgeteilten Übersetzungen, vor allem einiger schwer lesbarer Worte, werden weiterhin als »Sch.: ...« angeführt.

Die Tabellen weisen noch andere Zeichen auf, sie wurden aber weder hinsichtlich der Ausführung beschrieben noch gesungen, bzw. aufgenommen.

Hinsichtlich der Ausführung ist zu unterscheiden: 1. Tonschritte, d. h. Verbindung zweier Tonstufen ohne Schleifer oder Glissando, 2. Schleifer, d. h. Verbindung zweier Tonstufen in schleifender Tonbewegung ohne erkennbare Zwischenstufen, 3. Glissando, d. h. Verbindung zweier Tonstufen in schleifender Tonbewegung mit beiläufig erkennbaren Zwischenstufen. Die gleiche Unterscheidung gilt auch für die Verzierungsnoten, speziell im Verhältnis zur Hauptnote.

Am Beginn eines längeren Zeichens finden sich in den Beispielen NEBESKYS folgende Elemente: Kurve, Bogen, »Stachel«. Die Ausführung durch die beiden Gewährleute A und B unterscheidet sich u. a. darin, daß A mehr zu einer verzierten (und mehr ausholenden) Gestaltung neigt. A beginnt die Kurve als Anfangselement meist mit einem Schleifer von oben, geht unter das tonale Niveau der Phrase und kehrt wieder zur Hauptnote, die meist im tonalen Niveau der Phrase liegt, zurück. B unterläßt den Schleifer von oben, beginnt mit einer Ziernote unter der Hauptnote, bevor er diese intoniert. Der Aufstieg von unten zur Hauptnote umfaßt durchschnittlich etwa eine Terz, bei A ist die Entfernung auch größer. Die Hauptnote wird gehalten und mit einem Schleifer (nach oben) verlassen. — Im Beispiel a unterläßt auch A den Schleifer von oben; die Kurve von a ist kürzer als bei den meisten anderen Beispielen, als Name wird *dka* (N.: schwierig) angegeben. In Beispiel d läßt A die gehaltene Hauptnote um eine kleine Sekund aufwärts gleiten, B hält den Hauptton auf seiner Höhe aus und gleitet mit einem Schleifer zur nächsten oberen Note; die Benennung ist *bla* (N.: oben, JÄSCHKE<sup>22</sup>: space over, above a thing), außerdem steht beim Zeichen *rtag then* (N.: dauernde Erhöhung, beständiges Tragen). Im Beispiele folgt der Kurve ein abgeflachter Bogen. A und B unterlassen den Endschleifer nach aufwärts. Unter der Kurve steht *ma* (J.: mother, a root signifying below). In f folgen der Kurve zwei abgeflachte Bogen, drei »Wellen« und ein Bogen mit Peitsche. Die Aufteilung der gesungenen Figuren ergibt, daß für die Kurve am Beginn lediglich der Schleifer verbleibt, daß also — offenbar unter dem Einfluß der folgenden abgeflachten Bogen — sowohl der Endschleifer wie der Hauptton entfallen. Sowohl A als auch B bringen in diesem Falle eine etwa eine Quint oder Sext ober dem Phrasenniveau liegende Zier-

<sup>22</sup> Die Übersetzungen nach JAESCHKES Wörterbuch werden weiterhin als »J.: . . . « angeführt.

note, die B als Vorschlag behandelt, während A von ihr aus zur Terz unter dem Niveau und wieder zurück zum Niveau schleift. Unter der Kurve steht *brgyud*, von NEBESKY als »Wurzel« übersetzt, von JÄSCHKE<sup>23</sup> mit dem Hinweis auf *brgyud-brgyúgs* »a continuous succession« kommentiert. Beispiel k wiederholt die Kurve; unter der zweiten Kurve steht *ya*, nach JÄSCHKE<sup>24</sup> »one of two things that belong together as being one kind«. A beendet jede Kurve mit einem abwärtsführenden Glissando.

Die Ausführung des Bogens am Zeichenbeginn zeigt einheitlich den Halteton, nur wird er in der Regel — auch vom Gewährsmann A — mit einem Vorschlag erreicht. A bringt in diesem Falle einen Vorschlag von unten, B einen Vorschlag in gleicher Höhe. A unterläßt auch den Endschleifer, fügt aber in Beispiel l<sub>1</sub> und m in den Halteton einen rückkehrenden Schleifer ein. Auch B unterläßt den Endschleifer in b und g. Das entspricht sowohl der Tendenz zur Ausschmückung bei A und der Tendenz zur Vereinfachung und Vereinheitlichung bei B. Beispiel b wird nur von B ausgeführt u. zw. mit einem kurzen Beginnschleifer von oben, aber ohne Endschleifer. Unter b steht *'gyur žib* (Sch.: feine Änderung, Wechsel); das Zeichen ist auffallend dünn geschrieben. In c bringt A zu Beginn ein abwärts zur Hauptnote führendes Glissando, aber keinen Endschleifer, B beginnt mit einem Schleifer von oben und endet mit einem Schleifer nach oben. Unter c steht *rgyud* (N.: Wurzel, geheime Lehre, J.: string, cord, Sch.: Schnur, Geflecht (Tantra)). Unter g, das von beiden Gewährsleuten mit Beginnvorschlag und ohne Endschleifer ausgeführt wird, steht *par* (J.: form, mould).

Beispiel j bringt den »Stachel« und zwar dreimal hintereinander. Beide Gewährsmänner setzen an den Beginn einen Schleifer (A) bzw. einen Vorschlag (B) und wiederholen sodann die Hauptnote dreimal, A ohne jegliche Verzierung, B — seiner uniformierenden Tendenz entsprechend — mit einem Schlußschleifer nach aufwärts. Unter j steht *dang*: JÄSCHKE<sup>25</sup> gibt zwei Bedeutungen: »1. meadow — 2. *dañ* or perhaps better *tañ*. . . to read in a singing or drawling manner.«

In der Zeichenmitte finden sich in NEBESKYS Beispielen folgende Elemente: Schleife, Bogen, Schlinge, »Welle«, Kurve. Die Schleife erscheint mit gebogenem und mit abgeflachtem Rücken. Sie wird in der Regel als gehaltener Ton mit abschließendem aufwärts führendem Schleifer ausgeführt, bei abgeflachtem Rücken scheint der Schleifer zu entfallen oder verkleinert zu werden. Unter den beiden aufeinanderfolgenden

<sup>23</sup> A. a. O. S. 124.

<sup>24</sup> A. a. O. S. 146.

<sup>25</sup> A. a. O. S. 249.

Schleifern des Beispiels e steht 'gyur (N.: Wechsel, J.: *ogyurba* : to change, sometimes to decrease, abate, vanish, die away). Die Ausführung von A gibt am Ende des Haltetones jeweils einen nach aufwärts — etwa bis zur Terz — gehenden und sofort wieder zurückkehrenden Schleifer, B vereinheitlicht die Ausführung wieder zu einem fast eine Septime aufwärts gehenden, aber nicht zurückkehrenden Schleifer. Auch Beispiel f wird von den Gewährsleuten in gleicher Weise (A: kleiner rückkehrender, B: nach oben führender Schleifer) ausgeführt; es hat als Angabe: *srung šig* (Sch.: vorsichtig, wörtlich: auf eine Laus achtend).

Die Bogen in der Zeichenmitte werden von A in der Regel als Tonschritt aufwärts und zurück ausgeführt. B gleicht seine Ausführung an die der Schleife an. Der mit der Innenseite nach oben gekehrte Bogen, der dreimal hintereinander in Beispiel j erscheint, wird von Gewährsmann A in ähnlicher Weise ausgeführt, nur läßt er dem ersten Tonschritt aufwärts ein abwärtsführendes Glissando, dem zweiten Tonschritt aufwärts einen kleinen rückkehrenden Schleifer folgen. B gibt dagegen nur schwache Tonhöhenänderungen des gehaltenen Tones.

Die Schlinge des Beispiels e wird durch Gewährsmann A mit einem zuerst aufwärts führenden und rückkehrenden und anschließend mit einem rückkehrenden Schleifer abwärts innerhalb des Haltetones ausgeführt, B gibt die gleiche, aber sehr vereinfachte Ausführung. Unter der Schlinge steht *Utong* (Sch.: Einschnitt, Einkerbung), was in gewisser Hinsicht dem doppelschlagartigen Duktus entspricht. B markiert den »Einschnitt« außerdem dadurch, daß er den aufwärtsgehenden Schleifer mit einem zurückführenden Tonschritt versieht.

Die Ausführung der dreifachen »Welle« in Beispiel f ist durch eine Bewegung zur Oberterz charakterisiert, die Gewährsmann A stufenweise, Gewährsmann B mit Schleifer erreicht. Die einfache »Welle« in Beispiel d wird von B gleich, von A aber insofern verändert ausgeführt, als er die Terz verschleift und ein abwärtsführendes Glissando anschließt.

Die Kurve in Beispiel g wird von beiden Gewährsleuten als einzelner Ton ausgeführt. Unter dem Element steht *ra*, nach JÄSCHKE<sup>26</sup>: »*ra* stands for: 1. *rā-ba*, enclosure, fence, wall, 2. *rā-ma*, goat, she goat, 3. *rā-mda*, help, assistance, helper, assistant, 4. *rā-ro* intoxication, drunkenness, intoxicated.« Das ähnlich gestaltete Kurvenelement in i wird auch ähnlich ausgeführt, wobei B allerdings Endschleifer singt. In j singt B offenbar zur ziemlich steil aufwärts geführten Kurve eine doppelschlagartige Tonbewegung, A läßt zwei Tonschritte nach aufwärts einander folgen,

<sup>26</sup> A. a. O. S. 520.

wobei er den ersten Tonschritt mit einem kleinen rückkehrenden Schleifer, den zweiten Tonschritt mit einem direkten Schleifer verbindet. Das nur von A gesungene Zeichen bringt für die Kurve zwei rückkehrende Schleifer, der Halteton mit dem nachfolgenden Glissando nach abwärts mag vielleicht speziell zum Ausstrich der Kurve gehören.

Am Zeichenende finden sich in NEBESKYS Beispielen: Bogen, Kurve und Bogen, bzw. Kurve mit End-»Peitsche«. Der Bogen wird von A immer als absteigender Tonschritt in Terzgröße mit angedeutetem Schlußschleifer nach oben gesungen. B zeigt dagegen die bereits erwähnte Uniformierung der Ausführung.

Die Kurve, richtiger das Kurvenende, wird von Gewährsmann A einheitlich mit einem abwärts führenden Glissando ausgeführt. B bringt in Beispiel  $k_1$  einen Schleifer aufwärts, in  $k_2$  eine Senkung des Haltetones.

Bei der Ausführung der »Peitsche« zeigt Gewährsmann B eine große Uneinheitlichkeit, die vielleicht auf einen Mangel genauer Kenntnis oder die bereits erwähnte große Freizügigkeit zurückzuführen ist. A bringt für die »Peitsche« in der Regel ein abwärtsführendes Glissando, B gleitet in einigen Fällen eine Sekund abwärts, bzw. singt auch ein Glissando. Von dieser allgemeinen Charakteristik weichen einige Fälle ab. In Beispiel i wiederholt B nach einem Schleifer nach aufwärts den erreichten Ton, A bringt die Tonwiederholung etwa in Niveauhöhe, legt aber vorher einen rückkehrenden Schleifer ein. Neben dem Element steht die Erläuterung *rngub* (N.: einsaugen, einatmen). Die »Peitsche« ist hier höher als das vorangehende Element geschrieben. In f und d geht der Kurve mit »Peitsche« eine »Welle« voraus, in f ist die »Peitsche« lang, in d kurz. Gewährsmann A fügt in f dem gehaltenen Ton einen Schleifer nach oben an. In d zieht A den Halteton einen Halbton hinauf und läßt dann den Schleifer folgen. Unter dem Zeichen steht *rtag then* (N.: dauernde Erhöhung). (B führt dagegen die Stimme nach abwärts, in f mit Glissando, in d gleitet er abwärts.) Beispiel g wird von A bei der »Peitsche« so gesungen, wie wenn ein Bogen notiert wäre. Allerdings geht die abgeflachte Schleife voraus, auf deren verändernde Wirkung schon hingewiesen wurde. Auch B gleitet in g nach abwärts. Neben der »Peitsche« steht *lcong* (N.: Kaulquappe), welche Bemerkung allerdings auch über der Schlinge zu finden ist (Beispiel e). Neben der etwas weiter gehaltenen »Peitsche« in j steht *phab-chen* (N.: großer Fall). A bringt auch ein Glissando über eine ganze Oktave. Bei der Peitsche von h steht *rtse-'gyur* (N.: Gipfelwechsel). A legt dem Glissando nach unten eine Sekund aufwärts und wieder zurückgehende Schrittfolge vor, B gleitet im

Haltetet etwa eine Sekund nach oben und wieder zurück. Äußerlich ist dieses Element dadurch gekennzeichnet, daß es deutlich höher als das vorangehende steht.

Was den Rhythmus betrifft, so war bei den Aufnahmen hin und wieder zu hören, wie der Gewährsmann von Zeit zu Zeit auf den Tisch klopft. Es ist daraus aber nicht zu erkennen, ob das Klopfen einen Bezug auf den Rhythmus hat oder nur dem allgemeinen Tempo gilt. Die von NEBESKY ermittelte Regel, daß lange Töne langgezogen geschrieben sind, ließ sich nicht exakt verfolgen. Wohl waren gewisse Relationen zwischen den langen Noten und den kurzen Tonfolgen zu erkennen, doch war eine exakte rhythmische Formulierung nicht möglich. Der rhythmische Charakter der Aufnahmen ist der einer Deklamation.

Dagegen ergeben sich Anhaltspunkte für das System der Notation. Die Schleife erscheint als einfaches oder doppeltes Element und kann auch zu einer Reihe vereinigt werden. Ausführungs-Charakteristikum scheint eine gehaltene Note zu sein, die mit einem Schleifer nach oben abschließt. In der abgeflachten Form wird auch der Endschleifer »abgeflacht«. Der Bogen wird für einen aufwärts gerichteten Tonschritt gebraucht, wobei meist die zweite Note länger als die erste ist. In der Mitte bezeichnet der Bogen offensichtlich einen Tonschritt nach oben und zurück. Am Ende steht der Bogen für einen Tonschritt nach unten. In allen Fällen steht der Bogen also für einen Tonschritt, der nicht verschliffen wird. Die Kurve am Beginn steht für eine gehaltene Note, die durch einen von oben kommenden und unter die Höhe der gehaltenen Note und zu ihr zurück geführten Schleifer eingeleitet wird. Die Ausführung der Kurve in der Mitte ähnelt dieser Ausführung am Beginn, kann aber offensichtlich durch ihre Umgebung, z. B. abgeflachte Schleifer, abgeändert werden. Manchmal erscheint sie als ein Verbindungsglied. Am Ende steht die Kurve wohl für ein abwärts gehendes Glissando, wobei Gewährsmann B statt dessen bloß nach unten gleitet. Die »Peitsche« kann als Verbindung von Schleife oder Bogen mit einer Kurve aufgefaßt werden. Sie wird am Zeichenende verwendet. Mit der Kurve hat sie das Glissando der Ausführung gemeinsam. Die »Welle« kann wiederum als eine Kombination von Schleife und Bogen oder als deren Modifikation aufgefaßt werden. Ihre Bedeutung dürfte in erster Linie die einer aufwärtsgehenden Tonbewegung, stufenweise oder gleitend, sein. Die Schlinge mag eine Modifikation der Schleife sein. Sie steht wohl für eine doppelschlagartige Tonbewegung. Die Reihe »abgeflachter Stacheln« kann mit dem Bogen in Beziehung gebracht werden. Die »Stachel«-Folge steht für eine Folge einzelner Töne, wie der Bogen klare und nicht verschliffene Tonschritte darzustellen

hat. Es zeigt sich also, daß ein aus wenigen Elementen entwickeltes Notationssystem vorliegt.<sup>27</sup>

Peter CROSSLEY-HOLLAND<sup>28</sup> schreibt zur lamaistischen Notation:

»Two forms of notation exist, but one is almost exclusively used today. So strikingly similar are some specimens to certain notations used by the Roman Church in the West (— wie oben angeführt wurde, vor allem zur Ostkirche — d. Verf.) that it might be tempting to look for some influence following the penetration of the Nestorians into Ladak. But there is no real evidence in favour of this. Some lamas believe that the system now in use came from India: it may have been first employed at *Sakya* about the 12<sup>th</sup> century.«

Egon WELLESZ<sup>29</sup> führt zur frühchristlichen Musik aus:

»The Syrian ephonic notation was not confined to texts in Syriac, but was also used for texts written in Soghdic, a middle-Persian dialect. This was proved by the discovery of fragments of texts with ephonic signs in Central Asia, particularly in Chinese Turkestan. These showed a system of punctuation closely related to the Syrian one attributed to Joseph HŪZĀJĀ (S. 10: Joseph HŪZĀJĀ died at *Nisibis* in 503). The ephonic notation of the Soghdic texts seems to represent the earliest stage of the signs. It was brought to Central Asia when Nestorianism was accepted as the official Christian Church in Persia and the countries under Persian domination. In contrast to the tolerance which the Persian kings showed towards the Nestorians, their attitude towards other Christian sects, especially the Manichees, was hostile.«

Die von WELLESZ<sup>30</sup> gegebenen Beispiele, bzw. Untersuchung der syrischen und soghdischen Notation zeigen keinen direkten Zusammenhang mit der lamaistischen. Daher weist CROSSLEY-HOLLAND auf das Fehlen realer Anhaltspunkte für Beziehungen zur nestorianischen Notation hin. Es ist interessant, daß sich unter den Schriftelementen des *'akhyug yig*<sup>31</sup> solche finden, die eine Ähnlichkeit zur lamaistischen Notation haben, z. B. *ga*  $\circ$ , *da*  $f$ , *pa*  $\cup$ , *ma*  $\omega$ , *la*  $\sim$ , *ha*  $\sim$ . Den Schrifttabellen bzw. Abbildungen bei JENSEN sind vor allem Parallelen zum Bogen und

<sup>27</sup> Die »Schleife« könnte auch als eine Verbindung von Bogen und Kurve aufgefaßt werden, wobei der Bogen die verbindende Funktion der Kurve übernimmt und der Tonschritt zur schweifenden Tonbewegung wird.

<sup>28</sup> A. a. O. S. 458.

<sup>29</sup> Early Christian Music, in: New Oxford History of Music and Musicians, Bd. 2, London 1954, S. 11.

<sup>30</sup> A. a. O. S. 12, Probleme der musikalischen Orientforschung, Jahrbuch d. Musikbibliothek Peters, Leipzig 1918, S. 16 f., Miscellanea, S. 507.

<sup>31</sup> JENSEN, H.: Die Schrift in Vergangenheit und Gegenwart, 2. Aufl., Berlin 1958, S. 360, Tafel 364, weiters S. 362.

Kurve, also durchaus allgemein gebräuchlichen Elementen bei Schriftzeichen, zu entnehmen. Dagegen erscheint beim Bogen der lamaistischen Notation eine viel auffälligere Parallele in der armenischen Notation (Beispiel 5). Besonders der aufrechte Bogen der armenischen Notierung zeigt sowohl schriftmäßig wie in der Ausführung Übereinstimmung mit *rgyud*. Auch die lamaistischen »Peitschen« haben ausführungsmäßige Parallelen in der armenischen Notation. Dem Schriftbild nach und in der Ausführung gleicht der »Stachel« dem armenischen *Tascht*. Gewisse Verwandtschaften in Form und Ausführung zeigen auch andere im Beispiel 5 gegenübergestellte Elemente. Dabei ist außerdem zu beachten, daß sich die lamaistischen Ausführungsbeispiele, von den Schleifern abgesehen, innerhalb relativ enger Grenzen des Tonumfanges halten.

Zur armenischen Notation schreibt unter Bezugnahme auf KIRAGOS Darstellung (13. Jahrhundert)<sup>32</sup> Peter WAGNER:

»KATCHADOUR von TARON brachte die Neumen (Khaz) vom Osten her, um die körperlosen Melodien in Körper umzusetzen. Die Neumen waren von den alten Weisen erfunden, aber bis dahin noch nicht in unserem Lande verbreitet worden. Er kam, schrieb und lehrte sie vielen.«

Da sich die armenische Notation innerhalb der Notationen der Ostkirche keineswegs als Fremdkörper abhebt, ist wohl anzunehmen, daß KATCHADOUR ein Vorbild der Ostkirche übernahm. Es ist durchaus möglich, daß das gleiche Vorbild auch der lamaistischen Notation gedient hat, sofern nicht etwa ein weiteres Zwischenglied vorgelegen ist. Auch eine Erfindung, die sich an Elemente der Schrift angeschlossen und sich im System einem musikalischen Vorbild anlehnte, wäre denkbar, wenn gleich die oben aufgezeigten Parallelen doch nicht gerade dafür sprechen.

Jedenfalls bot das von NEBESKY ermittelte Beispielmateriale die Möglichkeit, die Ausführung genau zu studieren und dem der lamaistischen Notation zugrunde liegenden Aufbau des Systems nachzugehen.

Der Verfasser möchte an dieser Stelle Herrn Professor DR. SCHULEMANN, G., Dresden, für die ihm in liebenswürdigster Weise übermittelten Übersetzungen, Herrn DR. EMSHEIMER, E., Stockholm, für seine freundlichen Literaturhinweise herzlichst danken.

Abkürzungen; N. = NEBESKY-WOJKOWITZ, R. VON

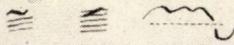
Sch. = SCHULEMANN, G.

J. = JAESCHKE: *A Tibetan—English Dictionary*,  
London 1949

<sup>32</sup> WAGNER, P.: *Neumenkunde, Paläographie des liturgischen Gesanges*, Leipzig 1912, S. 71.

Beispiel 1

dByangsyig (Ermittlungen von Renée von Nebesky-Wojkowitz, 1956)

Ermittlungen Nebesky's 1956:	Vergleichsbeispiele:
1. Zwei Arten von dByangsyig: a) cho ga'i dByangsyig: lange, b) 'cham dByangsyig: kürzere Zeichen	mittelbyzantinische Neumen (a): a) <i>μεγάλα σημάδια</i> b) <i>σώματα - τρέματα</i>
2. Verwendung verschiedener Farben: a) schwarze Ziffern: Trommel-, b) rote Ziffern: Becken-Schläge	China (b): (x) black beat 黑板 (s) red beat 紅板
3. Gliederungszeichen: o { a) Abschnittsende, b) da capo (vom vorhergehenden Zeichen an) Zeichen der bka 'rgyud pa - Sekte  o    ☉	griechische Lektionszeichen (c): + <i>τροπήδια τελεία</i> mittelbyzantinische Notation (d): + <i>τῶ σταυρός</i> Indien, Raga vasanta (e): padma    ☉    demi-finale ou la (fleur de lotus)    fine du morceau
4. Tonstärke: a) dicke Linien : lauter b) dünne Linien : leiser	armenische Notation (f): Pusch ✓ : Verdickung = stärkere Tongebung Tur ) : Verdickung = stärkere Ausführung am Beginn, bzw. Schluß
5. Unterbrechung:  	
6. Wellenlinie: Steigen und Fallen der Tonhöhe	armenische Notation (f): Jouhan von Erzenge: "Wie Schecht die Stimme steigen macht, so macht Buth sie fallen, und beide zusammen bilden das Baroig, bei dem die Stimme sich zuerst hebt und sich dann senkt."
7. Beispiele von Schriftelementen: 'gugs  "Kurve" : Vibrato (Die Untersuchung der Ausführung der Notation nach dem Tonband ergibt ein abweichendes Ergebnis; vielleicht sollte es Pulsato heißen.)  rgyang { "Entfernung"  snar / (Bedeutung nicht angegeben)  'gugs_ring  "lange Kurve"	armenische Notation (f)    lateinische Neumen: Kagh  Vernakhagh  -Schecht / Kagh   Quilisma Nerknakhagh  ascendens armenische Rezitationszeichen (g): Jerkar { (Längenzeichen) armenische Notation (h)    jüdische Akzente (i) Sur (Schwert) / , / Paruk / Azla (barouik = gebogen) ("wieder einholen") griechische Lektionszeichen (j)    mittelbyzantinische Notation (k)  
a) P. Wagner, Neumenkunde, 1912, 52-b) J. H. Levis, Chinese musical art, 1936, 95 - c) P. Wagner, a. a. O. 26-d) ibid. 56-e) J. Grosset, Inde, Lavignac, Encycl. 1931, 323f- f) P. Wagner, a. a. O. 72ff.-g) ibid. 29- h) F. J. Fetis, Hist. gén. de la mus. IV, 1874, 87 -i) P. J. Thibaut, Orig. byz. de la not. neum. de l'église lat., 1907, 27- j) P. Wagner, a. a. O. 25 - k) ibid. 41.	

Elemente am Beginn eines Zeichens

Beispiel 2

Element und Name	Ausführung	Element und Name	Ausführung
Kurve		Bogen	
a 572	A B	b 3 2 1 2 3	B djoi ie - e
dka "schwierig"	A B	c 3 5	A gliss. 1. e - o) an - ga
d 2	A B	g 3 1	A B ma - a (1) - a a a
bla "oberhalb"	A B	i	A B la ja ja
e 21	A B da ta - e - in - de	l 1 1	A B ma ma na na
f 3 3	A B	m	A
brgyud N.: "Wurzel"	A B	n	B
h	A B	Stachel	A anga ga
k1	A B	j 2 5	B
k2 w	A B	dang "to read in singing manner"	
l2	A B anga		

Elemente in der Mitte eines Zeichens

Beispiel 3

Element und Name	Ausführung	Element und Name	Ausführung
a	A B	f 2 1 2 3	A B
j	A B	g	A B
n	B	m ↑	A
e 2 2 1	A B	n ↑	B
'gyur "Wechsel"			

Elemente in der Mitte eines Zeichens

Beispiel 3, Fortsetzung

Element und Name	Ausführung	Element und Name	Ausführung
c མཉམ་པོ་ phul "dick"	A B	j མཉམ་པོ་ phul "dick"	A B
j 	A B ain-djo	k འཇམ་ལུ་ ra (rá-mda: Helfer)	A B ma-a(-)-a raja ja
l1 	A	l མ་རྩོལ་ ma root: "below"	A B
m ↑ 	A	j 	A B
e མཉམ་པོ་ lcong "Einschnitt"	A B	k1 	A B
d 	A B	k2 	A B
f 	A B	l2 	A B

Elemente am Ende eines Zeichens

Beispiel 4

Element und Name	Ausführung	Element und Name	Ausführung
b མཉམ་པོ་ gyur zib "feine Änderung"	B yo! ie - e	k2 	A B
c 	A B	l2 	A B an - ga
l1 	A	n 	B
m 	A	k མཉམ་པོ་ lcong "Kaulquappe"	A B
k1 	A B ain	e མཉམ་པོ་ lcong "Kaulquappe"	A B

Elemente am Ende eines Zeichens

Beispiel 4, Fortsetzung

Element und Name	Ausführung	Element und Name	Ausführung
f	A B	d rtag then "dauernde Erhöhung"	A B
h rtse "gyur" "Gipfelwechsel"	A B	i rngub "einsaugen"	A B
a	A B	j phab chen "großer Fall"	A B

Gegenüberstellung von Elementen der armenischen und lamaistischen Notation

Beispiel 5

Armenische Neumen		Lamaistische Notation	
P. Wagner	F. Fetis, a. a. O. 87-91	Element, Name	Ausführung
/ Sur (Schwert)	Sour (Schwert)	h bcâs pa ? (containing a thing)	
^ Baroig Paruik	Barouik (gebogen)	c	
) Dzung (Knie)	fehlt bei F. J. Fetis	c	
C	fehlt bei P. Wagner Name?	g rgvud "Geflecht"	
o	Olorak Olarek	m	
—	Tascht Ebene Thacht	j dang "to read in a singing manner"	
~	Kosro-wain Chosrô-wajn	i ma "a root signifying below"	
w. f.	Ekordj Ekordesch	k (ya "one of two things that belong together")	
o	Pathuth Binde fehlt bei F. J. Fetis	e ltong "Einschnitt"	
u	Kundj Chundsh	e ltong "Kaulquarne"	
✓	Tur Thour	j phab chen "großer Fall"	
✓	Fusch Dorn Pouch	l	



# Über italienische Kirchenmusik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts

von

K. JEPPESEN

Risskov (Dänemark)

Als ich seinerseit — jetzt vor über 40 Jahren — an meiner Abhandlung über die Dissonanzbehandlung bei Palestrina arbeitete, wurde es mir bald klar — und dazu gehörte übrigens nicht viel Scharfsinn —, daß man fast vollkommen ohne Kenntnis von der kirchlichen Musik in Italien im früheren 16. Jahrhundert war. Das heißt: von dem Teil von ihr, der von denjenigen italienischen Komponisten herrührte, die Palestrina unmittelbar vorausgingen. Von der anderen Linie aber, derjenigen, die zu ihm von den vielen nordischen Sängern und Komponisten, die zu dieser Zeit nach Italien gingen, heraufführt, hatte man dagegen weit bessere Kenntnis. Ihre Kunst wurde für eine vornehme Importware gehalten, feiner und gediegener als die eigenen Kinder des Landes sie leisten konnten, und die Nachzeit hat deshalb dazu geneigt, zu übersehen, daß es auch in dieser Epoche eine speziell italienische Kirchenmusik gab und nicht bloß eine, die zwar in Italien geschrieben war, aber von Ausländern.

Die Tatsache aber, daß die ältesten italienischen Musikdrucke Nicht-Italiener begünstigten — denn das taten sie in auffallendem Maß — hat wohl nicht unwesentlich dazu beigetragen, dieses Verhältnis im Unklaren stehen zu lassen. Jedoch ist im Laufe der letzten 50 Jahre so vieles aus den Nebeln hervorgetaucht, daß man sich einen recht deutlichen Begriff von der Entwicklung auf diesem Gebiet machen kann.

Mein Raum ist indessen hier zu eng bemessen, um mehr als einige Hauptmomente oder Hauptgestalten in dieser Entwicklung geben zu können.

Wenn es schon erwähnt wurde, daß sich die italienischen Drucker, am Anfang des Jahrhunderts hauptsächlich für die Musik der Ausländer interessierten, dann stimmt dieses doch nur, was die kirchliche Musik betrifft. Bekannt ist es ja, daß Petrucci in den Jahren von 1504—14 seine 11 Bücher Frottolen edierte. Es gab offensichtlich einen starken Bedarf an weltlicher Musik zu italienischen Worten.

Auffallend ist, daß es unter allen diesen, fast ausschließlich italienisch geborenen Komponisten, anscheinend keine Römer oder Südtalienter gibt; alle scheinen sie aus Städten im Norden wie Venedig, Padua, Treviso, Milano usw. bis nach Modena und Firenze zu kommen.

Wesentlich dieselben Komponisten findet man in den zwei Laudenbüchern, die Petrucci in den Jahren 1508—09 druckte, welche zusammen mit den 9 Lamentationen von Tromboncino, die derselbe Petrucci 1506 herausgab, die ältesten bekannten gedruckten Quellen zu mehrstimmiger italienischer Kirchenmusik sind. Die Laudenbücher, die nicht bloß liturgische Musik enthalten, sondern wesentlich religiöse Stücke zu italienischen Worten, befinden sich als unica in der Biblioteca Colombina im Dom zu Sevilla. Durch Auszüge aus dem gedruckten Katalog der Bibliothek, die I. B. Trend zitierte, wurde ich auf diese Bücher aufmerksam und gab das erste Buch teilweise und das zweite vollständig heraus unter dem Titel: *Die mehrstimmige italienische Laude um 1500* (Leipzig 1935), eine Sammlung, die übrigens auch einige Stücke aus dieser Zeit, die in Ms. vorlagen, enthält.

Eine Lamentation von Tromboncino ist in TORCHIS *L'Arte musicale in Italia* (Tom. I, 1897, p. 19) gedruckt, worin auch andere liturgische Stücke italienischer Meister aus derselben und jüngeren Quellen vorhanden sind.

Das vierstimmige canticum *Benedictus* von Tromboncino habe ich vor kurzem in einer Sammlung *Italia Sacra musica* (Wilhelm Hansen, Kopenhagen 1962) herausgegeben, die in 3 Bänden unbekannte italienische Kirchenmusik aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts enthält.

Apropos Tromboncino, dessen biographische Daten ja sonst einigermaßen bekannt sind, könnte ich mir vielleicht erlauben, in Klammern zu bemerken, daß ich vor kurzer Zeit auf ein Dokument aus 1521 gestoßen bin, worin er bei der Regierung in Venedig das Privilegium zur Herausgabe verschiedener Kompositionen beantragt, unter welchen Madrigale ausdrücklich genannt werden. Das erste Mal, wo diese Bezeichnung im 16. Jahrhundert verwendet wird, scheint in dem Druck von Valerius: *Madrigali novi etc.*, zu sein, den man nur in einer späteren Ausgabe aus 1533 kannte, bis man darauf aufmerksam wurde, daß die Biblioteca Colombina die Altstimme einer Ausgabe aus 1530 besaß. Jetzt ist die Form also dem Anfang des Jahrhunderts um ca. 10 Jahre näher dokumentiert.

Aber — um zu meinem eigentlichen Thema zurückzukehren — von liturgischer Musik von den Komponisten der Frottolistgeneration ist nur wenig bewahrt. Sicher hat es davon einiges gegeben, aber bis jetzt hat man, außer dem schon genannten, nur einzelne Stücke nachweisen

können, wie 2 dreistimmige *Salve Regina* Kompositionen, die eine von Io. Brocchus und die andere von Marchetto Cara, die beide in Cod. 759 aus der Bibl. Capitolare in Venedig enthalten sind. Während das erste von diesen recht grobes Handwerk ist, ist Caras: *Salve Regina* ein vornehmes Stück in zarten und feinen Farben. Alles deutet aber darauf hin, daß es noch dem 15. Jahrhundert gehört, und vermutlich ist es die soweit uns bekannte älteste Komposition Caras, wahrscheinlich geschrieben noch bevor er, um 1495, Verona verließ, um an den Hof in Mantua zu ziehen. Es ist im wesentlichen klanglich bestimmt, und die Imitationen spielen darin nur eine geringe Rolle. In diesem Zusammenhang könnte auch eine Motette genannt werden: *Anima Christi* von dem als Frottolekomponisten sehr bekannten Filippo de Lurano, die in dem wenig bemerkten Ms. 59 aus der Biblioteca Excapitolare in Cividale (in der Nähe von Udine) enthalten ist. Man hat bislang gemeint, daß dieser Komponist aus Lorrana in Istrien stammen mußte, aber bei seiner Anstellung als Domkapellmeister in Cividale, wo er eine kürzere Reihe von Jahren im frühen 16. Jahrhundert wirkte, wird er als Geistlicher aus Cremona genannt. Von einem anderen bekannten Frottolisten, Don Michael Pesentus aus Verona oder Vicenza, gibt es ein vierstimmiges Stück: *Bonum est sperare* in Cod. 760 aus der Bibl. Capitolare in Verona, ein wichtiges Ms., das zugleich Motetten enthält von frühen italienischen Komponisten wie Franciscus Seraphinus, Hieronimo Maffoni, Mutus, Fra Petrus de Ostia und Laurus Patavus, die alle in dem ersten Band der *Italia Sacra musica* gedruckt sind. Leider habe ich keinen biographischen Stoff über diese Meister finden können; der Stil ihrer Kompositionen deutet aber darauf, daß sie alle dem ersten oder zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts angehören und wahrscheinlich Norditaliener sind. Dasselbe gilt für Francesco Santacroce, der aus Padua war, aber u. E. längere Zeit (ca. 1520—28 und 1537—51) als Domkapellmeister in Treviso lebte; er wurde um 1488 geboren, und ein Teil seiner Kompositionen, darunter mehrere für Doppelchor, ist im Dom zu Treviso, auch nach dem Brand des Archivs 1944, bewahrt. Davon sind zwei Stücke, ein Gebet für die Wohlfahrt Venezias: *Praecamus te Pater* (vierst.) und ein Teil des 30. Psalms für vierst. Doppelchor, publiziert.<sup>1</sup> Ebenfalls gibt es in Cod. 218 in Accademia Filarmónica in Verona ein sieben Stücke umfassendes Completorium von ihm, wovon die meisten für Doppelchor sind (2 × 4).

Venetier war gleichfalls Giordano Pasetto, 1520—57 Domkapellmeister in Padova. Von seiner Hand liegt eine große Motette:

<sup>1</sup> Beide in GIOV. D'ALESSIS: *La Cappella Musicale del Duomo di Treviso*, 1954. Append. Musicale, p. 1 und 6.

*Nigra sum* vor, die, obwohl zu acht Stimmen, doch nicht für Doppelchor geschrieben ist, wie die meisten achtst. Sätze aus der Zeit in Norditalien. Sein unmittelbarer Vorgänger als Domkapellmeister in Padua war ein anderer interessanter Komponist, der Franziskanermönch Rufino Bartolucci von Assisi. Er war von 1510—20 Kapellmeister am Dom zu Padua und scheint der vielleicht allererste gewesen zu sein, der die Doppelchor-Technik verwendet; so stammt die unzweifelhaft älteste der bisher bekannten Messen in dieser Schreibweise von ihm. Es handelt sich um die achtst. *Verbum bonum et suave*, über die gleichnamige gregorianische Sequenz-Melodie geschrieben, und in dem eben erwähnten Ms. aus Verona aufbewahrt.<sup>2</sup> 8 Psalmen von ihm in ähnlichem Stil und für ähnliche Besetzung sind in Cod. 1209 D. in St. Maria Maggiore in Bergamo vorhanden; leider sind sie unvollständig, indem der erste Chor fehlt, doch kann er betreffs zweier Stücke durch Kopien in Treviso komplettiert werden.<sup>3</sup> Übrigens hat er auch weltliche Lieder komponiert; eines von diesen, eine Vilotte, die über die Solmisations-Silben: *lamifasolfare* geschrieben und recht stark entwickelt ist, was die Imitation betrifft, hat Anlaß zu der Hypothese gegeben, daß die Niederländer, und unter ihnen in erster Reihe Josquin, von den Italienern denjenigen abgeklärten kontrapunktischen Stil gelernt haben sollen, der für die Generation Josquins bezeichnend ist im Verhältnis zu den älteren Niederländern wie z. B. Okeghem. Torrefranca, der diese Hypothese in seinem geistreichen, aber etwas hasardierten Buch: *Il Segreto del Quattrocento* (1939) geäußert hat, hat unzweifelhaft Rufino antedatiert, indem er ihn als einen älteren Zeitgenossen Josquins angebracht hat, während er in Wirklichkeit jünger war und jedenfalls bis etwa 1540 lebte. Es unterliegt doch keinem Zweifel, daß die Niederländer von den Italienern gelernt haben, wie auch in hohem Grad umgekehrt. Aber einseitig diese Entwicklung als eine bloße italienische Angelegenheit aufzufassen ist natürlich völlig ins Blaue gesprochen. Jedenfalls ist die Chronologie, worauf diese Hypothese sich stützt, falsch, so wie die Annahme nicht stichhaltig ist, daß eine einzelne Form wie die Vilotte einen so entscheidenden Stilumschwung sollte verursacht haben.

Als Domkapellmeister in Milano trifft man von 1484 bis zu seinem Tod 1522 den besonders als Theoretiker weitberühmten Franchinus Gaffurius. Erst später sind Kompositionen von ihm an den Tag gebracht wor-

<sup>2</sup> GIUSEPPE TURRINI: *Catalogo descrittivo dei Mss. Musicali Antichi della Società Accademia Filarmonica di Verona*, 1937, p. 199.

<sup>3</sup> GIOVANNI D'ALESSI: *Precursors of Adriano Willaert in the Practice of Coro Spezzato*. Journ. of the American Musicological Society. 1952, p. 191.

den, von welchen offensichtlich keine damals gedruckt worden sind.<sup>4</sup> Später ist ein vierter Kodex, der auf der internationalen Ausstellung in Milano 1906 verbrannte, teilweise restauriert und von Claudio Sartori beschrieben worden (*Il quarto Codice di Gaffurio*, *Colectanea Historiae Musicae* I, 1953). Er hat doch zu einem wesentlichen Teil Stoff enthalten, der aus den vollständig bewahrten Mss. bekannt ist. Übrigens kennt man unter Gaffurios Namen nur zwei Hymnen in dem Ms. 871 N aus Monte Cassino und fünf kurze Stücke mit italienischem weltlichem Text, die in dem Cod. 1158 in der Bibl. Palatina in Parma enthalten sind.

Dafür liegen aber seit kurzem alle in Milano vorhandenen Kompositionen von Gaffurius in Neuausgaben vor durch eine bemerkenswerte Initiative von seiten des Domvorstands dortselbst. In den drei Bd. Messen, die wohl den interessantesten Teil dieser Ausgabe ausmachen, findet man 15 Ordinarienzyklen, u. a. einen mit dem rätselhaften Titel: *Missa de carneval*.<sup>5</sup> Es gibt da auch eine: *Missa trombetta*, über ein Trompetensignal gebaut, und einige vermutlich Transkriptionsmessen: *Montana* und *O clare luce*, und eine: *De tous biens pleine* (die über das bekannte Chanson von Ghizeghem geschrieben ist), weiter eine Choralmesse: *Omnipotens genitor* und einige Messen benannt nach ihrer Tonart und deshalb vermutlich Freimessen. Schließlich gibt es Messen ganz ohne Titel samt eine Messe: *Salve mater salvatoris*, die zu einem ganz speziellen Messentyp gehört, der nur in den Chorbüchern vom Dom zu Milano vorzukommen scheint, worin er dafür mehrmals vertreten ist. Man könnte diesen Typ »Funktionsmesse« (»Vertretungsmesse«) nennen, da das sehr Merkwürdige an ihm ist, daß er gar nicht die fünf Hauptglieder des Messentextes verwendet, sondern diese und zuweilen auch Proprienstücke mit Motetten zu anderen Worten ausdrücklich ersetzt. Diese Messen scheinen aber nicht aus Motetten zufällig zusammengestellt zu sein, sondern in Zusammenhang komponiert, da alle Stücke in einer solchen Messe in derselben Tonart stehen.

Eine andere Eigentümlichkeit bei diesen Chorbüchern ist, daß die von ihnen überlieferten Messen oft nur aus Gloria, Credo und Sanctus bestehen, und daß also die zwei Außensätze fehlen. Der Grund ist vermutlich, daß sie speziell für die alte ambrosianische Liturgie geschrieben sind (oder unter deren Normen ausgeführt), laut welcher Kyrie dreimal während des Hochamtes ausgeführt wird, so daß es leicht unpraktisch

<sup>4</sup> KNUD JEPPESEN: *Die 3 Gaffurius-Kodizes der Fabbrica del Duomo, Milano*. *Acta Musicologica* III (1931).

<sup>5</sup> Dieses Stück ist übrigens, zusammen mit der *Missa sexti toni irregularis* — als das bisher einzige in der Serie — von L. FINSCHER herausgegeben worden in *Fr. Gaffurius. Collected Musical Works*. American Institute of Musicology 1955.

werden könnte, es mehrstimmig zu setzen, wodurch seine Ausführung ja unverhältnismäßig viel Zeit erfordern würde, während dagegen Agnus Dei nicht im Hochamt verwendet wird, sondern nur in Missa pro defunctis. Übrigens ist der Stil in diesen Werken ziemlich verschiedenartig, zuweilen so herb in der Dissonanzbehandlung, daß mehrere von ihnen wohl noch im späteren Teil des 15. Jahrhunderts entstanden sein müssen.

Die bedeutendsten und fruchtbarsten Komponisten italienischer Geburt in dem folgenden halben Jahrhundert sind jedoch Costanzo Festa und Gasparo Alberti. Der erste, aber nicht deshalb älteste von ihnen, Festa, ist wahrscheinlich etwa 1480 in Turin geboren. Anscheinend hat er stärkere Verknüpfung mit Firenze gehabt, hat sich vielleicht dort eine Reihe von Jahren aufgehalten und sich ebenfalls um 1510 auf Ischia als Musiklehrer bei den damaligen Beherrschern der Insel, der Familie Avalos, aufgehalten. 1517 wird er aber in die päpstliche Kapelle in Rom aufgenommen, als einer der wenigen eingeborenen Italiener unter ihren Mitgliedern zu der Zeit, und er blieb in dieser Stellung, bis er 1545 starb. Er machte sich zwar besonders als Madrigalkomponist bemerkte — auf diesem Gebiet war er ein Bahnbrecher —, aber seine kirchlichen Kompositionen sind doch rein künstlerisch von noch höherem Wert. Doch scheint man viel weniger Interesse für sie gehabt zu haben. Während Madrigale von ihm reichlich herausgegeben wurden, liegen die meisten seiner kirchlichen Werke nur handgeschrieben vor; die erste große Herausgabe von dieser Art, seine acht Magnificat, kommt erst so spät wie ca. zehn Jahre nach seinem Tod, und noch viel später (1583) werden seine Litaneien gedruckt.

Vier Messen kennen wir von ihm, wovon eine in *Italia Sacra musica* herausgegeben ist. In den Chorbüchern in der Cappella Sistina gibt es zwei, die alle beide vierst. und ohne Titel sind. Es ist aber leicht ersichtlich, daß die eine von ihnen eine Choralmesse ist, über Motive der *Missa de Beata Maria Virgine* gebaut, während die andere mit einem Chanson von Isaac: *Amis de que* verwandt scheint, über es vielleicht geschrieben wurde, obwohl dies nicht ganz klar steht. Weiter findet man in einem Chorbuch (A. Aug. Fol.) aus der Landesbibliothek in Wolfenbüttel eine fünfst. Messe ohne Titel, die indessen als c. f. die bekannte Melodie des Chansons: *Se congie pris* benutzt (in der Form, in welcher sie in Petruccis »Canti C« vorhanden ist) und schließlich eine vierst. Messe ohne Titel, aber auch sie über verschiedene Chansonstenöre oder -Motive gebaut, wie *L'homme armé*, *Adieu mes amours* und *De tous biens pleine*. Ich habe erst vor kurzem entdeckt, daß diese Messe ohne Titel, aber unter dem Namen Andreas de Silvas in Anticos: *Missarum diversorum Liber Primus*, Venedig 1521 gedruckt ist. Da aber sowohl Festa wie auch de

Silva zur selben Zeit als Sänger in der päpstlichen Kapelle lebten, ist es wahrscheinlich, daß die Zuschrift in Capp. Giulia (in der Peterskirche) die glaubwürdigere bildet, um so mehr, als Andrea Antico nicht selten unsicher ist, was die Komponistangaben betrifft.<sup>6</sup> Von neuen Ausgaben der Kompositionen Festas kann Dagninos verdienstvolle *Sacrae Cantiones* (Rom 1936) besonders genannt werden (insgesamt 19 Stücke von Festa, meistens Motetten, aber auch Hymnen und ein Magnificat), und Glen Haydons vortreffliche und vollständige Ausgabe von Festas »Hymni per totum annum« (1958). Sie sind als Bd. II und III der Serie: *Monumenta Polyphoniae Italicae* erschienen.

Der andere große italienische Komponist dieser Zeit, Gasparo Alberti, stammt aus Padua, verbringt aber die meisten seiner Tage als Sänger und später Kapellmeister an der Hauptkirche in Bergamo, S. Maria Maggiore.<sup>7</sup>

Wann er geboren wurde, weiß man nicht so genau, da er aber schon 1502 als Sänger an der Kirche genannt wird, muß es wohl um 1475 oder 1480 geschehen sein. Er stirbt in hohem Alter und sehr gebrechlich in Bergamo etwa 1560. Seine Tätigkeit als Domkapellmeister, die sich über eine längere Reihe von Jahren erstreckt, führt u. a. mit sich, daß er 1524 ein besonderes Honorar empfängt, um die Kirche mit zwei Chorbüchern, einem mit Motetten und einem anderen mit Messen, zu versorgen. Er hat aber offensichtlich bedeutend mehr als diese beiden geschrieben, doch sind davon jetzt nur drei aufbewahrt, 1207—1209 D. signiert. Diese Kodizes enthalten im wesentlichen Werke von ihm selbst in fast allen kirchlichen Formen: Psalmen, Magnificat, Lamentationen, Passionen, relativ wenige eigentliche Motetten etc. samt zwei Messen, die beide vierst. sind. Die eine von ihnen ist eine: *De beata Maria Virgine*-Messe, die andere, 1524 komponiert, ist eine Votiv-Messe S. Rocco zu Ehren. Übrigens hat er eine Sammlung Messen 1549 herausgegeben, die offenbar die älteste Ausgabe von Messen von einem eingeborenen italienischen Komponisten ist. Die nächste war dann Palestrinas I. Buch Messen aus 1554, und von dem Moment ab folgen sie Schlag auf Schlag. Das Buch Albertis enthält drei Messen, die alle Transkriptionsmessen sind, die erste, eine vierst., ist über die bekannte Weihnachtsmotette Moutons: *Quaeramur cum pastoribus* gebaut. Es folgen dann zwei fünfstimmige Messen:

<sup>6</sup> Zu meinem Artikel über Cost. Festa in MGG IV (1955) kann ich jetzt noch einige Konkordanzen hinzufügen. So gibt es in dem Ms. 1671 (O. V. 205) der Bibl. Casanatense in Rom (einem Chorbuch aus etwa 1540), 6 Lamentationen, wovon die 5 zugleich in Capp. Giulia Cod. XII, 3 vorhanden sind. Ferner finden sich alle die im Jahre 1554 gedruckten 8 Magnificat anon. in Cod. G aus dem Dom zu Casale Monferrato, f. 1—73.

<sup>7</sup> K. JEPPESEN: *A forgotten Master of the early 16th century: Gaspar de Albertis*. Musical Quarterly, 1958, p. 311 ff.

*Italia mia* und *Dormend'un giorno a Baia*, die beide Madrigale von Philipp Verdelot als Grundlage benutzen. Alle diese drei Messen sind herausgegeben in *Italia Sacra musica*.<sup>8</sup> Obwohl die Chorbücher aus Bergamo in einem sehr wesentlichen Maß Kompositionen von Alberti enthalten, findet man darin doch auch Motetten von italienischen Meistern wie Hieronimo Maffoni, Laurus Patavus, Antonio Benincasa und anderen, von welchen die meisten in *Italia Sacra musica* herausgegeben sind.

Eine sehr bemerkenswerte Messe, die auch dort erschienen ist, stammt aus einem Ms. (Cod. 4) in dem Domarchiv zu Modena. Sie ist vierst., ohne Titel, und von Ludovico Fogliano, über dessen Leben wenig bekannt ist. Er war aus Modena, wird 1513—14 als Sänger an der Peterskirche in Rom genannt und stirbt nach 1538; übrigens war er als Musiktheoretiker berühmt. Die einzige kirchliche Komposition von ihm, die eben genannte Messe, ist, soweit mir bekannt, etwas für ihre Zeit ganz Besonderes, indem sie wesentlich in einem kurzgefaßten deklamierenden Stil geschrieben ist, akkordmäßig knapp und fast ohne Imitationen. Sie ist über eine mir fremde Melodie von volkstümlichem Charakter gebaut, die in der Regel von der einen Stimme zu der anderen fortgesetzt wird, meist von einer Oberstimme zum Tenor, worin sie dann zu Ende geführt wird. Diese Grundmelodie, die kein c. f. im gewöhnlichen Sinn bildet, tritt nur am Anfang der Hauptglieder der Messe auf, und wird später nicht wiederholt.

Ein anderer Komponist aus Modena, Jacopo Fogliano, der von 1468 bis 1548 lebte, und den man, kaum berechtigt, meist als einen Bruder Ludovicos erwähnt sieht, war Organist am Dom seiner Geburtsstadt in zwei Perioden, zusammen mehr als ein halbes Jahrhundert. Zugleich war er ein hervorragender Komponist nicht nur von Orgelmusik, sondern auch von Chorwerken, besonders von vierst. Psalmen, wovon mehrere in *Italia Sacra musica* herausgegeben sind.

Leider ist viel von der Musik italienischer Komponisten, die in Briefen, Kircheninventarien u. a. erwähnt wird, verlorengegangen. Das gilt z. B. für Werke von Nicolaus Florentinus oder de Pictus, der offenbar in Mediceischem Dienst in Firenze gestanden hatte, bevor er (der schon ab 1507 päpstlicher Sänger war) unter Leo X dazu erkoren wurde, eine übergeordnete Stellung in der päpstlichen Kapelle zu bekleiden —

<sup>8</sup> In dem Quellenlexicon Eitners, Bd. I, p. 85, wird noch ein Buch mit Messen von Alberti angeführt, das in der Münchener Staatsbibliothek sein sollte, aber dort nicht nachgewiesen werden konnte. Vielleicht hängt diese Vermutung damit zusammen, daß Alberti in der Dedikation zu dem ersten Buch Messen verspricht, in naher Zukunft noch mehr Messen, Motetten und andere Kompositionen aussenden zu wollen.

obwohl nicht das Kapellmeisteramt, das einem hohen geistlichen Dignitar vorbehalten war.<sup>9</sup> Er flieht indessen während des »sacco di Roma« im Jahre 1527 aus der Stadt, bewirbt sich aber ein Jahr danach bei Papst Klemens VII. um seine Rückkehr zu der Kapelle, indem er hinzufügt, daß er in der kurzen Zeit, wo er von Rom weg war, mehr komponiert hatte, als bis dahin in 20 Jahren, nämlich drei Messen, drei Magnificat und fünf Motetten. Wie gern möchte man dies kennen; alles scheint aber verschwunden zu sein, Nicolaus' Wunsch wurde nicht erfüllt, und er starb ein Jahr danach. Es ist jedoch kaum ganz richtig, daß gar nichts von ihm in der Capp. Sistina erhalten sein sollte — wie man bisher angenommen hat. Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß eine vierst. »Salve Regina«, die dort in Cod. 42 vorhanden ist, und die auf dem Blatt, wo sie endet, das Zeichen 1507 trägt (das Jahr, in welchem wir ihn eben als päpstlichen Sänger treffen) und übrigens mit den Initialen N. fl. (Nicolaus Florentinus) versehen ist, von seiner Hand stammt.

Ein anderer toskanischer Komponist, dessen Data uns noch unbekannter sind, während wir dafür bedeutend mehr über seine Werke wissen, ist Bernardo Pisano. Er wurde vermutlich in Pisa gegen Ende des 15. Jahrhunderts geboren, und wird als der erste italienische Komponist mit einem Individualdruck geehrt, indem Petrucci 1520 seine Kanzonen zu Texten von Petrarca herausgibt. Von seinen kirchlichen Kompositionen ist nur eine Reihe von Responsorien bekannt, die in einem Ms. in der Bibl. Naz. Firenze: Maglb. II. I. 350 vorhanden ist.<sup>10</sup> Dieses Ms., das früher dem Krankenhaus S. Maria Nuova in Firenze gehört hat, ist um 1520 geschrieben und hat anscheinend ursprünglich u. a. alle  $3 \times 9$  Responsorien für die stille Woche von Pisano enthalten. Von diesen fehlen die sieben ersten und zwei Stimmen von dem achten, während alle übrigen, obgleich in schlechtem Zustand, bewahrt sind. In *Italia Sacra musica* liegen vier von ihnen vor. Ebenfalls werden dort sechs Responsorien von Paolo Bivi (Aretino) herausgegeben, der 1508 in Arezzo geboren wurde und hier als Kapellmeister, u. a. am Dom, bis zu seinem Tod 1584 lebte. Seine Responsorien wurden 1544 in Venedig herausgegeben und dürften die ältesten von einem italienischen Komponisten veröffentlichten sein. In dieser Verbindung müssen auch die Hymnen Francesco Corteccias

<sup>9</sup> H.-W. FREY: *Klemens VII und ... Nicholo de Pitti*, Die Musikforschung 1951, p. 177.

<sup>10</sup> Die Beschreibung in B. BECHERINIS: *Catalogo dei Manoscritti Musicali della Biblioteca Nazionale di Firenze* (1959), p. 92, ist in mehreren Punkten unkorrekt und unvollständig, so werden darin diese Responsorien als Lamentationen bezeichnet.

genannt werden. Auch er stammte aus Arezzo, 1504 geboren, kam aber früh nach Firenze, wo er 1531 Organist wurde und später Kapellmeister an der Mediceer-Kirche S. Lorenzo bis zu seinem Tod 1571. Seine 32 Hymnen unter dem Titel: *Hinnario secondo l'uso della Chiesa Romana et Fiorentina* sind in einem Ms. in der Bibl. Laurenziana in Firenze vorhanden (Laur. Med. Palat. 7), und es geht aus verschiedenen Umständen hervor, daß diese, erst 1570 gedruckten Hymnen zwischen 1542 und 1544 entstanden sein müssen. Eine neue Ausgabe ist von Glen Haydon in: *Musica Liturgica*, 1958, begonnen.<sup>11</sup> Der merkwürdige Umstand, daß Rom wenig zu der Entwicklung einer eigentlich italienischen Musik in der Zeit vor Palestrina beigetragen hat, wurde schon erwähnt. In Wirklichkeit ist der einzige in dieser Verbindung mir bekannte Komponist sogar nur in weiterem Sinne Römer, indem er in Tivoli geboren wurde. Sein Name ist Giuliano Buonangurio, und außer einigen Ricercari von ihm kennt man nur die Sammlung: *Musica diversa a 3 Voce*, die Motetten, eine Maria-Messe samt Madrigalen enthält, alles dreistimmig. Sie wurde 1549 in Venedig gedruckt, etwa zwanzig Jahre bevor er 1569 in Rom als Priester starb. Übrigens scheint er auch ein hervorragender praktischer Musiker gewesen zu sein, und Ganassi erwähnt ihn in seiner *Lezzione seconda* (1543) als einen ausgezeichneten Geiger. Die genannte Messe und acht Motetten von ihm sind in *Italia Sacra musica* herausgegeben.

Was die Erforschung der Musik dieser Epoche so erschwert, sind die ungewöhnlich vielen darin vorkommenden anonymen Stücke, worunter sich sicher oft Werke eingeborener Meister verbergen. Manchmal lassen sich die Namen der Komponisten doch auf Umwegen finden. Dies gilt z. B. von den Werken von Giovanni Spataro (einem der berühmtesten Theoretiker der Zeit), der von 1460 bis 1541 in Bologna wesentlich als Kapellmeister an der Hauptkirche der Stadt S. Petronio lebte. Ein Teil seiner Kompositionen wird noch in dem Archiv dieser Kirche in anonymen Handschriften aufbewahrt. Aus dem Briefwechsel zwischen ihm und verschiedenen Kollegen, worin interessante technische Einzelheiten sowohl in seinen Kompositionen wie in denen der anderen diskutiert werden, ist es indessen möglich, mehrere der Stücke als von seiner Hand stammend zu identifizieren, und zwei von diesen, die vierst. »Virgo prudentissima« und »Haec Virgo«, sind in *Italia Sacra musica* herausgegeben.

<sup>11</sup> World Library of Sacred Music, Cincinnati. Siehe auch von demselben Verfasser: *The Dedication of Francesco Corteccia's Hinnario*, Journ. of the American Musical Society, Vol. XIII (1960), p. 112 ff.

Derjenige Briefwechsel, der gerade besprochen wurde, befindet sich in dem Ms. lat. 5318 in der vatikanischen Bibliothek. Da dieses Ms. nicht nur von großer, rein musikalischer Bedeutung ist, sondern auch, wie kein zweites, Licht in diejenigen sozialen Verhältnisse bringt, unter welchen die Musiker dieser Zeit lebten und auch noch die Persönlichkeit mehrerer der Hauptpersonen deutlich hervortreten läßt, werde ich mir erlauben, zum Schluß etwas zu zitieren, was ich einmal darüber schrieb [*Eine musiktheoretische Korrespondenz des frühen Cinquecento*. Acta Musicologica. XIII (1941)]: Die zentrale Figur ist hier Spataro, dessen Briefe sich von 1517—33 erstrecken, d. h. von seinem 57. bis zu seinem 73. Jahre. Er klagt schon in den frühesten dieser Briefe über die Gebrechlichkeit seines Greisenalters. Trotzdem ist der Haupteindruck seiner Menschlichkeit seltene Rüstigkeit und Kraft. Obwohl er offenbar schwache Augen hat, füllt er, selbst in den dunklen Winternächten bei spärlichem Licht, Bogen für Bogen mit seiner kleinen, kritzigen Schrift und bringt in reger Tätigkeit die eine große Komposition nach der anderen fertig. Er ist furchtbar temperamentvoll und nicht nur Streitbar, sondern direkt streitsüchtig. Mit verstellter Demut und mit Phrasen, wie z. B. die in seinen Briefen oft wiederholte, daß er trotz seines hohen Alters immer nur zu lernen wünsche, sucht er andere dazu zu locken, sich über seine Werke kritisch zu äußern, um dann mit niederschmetternder Wucht über den Unbehutsamen zu fallen und ihn schonungslos zu vernichten. Er kann aber auch wahrhaft demütig sein, z. B. in seinem Verhältnis zum Lehrer Ramis, den er, so alt er auch wird, immer nur als »mio preceptore« und mit Ausdrücken der tiefsten Ehrfurcht erwähnt. Aus seinen Briefen erkennt man nicht nur einen eminent fleißigen Arbeiter, sondern auch eine originelle und weitschauende musikalische Begabung, so daß man versteht, daß es keine leere Rede ist, wenn del Lago — ein anderer bedeutender zeitgenössischer Theoretiker — ihn als die erste musikalische Autorität seiner Zeit bezeichnet.

Ein anderer hervorragender Theoretiker, Pietro Aron — auch er Komponist von Messen, Motetten etc., die wir jetzt nur noch dem Namen nach kennen — malt in dem Briefwechsel mit Spataro sein eigenes Bildnis mit besonders frischen Farben, weil er eine sehr offene und fast kindlich ungehemmte Natur ist. Wir treffen ihn in einer kritischen Periode seines Lebenslaufs. Sein Protektor, ein hoher venezianischer Prälat, in dessen Haus er seine besten Jahre verbracht hat, ist plötzlich gestorben, und Aron steht unerwartet fast ohne Geld auf der Straße und bewirbt sich deshalb darum, als Mönch in das Kloster S. Leonardo in Bergamo aufgenommen zu werden. Er beschreibt seine feierliche Auf-

nahme ins Kloster, aber es scheint, als ob diese Begebenheit eine beträchtliche soziale Deklassierung für ihn bedeutet hätte. Denn obwohl er ein wenig ostentativ sein Glück preist, schimmert es trotzdem durch, daß er sich gegen die Geringschätzung seiner alten Freunde in defensiver Position fühlt. Dieselben haben ihn, nachdem er Mönch geworden ist, ganz verlassen, und obwohl er ihnen immer wieder schrieb, haben sie überhaupt nicht geantwortet. Und, wie er unumwunden bemerkt, »quando piu gli scriverò se ne nettion il culo«. Aber, wie er sich weiter mit berechtigtem Selbstgefühl ausdrückt, »obwohl ich Mönch bin, bin ich doch Pietro Aron und nicht geringer, weil ich ins Kloster gegangen bin. Denn ich teile dasselbe Los mit Königen und Kardinälen; aber die Ignoranten und Faulpelze sollen das Reich Gottes nicht erben.«

Diese Sentenz könnte als Motto der ganzen Sammlung stehen, denn man merkt darin überall einen unbegrenzten Respekt vor dem Wissen und das merkwürdig schwungvolle, beinahe pathetische Streben nach Klärung der musikalischen Wahrheiten. Auffallend ist es jedoch, daß, trotzdem so viele unter den Komponisten, von denen hier die Rede ist, hochgelehrte Theoretiker waren, immerhin ihre Musik sich so relativ einfach und wenig kompliziert entfaltet, klar und plastisch und wesentlich auf Akkorden ruhend. Es ist eigentlich erst mit Costanzo Festa und, besonders, mit Palestrina, daß die Verschmelzung der nordischen Kunstfertigkeit mit ihrer hochintellektuellen Kanontechnik (und was damit zusammengehört), mit dem italienischen Klangstil sich vollzieht. Man könnte *cum grano salis* wohl sagen, daß bei Palestrina die Kunst wieder Natur wurde, während bei seinen italienischen Vorgängern man eher über Natur auf dem Wege nach Kunst sprechen könnte. Alles jedoch von dem seltenen Schönheitssinn der Italiener geprägt, der auf allen Feldern und zu allen Zeiten sich sieghaft durchdringt.

# Phénomènes polyphoniques dans la musique populaire bulgare

par

RAÏNA KATZAROVA—KOUKOUDOVA

Sofia

En Bulgarie, c'est le chant à une voix qui est le plus largement répandu. Dans l'exécution d'une mélodie par un groupe de chanteurs, ceux-ci chantent à l'unisson, les hommes à l'octave inférieure. Certains genres de chants populaires sont exécutés en antiphonie.

D'ordinaire, l'entrée du second groupe de chanteurs est anticipée, c'est-à-dire, le début de la mélodie empiète, durant deux ou trois mesures, sur le ton final tenu par le premier groupe. De cet empiètement il résulte un intervalle harmonique de courte durée, non prémédité. Ce phénomène avait déjà été remarqué par Vassil Stoïn, dans les chants de rondes qu'il avait notés en Thrace. Ce même empiètement est observé dans tous les chants de rondes, ainsi que dans les chants de Noël, de la Saint-Lazare, de la Saint-Jean, dans les mélopées de prédictions et dans nombre d'autres encore.

Dans les régions de chant à une voix, il existe également des manifestations nettement exprimées d'interprétation diaphonique. Dans le pays tout entier, on joue de la «gaïda»,<sup>1</sup> instrument à deux voix, jouissant de la plus grande popularité et le mieux aimé à cause de sa sonorité. On rencontre, dans certaines régions davantage que dans d'autres, la «dvoïanka»<sup>2</sup>; sur un de ses tubes on joue la mélodie, l'autre étant le bourdon. Parmi les instruments à cordes, la «tambourà»,<sup>3</sup> instrument à cordes pincées, et la «gadoulka»,<sup>4</sup> instrument à archet, sont les plus répandus. Sur la tambourà<sup>3</sup> et la gadoulka,<sup>4</sup> la mélodie se joue sur la première corde, pendant que les autres bourdonnent. On peut constater un début de seconde voix également dans l'interprétation au «duduk»,<sup>5</sup> où la mélodie est accompagnée d'une sorte de ronflement sur un ton soutenu, émis par le joueur.

<sup>1</sup> La «gaïda» est une sorte de musette.

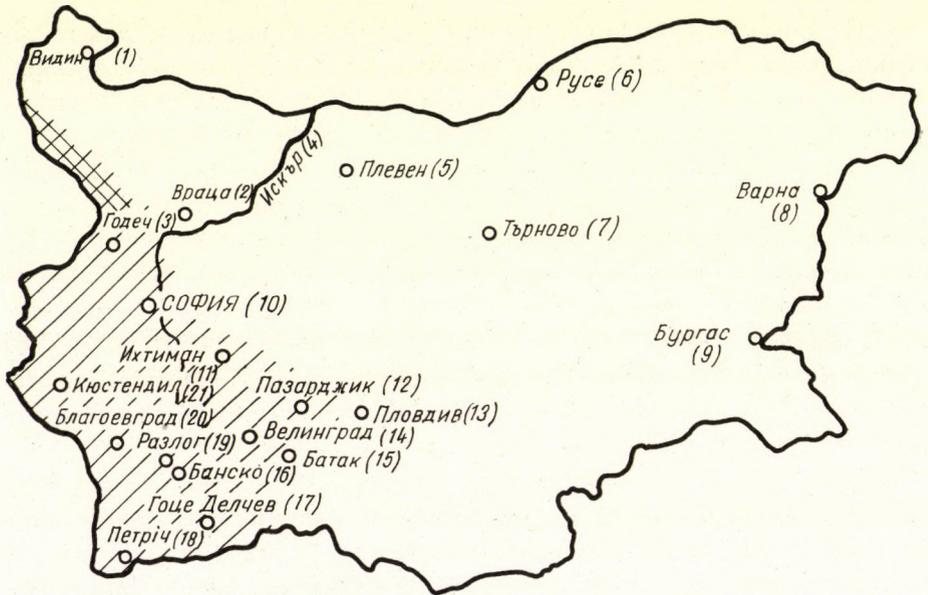
<sup>2</sup> La «dvoïanka» est une sorte de double flûte à bec.

<sup>3</sup> La «tambourà» est une sorte de mandoline.

<sup>4</sup> La «gadoulka» est une sorte de rebec.

<sup>5</sup> Le «duduk» est une flûte à bec.

Une sorte de polyphonie est obtenue par la combinaison de quelques instruments populaires jouant ensemble la mélodie à l'unisson: *gaïda*, *gadoulka* et *kaval*; *kaval*, *gadoulka* et grosse caisse; tambour à et fifre, et autres combinaisons. Dans le passé, il était de coutume, dans les régions occidentales de la Bulgarie, de frapper à la fois sur cinq à neuf tambours de dimensions différentes, en tête d'une procession nuptiale et à la ronde. Sur un rythme dominant, soutenu par la grosse caisse, les autres batteurs se lancent dans de hardies improvisations — une sorte de «hot de percussion», original et très rythmé, à plusieurs voix et d'une intensité entraînante.



Carte de la propagation géographique de la polyphonie en Bulgarie

1 Vidine	11 Ikhtiman	21 Kustendil
2 Vratza	12 Pazardjik	▧ Vivante
3 Godetch	13 Plovdiv	▨ Disparaissante
4 Iskar	14 Veline-grade	
5 Pleven	15 Bataque	
6 Rouse	16 Bansko	
7 Tarnovo	17 Gotzé-Deltschev	
8 Varna	18 Petritch	
9 Bourgas	19 Razlog	
10 Sofia	20 Blagoev-grade	

Dans certains villages riverains du Danube, dans l'après-midi de la veille de Noël, avant de commencer la veillée rituelle, les groupes de

<sup>6</sup> La «kaval» est une sorte de longue flûte.

«kolédari»<sup>7</sup> se réunissent au centre du village. Chemin faisant, les kolédari chantent à l'unisson des chants rituels de Noël en antiphonie. A leur tête quelques masques — les «grands-pères» — dansent sur un air de fifre, dont la mélodie et le rythme de danse — 2/4 — n'ont rien de commun avec les chansons des kolédari,<sup>7</sup> lesquelles, sont en: 5/8, 7/8, 9/16 et en 2/4 modéré. Les mélodies vocales des petits chœurs d'hommes et la mélodie instrumentale du fifre résonnent à part chacune pour soi; mais dans cette ambiance générale de fête, leur combinaison sonore simultanée, ne reposant sur aucun canon musical, est perçue par les auditeurs comme un tout musical.<sup>8</sup>

Tandis que dans les régions où l'on chante à une voix, la polyphonie ne se présente que comme une tradition musicale établie uniquement dans la musique instrumentale, par contre, la diaphonie de la Bulgarie de l'Ouest est une manifestation constante et caractéristique qui s'étend à plusieurs régions de l'Ouest de la Bulgarie. Dans le passé, la diaphonie existait également de l'autre côté du Balkan et s'était répandue au Nord, jusqu'à la région de Bélogradtchik où, en 1956, furent enregistrés quelques chants exécutés par les derniers interprètes de chants à deux voix dans cette région.<sup>9</sup> De nos jours, on chante à deux voix dans les régions de Godetch, de Sofia, au Nord, en pénétrant assez profondément dans le défilé de l'Iskar, jusqu'aux limites du département de Vratza, à l'Ouest, dans les régions de Breznik, de Pernik, de Kustendil, au Sud et au Sud-Est dans les régions, de Stanké-Dimitrov, de Samokov, d'Ikhtiman, de Pazardjik, dans tout le massif du Rila. Le chant à deux voix s'étend, en outre, à plusieurs villages des Rhodopes occidentales, pénètre à Veline-grade, résonne dans toute la région de Pirine et des montagnes d'Ograjdene et même au-delà d'Alibotouche, de Bélassitza et de Bozdag. A l'Ouest, ce même type de chant à deux voix pénètre profondément en Macédoine. On trouve les chants diaphoniques dans tous les genres: chants rituels, chants de travail, de danse, de table etc.

Pour caractériser les chants à deux voix, le peuple a élaboré sa propre terminologie, extrêmement expressive, et les dénomme: «na okagné» «na vikané» (= à la criée), «na vodéné» (= à l'entraînée), «na slágané» (= à la suivie), «na vlatchéné» (= à la traînée), «na boutchéné» (= à la bourdonnée), «na garméné» (= à la tonnée), et d'autres termes encore, déterminant, d'une part, la fonction des voix dans le chant à deux voix et qualifiant, d'autre part, (pour certains de ces termes) leur sonorité hautement appréciée tant par les exécutants que par les auditeurs.

<sup>7</sup> On nomme «kolédar» l'interprète de chants rituels de Noël.

<sup>8</sup> LACHMANN, R.: *Musik des Orients*, Breslau 1929, p. 85.

<sup>9</sup> STOIN, E.: *Der gegenwertige Stand der Volksmusik in Nordwestbulgarien*. Kompleksna expedicia v Severozapadna Bălgaria 1956. Sofia, BAN 1958.

Les chants à deux voix sont exécutés en antiphonie. Trois (ou deux) chanteuses chantent, trois (ou deux) autres répondent. D'ordinaire, une chanteuse interprète la première voix: elle «vódi» (mène), «óka» (clame), «izdiga» (surélève), «izvlitcha» (entraîne), pendant qu'une ou deux autres, rarement davantage, chantent la seconde voix: «slédiat» (suivent), «khodiat» (marchent), «vlatchat» (traînent), «garmiat» (tonnent), «étchat» (bourdonnent), etc. L'idéal d'une bonne interprétation est de parvenir à accorder les deux voix comme «le chalumeau et le bourdon de la musette». Quand certains interprètes ne s'accordent pas très bien, on dit d'eux qu'ils chantent «comme âne et chevreau», ou bien «comme de vieux matous». Les chanteuses qui n'ont jamais chanté l'une avec l'autre acceptent très difficilement de chanter ensemble sans s'être exercées au préalable. D'habitude, des groupes formés de deux ou trois chanteuses chantent ensemble durant de longues années sans interruption — depuis leur adolescence jusqu'à un âge avancé.

En réalité, c'est la seconde voix qui est très difficile à exécuter, surtout dans les chants à tempo rubato. La seconde voix suit attentivement la première voix, «lui emboîte le pas». — «Nous n'avons pas chanté ensemble!» est un argument plus que suffisant pour motiver le refus d'interpréter, au pied levé, un chant à deux voix, même lorsque les chanteuses sont d'un même village. On rencontre, bien entendu, quoique rarement, de très bonnes et très habiles «vlékatchki» — traîneuses (interprètes de la seconde voix) qui, après une courte répétition ou même sans répétition, peuvent suivre d'emblée la première voix sans aucune erreur. Dans les régions de Bansko, de Razlog, ainsi que dans certains villages de montagne dans le Pirine et dans la région de Gotzé-Deltshev, ces derniers peuplés de Bulgares musulmans, les hommes aussi chantent à deux voix, d'ordinaire par groupes de deux, trois, quatre, cinq, six, la première voix chantée toujours par un seul chanteur.

Sur tout le territoire, où ils sont exécutés, les chants à deux voix sont construits sur des principes généraux, non soumis aux règles classiques de la polyphonie et ne comportent que de très légères différences suivant les régions. D'habitude, ils commencent à l'unisson, (v. ex. 7, 10, 11, 13) pour finir de la même sorte. Pourtant ce n'est pas exceptionnel de commencer par une seconde harmonique (v. ex.: 1, 6, 12), plus rarement par une tierce, une quarte (v. ex.: 2, 3, 4). Il arrive que le chant se termine également sur une seconde harmonique, majeure ou mineure, dans une position naturelle des voix (v. ex. 3), ou bien la première voix croisant la seconde et descendant au-dessous d'elle jusqu'à la sous-tonique (v. ex. 5, 12). Une conclusion de mélodie en seconde harmonique et, encore plus, en seconde croisée, est peu satisfaisante du point de vue de l'harmonie

classique, mais cela n'embarrasse nullement les chanteurs du peuple. Il existe des chants dont la mélodie se trouve dans le mode majeur, tandis que la seconde voix tient le second degré du mode. Nous pourrions considérer de tels cas comme le début d'une éventuelle polytonie primitive (v. ex.: 5, 6).

Les chants à deux voix ont un ambitus restreint: tierce, quarte, quinte, dans de rares cas allant jusqu'à la sixte et la septième ou à des intervalles plus grands (v. ex.: 4, 6, 8, 15). Les intervalles harmoniques (qui sont obtenus par deux sons étendus simultanément) sont la seconde, la tierce, la quarte, la quinte, très rarement des intervalles plus grands (v. ex.: 4, 6, 8, 15). A la fin des lignes mélodiques, parfois dans les «criées» sur des notes aiguës, il y a aussi la quarte et la septième (mineure, quelquefois même majeure) qui résonnent toujours fermes et justes (v. ex. 7, 9), tandis que dans certains chants on entend également l'octave (v. ex.: 1, 8, 15).

La seconde voix chante en pédale d'ordinaire sur la tonique, qui résonne sans paroles sur une voyelle — a, e, i, o — (v. ex.: 9) et, comme le peuple lui-même le dit, «étchi» (bourdonne), ou bien, sur le rythme de la première voix, «marche avec» et chante les mêmes paroles (v. ex.: 4, 6). Parfois la seconde voix descend d'une seconde, majeure, très rarement mineure jusqu'à la sous-tonique (v. ex.: 1, 2, 3). Cette descente jusqu'à la sous-tonique joue le rôle d'une pénultième (v. ex.: 1, 3).

Dans les régions de Samokov et de Pirine, on rencontre des chants aux mélodies plus élargies et à la seconde voix assez mobile: celle-ci suit de très près la mélodie, s'unit à elle, puis s'en sépare de nouveau. Dans certains chants, la seconde voix ressort nettement, comme une partie presque indépendante et dont le mouvement accentue les changements de mode dans la mélodie (v. ex.: 10, 11).

L'intervalle caractéristique pour la diaphonie bulgare est la seconde, majeure ou mineure (v. ex.: 1, 2, 4, 5, 8, 12). Les chanteurs et les auditeurs des régions diaphoniques estiment que l'harmonie de la seconde est d'une consonance parfaite. Pour eux, les secondes harmoniques «tintent comme des clochettes».<sup>10</sup>

La seconde apparaît souvent comme en place d'une pénultième d'une durée plus ou moins longue, précédant le son final. (v. ex. 4, 6, 10, 14).

<sup>10</sup> Cette comparaison est très réussie et tire son origine du milieu ambiant. Sur tout le territoire où l'on chante à deux voix l'élevage du bétail était très développé et le choix des clochettes pour le troupeau se faisait, avec très grand soin, dans une série de secondes. Avant d'en conclure l'achat, les bergers et les pâtres passaient des heures entières à essayer, écouter et combiner les clochettes destinées à leur troupeau.

Quand la seconde harmonique est d'une plus grande durée, les chanteurs la prolongent avec un plaisir tout particulier, enflant le ton jusqu'à ce qu'il commence véritablement à tinter, et soutenant fermement et inébranlablement la dissonance, jusqu'à ce qu'elle se résolve directement dans l'unisson (v. ex.: 4, 6, 14), ou après un léger agrément (v. ex.: 7, 8, 9).

La seconde harmonique est tellement aimée par les chanteurs qu'ils la recherchent même là, où l'on s'y attendrait le moins; la voix inférieure monte ou descend, uniquement pour obtenir la seconde harmonique (v. ex.: 1, 2, 14). On rencontre des chants composés presque uniquement en secondes, dont certaines sont obtenues par le croisement des voix (v. ex.: 12). La première voix «s'enroule» pour ainsi dire, autour de la seconde voix qui garde le même ton, dans le cas donné en bourdon rythmé, descend jusqu'à la sous-tonique, puis s'élève au-dessus de la tonique. Ainsi s'obtient une série de secondes harmoniques. Un procédé jouissant d'une grande faveur est celui de répéter à plusieurs reprises une même seconde harmonique (v. ex.: 5, 6 10).

Après un grand intervalle, par exemple une septième ou une octave, la mélodie recherche la seconde et sans aucune difficulté descend et vient rejoindre la seconde voix dans une seconde harmonique, mineure ou majeure (v. ex.: 5, 6, 8).

L'harmonie d'une seconde mineure est obtenue surtout dans les chants composés dans les modes phrygien et mineur harmonique (v. ex.: 1, 8, 15, 16a).

Dans la vallée de Razlog, entre les massifs de Pirine, des Rhodopes et de Rila, on interprète des chants avec des positions de voix plus larges et avec des mélodies assez ornementées, d'un lyrisme accentué, qui ondoient souplement sur une seconde voix variant à peine. On y rencontre également un bon nombre de chants à deux voix, d'une intonation pentatonique accentuée (v. ex. 14). Dans la ville de Bansko, située dans la même vallée, on a enregistré également des chants ainsi nommés «na atzáne». «Atzáne» signifie la montée directe à l'octave, suivie d'une descente à la septième. Un ornement caractéristique pour les chants d'atzane est un staccato de gorge, qui rappelle le gloussement de la poule appelant ses petits, et qui, souvent, précède la dite montée à l'octave (v. ex. 15).

Dans deux villages des Rhodopes occidentales — Satòvtcha et Dòléne — il existe isolément des chants de moissons à deux voix, chants très particuliers en tempo rubato, qui sont appelés «nà vissòko» (à l'aigu). Ils sont exécutés en antiphonie par deux ou trois chanteuses. On les appelle «à l'aigu», par suite de leurs fréquentes répétitions de sons aigus,

à l'unisson, d'ordinaire à l'octave de la tonique, avec ou sans introduction de la sous-tonique une octave au grave (v. ex.: 16).<sup>11</sup> Dans le registre inférieur du chant, — où se trouvent de brefs passages «parlando», les voix se séparent, la seconde voix soutenant la tonique. Ces chants peuvent être entendus uniquement dans ces deux villages.

Les chants «nà vissòko» (à l'aigu) sont également exécutés à quatre voix. Phénomène unique dans le folklore musical bulgare, ce chant à quatre voix, qui peut également être étudié en tant que chant à trois voix, provient de la combinaison de chants «nà vissòko» (à l'aigu) avec des chants «nà nisko» (au grave), chacun d'eux différant par la mélodie et le caractère, et, le plus souvent, même par le texte (v. ex. 16<sup>a</sup>).

Deux groupes de trois jeunes filles exécutent en antiphonie un chant à deux voix «nà nisko» (au grave), le plus souvent en tempo giusto — une mélodie paisible, ondoyante — dont la seconde voix tient presque une pédale. Dans le même temps, deux groupes de deux chanteuses chacun exécutent un chant «na vissoko» (à tons aigus), également en antiphonie. L'unique lien existant entre les deux groupes est la pédale chantée par les secondes voix. Sans se conformer à aucune règle, les quatre groupes, dont deux chantent «na nisko» (au grave) et deux «nà vissòko» (à l'aigu), se trouvent dans une perpétuelle poursuite: le premier groupe «au grave» avec le premier groupe «à l'aigu» sont suivis par le second groupe «au grave» avec le second groupe «à l'aigu». Jamais ils ne parviennent ensemble au ton final. Et ainsi, depuis le début du chant jusqu'à sa fin, il n'y a pas un seul moment de repos.

Sur la tonique en pédale, commune aux deux chants, les dissonances et les harmonies qui résultent de la combinaison de ces deux types de chants, quelquefois même en modes différents exercent une puissante action émotive, surtout quand ils sont exécutés en plein air, dans les hautes prairies de la montagne. D'autre part, les chanteuses elles-mêmes interprètent ces chants avec un plaisir tout particulier, et c'est avec une très juste intuition musicale qu'elles choisissent et combinent les mélodies «nà nisko» avec les mélodies «nà vissòko» sans s'occuper de la similitude ou de la différence de leur texte.

Dans le chant à quatre voix, les mélodies «nà nisko» sont exécutées presque sans changements, ne subissant qu'un prolongement de la finale, ou parfois une nuance agogique. Par contre, les chanteuses qui exécutent les chants «nà vissòko» s'efforcent d'accentuer davantage les tons aigus

<sup>11</sup> Le plus souvent cette montée à l'octave est préparée par une double appoggiature finissant à la sous-tonique. En fait, il s'agit d'une neuvième.

en recourant au rubato dans les passages parlando du registre inférieur du chant, jusqu'à rendre le texte incompréhensible. Comme nous l'avons déjà dit, très souvent les chants combinés «nà nisko» et «nà vissòko» sont entièrement différents par le texte et le caractère. En cela ils rappellent les motets français des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles.

La présente étude n'épuise pas toute la diversité du chant polyphonique en Bulgarie.<sup>12</sup> L'Institut de Musique de l'Académie Bulgare des Sciences possède une très riche collection de chants populaires, recueillis dans toutes les régions du pays, où l'on chante à plusieurs voix. Dans un très proche avenir paraîtra une étude monographique présentant les résultats obtenus au cours des recherches effectuées dans le domaine du chant à plusieurs voix en Bulgarie.

Chanson de veillée

1  $\text{♩} = 66$  Govedartzi (Samokov) R. Katzarova, 1951.

The musical notation is in 3/4 time with a tempo of 66. It consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The melody is written in a single line. The lyrics are: *é Ot - do - lu i - dat kit - ka mom - çe - ta. sem se - ga*. The second staff continues the melody with lyrics: *ben se - ga kaz - la - ri gyul sa - na, gyul ba - na gel, mo - me, gel*.

Horo de Pâques

2  $\text{♩} = 152$  G. Uyno (Kiustendil) V. Stoïn, 1933.

The musical notation is in 2/4 time with a tempo of 152. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written in a single line. The lyrics are: *Dre - lyo mo - re. Dre - lyo*.

Horo

3  $\text{♩} = 132$  Dolno-selo (Kiustendil) V. Stoïn, 1933.

The musical notation is in 3/4 time with a tempo of 132. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written in a single line. The lyrics are: *Yoy Do - çe, Dó - çe, bre ve - zir Do - çe, bre ve - zir Do - çe*.

<sup>12</sup> Des habitants de Kostour en Macédoine, immigrés en Bulgarie, ont apporté une variété particulière de chants à trois voix, dans lesquels on sent l'influence du chant albanais à plusieurs voix, lequel, de son côté, s'apparente aux chants polyphoniques de la Grèce du Nord-Ouest. Cependant, cette variété de chant à plusieurs voix n'a pas réussi à se propager en Bulgarie et n'est interprétée que par ces immigrés. (Voir KAUFMANN, NICOLAS: *Le chant à trois voix dans la région de Kostour*). — *Izvestia na Institute za muzika*, VI, Sofia 1959. 65—159. Du même auteur: *D vulgasnoto narodno pecne v Bálgaria*, — Spisanie na Bálgarskata Akademia na naukite, Sofia 1958. 44—58. — KATZAROVA, R.: *La préface du recueil de V. Stoïn Narodni pesni ot zapadnite pokraynini*. BAN. Sofia 1959. XXI—XXII.

## Horo

4  $\text{♩} = 126$ 

Kremen (G. Delčev) R. Katarova, 1950.

Sno - ští te sreš nah váv tem - ni - na - ta,  
oy ğa - lo, ga - lo, tí tžár - na vra - no

## Procession de Pentecôte

5  $\text{♩} = 150$ 

Krusa (Kiustendil) V. Stoïn, 1933.

e Sve - ti Spa - se, ze - len kla - se, gos - po - de  
po - mi - luy e i gos - po - de po - mi - luy

## Horo

6  $\text{♩} = 70$  Kremen (G. Delčev) V. Stoïn, 1933.

Mo - ri, do tri se mo - mi Ris te - le, mo - ri do tri se mo - mi

## À la Fête de St. George

7  $\text{♩} = 60$  Rubato

G. Koriten (Kiustendil) V. Stoïn, 1933.

I žal - na go - ro, i žal mi e na te =  
i e be i e

## Chant de Noce

8 Rubato

I mo - me le za - lăm - žey - ko i lgo  
o - le - le za - lăm - žey - ko i

## Chant de moisson

9  $\text{♩} = 80$  Dragoman (Godeč) V. Stoïn

Begala Ra - da prez de - vet gra - da

be - ga - la Ra - da dža - nam prez de - vet gra - da

Chant de veillée\*  
ou de table

10  $\text{♩} = 40$  Lăžnitsa (G. Delčev) R. Katzarova, 1952.

Mă - gla. măg - li nad se - lo - to, dža - nam,

mă - gla mă - gli nad se - lo - to

ro - sa rô si pod se - lo - to etc.

\* Les bulgares mohamitâns font des veillées spéciales pour y chanter.

## Horo

11  $\text{♩} = 132$  D. Selo (Kiustendil) V. Stoïn, 1933.

Mar - ko, mo - ri Ma = Mar - ko, mo - ri Mar - ko

do tri braz - di ka - ra, do tri braz - di ka - ra

## Fête printanière des bergers

12  $\text{♩} = 132$  Zeleni Grad (Trân) V. Stoïn, 1933.

Pro - ble - ga - la be - li - tza ov ši - tza, be - li - tza ov - ši - tza

Chant de veillée

Satovča (G. Delčev) R. Katarova, 1951.

13  $\text{♩} = 69$

Gla - vi me, ma - mo, gla - vi  
me gla vi me. sta - ra le  
may - ko, sam će se gla - va - va

Horo

Selište (Blagoevgrad) N. Kaufmann, 1953.

14  $\text{♩} = 152$

Za-ro mo-me Za-ro, Za-ri-no ma-lay mo =

Chant de veillée

Bansko, T. Todorov, 1958.

15

Sno-šta te sre-šnan got vo - da  
Gyur - ge le i got vo - da  
Gyur - ge - le - i

Chanson de moisson "na vissoko"

Satovča (G. Delčev) R. Katarova, 1951.

16 Rubato

i Ruy - ne, ma-ri be - loy Ruy - ne,  
gla-vi may - ka že - ni i

Chant {"à l'aigu" et chant {"au grave" combinés.

16/a ♩ = 66 I. gz. „na nisko”

Ve - tár ve - e vāv go - ra ze - le - nu  
 Rubato I. gz. „na vissoko”  
 Mā - ri Ruy - ne, mā - ri be - lo i

ve - tár ve - e ze - len bay - rak ve - e  
 Ruy - i = glā - vi že - ni i

II. gz. „na nisko”  
 pod bay - ra - ka Bog - dan - čo yu - etc.  
 II. gz. „na vissoko”  
e i

# Unbekannte Eigenschrift der XVIII. Rhapsodie von Franz Liszt

von

I. KECSKEMÉTI

Budapest

Selbst die in unseren Tagen in stattlicher Anzahl zum Vorschein kommenden unbekanntenen Liszt-Handschriften weisen auf die sich immer erneuernden Perspektiven der Liszt-Forschung hin. Als besonders interessant und wichtig erscheinen die Manuskripte der Kompositionen, die auf die stilistischen Zusammenhänge von Liszt und seiner Nachwelt ein Licht werfen. Wie es hauptsächlich aus den Forschungen der letzteren Jahre ziemlich bekannt geworden ist, enthalten merkwürdigerweise die Spätwerke Liszts solche vorwärtsweisenden Stileigentümlichkeiten.<sup>1</sup> Zu diesen Kompositionen zählt auch die XVIII. Ungarische Rhapsodie, eines der Musterbeispiele dafür, wie sich Melodienwendungen des charakteristischen ungarischen Nationaltanzes, des sog. *Verbunkos* («Werbetanzes») umformen und umwerten. Selbst das Werbetanzlied, dessen Ursprung bis auf das späte 18. Jahrhundert zurückgeht, wird in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts überreif und veraltet; dies wird dann in seinen Bearbeitungen um so deutlicher: die Werbetanzstilisierungen verwenden das alte Tanzlied mehr und mehr als Grundmaterial für den Ausdruck manchmal sehr ernster Gedanken. Auch das *Friss* (Presto) der XVIII. Rhapsodie ist ein schlagender Beweis dafür, daß sich frühere Unterhaltungsrhythmen bis zur Jahrhundertwende zu störrischen, hartnäckigen, fanatisch und fürchterlich dahinbrausenden Ostinatorrhythmen umgestalten können, ähnlich wie sich das Tanzartige und Volkhafte der Romantik im allgemeinen oft bis zu einem maschinenartigen Motorismus der modernen Musik steigert. Dies gilt auch in Hinblick auf die besondere Beziehung von Liszt und Bartók; aber selbst Liszt gehört in dieser Hinsicht mehr dem 20. als dem 19. Jahrhundert an. Als Beleg hierfür seien diesmal nur zwei Analogien zwischen Liszts XVIII. Rhapsodie und Bartóks »Musik für Saiteninstrumente,

<sup>1</sup> Vgl. SZABOLCSI, B.: *Franz Liszt an seinem Lebensabend*. Budapest 1959.

Schlagzeug und Celesta« angeführt: das Sinken und Steigen sowie die skalenhafte Auflösung ihrer gleichsam amphibrachisch pulsierenden Themen sind über ihre Intonation hinaus in beiden Beispielen ähnlich:

Liszt: XVIII. Rhapsodie. T. 94-98. (Oktavengänge)



Bartók: Musik, IV. Satz, T. 9-11, Vl. 1. (Oktavengänge mit Vl. 2., Vlc. 1.)



Liszt: XVIII. Rhapsodie, T. 110-114. (Oktavengänge)



Bartók: Musik, IV. Satz, T. 269-272.



Die letzten 55 Takte (T. 94—148) dieser Liszt-Rhapsodie sind jüngst in der Eigenschrift Liszts zum Vorschein gekommen. Dieser Fund verdient auch darum eine besondere Aufmerksamkeit, weil wir bis heute von keiner weiteren handschriftlichen Quelle dieser Rhapsodie Kenntnis haben. P. RAABE gibt sowohl in seinem Werkverzeichnis,<sup>2</sup> wie in seinem Herausgeberbericht der Liszt-Gesamtausgabe<sup>3</sup> die im *Magyar Zeneköltök Kiállítási Albuma*<sup>4</sup> veröffentlichte Erstausgabe als die früheste bekannte Quelle an; diese diente, mangels einer handschriftlichen Quelle, als Vorlage für den Notentext der Gesamtausgabe. Hier sei erwähnt, daß

<sup>2</sup> RAABE, P.: *Liszts Schaffen*. Stuttgart—Berlin 1931. S. 266, Nr. 106/18.

<sup>3</sup> *Liszt Ferenc zeneművei*. [Franz Liszts Musikalische Werke. Hrsg. von der Franz-Liszt-Stiftung. Leipzig, Breitkopf-Härtel. II. Klavierwerke. Bd. 12. Ungarische Rhapsodien für Klavier zu 2 Händen.] Die Ungarische Rhapsodie Nr. 18 s. auf S. 191—194 des ang. Bandes. Die kritischen Bemerkungen dazu von P. Raabe mit der Datierung »Aachen, im Frühjahr 1926.« s. in demselben Band auf S. XV.

<sup>4</sup> *Magyar Zeneköltök Kiállítási Albuma*... [»Ausstellungsalbum ungarischer Tondichter... redigiert von Ausstellungsgruppenkommissar I. Bartalus. Erschienen bei Rózsavölgyi és Társa. Budapest 1885. Eigentum der Verleger.] Musikaliendruckerei v. Jos. Eberle & Co. Wien, VII. Seideng. 7. (Hochtiefdruck). — Die vorliegende Komposition erschien auf S. 1—5 dieser Ausgabe, u. zw. unter dem folgenden Titel: »Az országos magyar Kiállítás alkalmára. (Budapest 1885) 18<sup>ik</sup> Magyar Rhapsodia zongorára szerzé Liszt Ferenc.« [»Aus dem Anlaß der ungarischen Landesausstellung. (Budapest 1885) 18<sup>te</sup> Ungarische Rhapsodie für Klavier komponiert von Franz Liszt.«]

auch das Weimarer Liszt-Archiv keine Urschrift bzw. kein Bruchstück daraus und auch keine autorisierte Kopie von der XVIII. Ungarischen Rhapsodie besitzen dürfte.<sup>5</sup>



Das Autograph der XVIII. Ungarischen Rhapsodie von Liszt, das also unseres heutigen Wissens als erstes zum Vorschein kam, und das die letzten 55 Takte der Rhapsodie enthält, gelangte aus der musikalischen Brief- und Autogrammsammlung des Budapester Arztes Dr. I. LIEBMANN durch Ankauf in den Bestand der Musiksammlung der Nationalbibliothek

<sup>5</sup> Ich verdanke diesen Bericht der frdl. brieflichen Mitteilung des Herrn Prof. Dr. Otto Goldhammer, Leipzig (13. 4. 1962).

Széchenyi, Budapest. Der frühere Besitzer war der als Liszt-Schüler und auch als Lehrer von Bartók und Dohnányi bekannte Pianist I. THOMÁN (1862—1941), Professor an der Ung. Musikakademie. Wie die Handschrift in seinen Besitz kam, wissen wir vorläufig nicht; vermutlich erhielt er sie unmittelbar von seinem Meister, Franz Liszt. Prof. Thomán schenkte sie 1936 mit einigen Geleitzeilen<sup>6</sup> Herrn Dr. I. Liebmann.

Die Eigenschrift Liszts trägt die Signatur »Ms. mus. 3.276« in der Musiksammlung der Nationalbibliothek Széchenyi, Budapest. Sie ist auf dem Verso der Hs. samt dem Erwerbssstempel der Musiksammlung (Nr. V. 241/355/1962) zwischen den beiden letzten beschriebenen Doppelsystemen inmitten eines leeren Raumes sichtbar. Das ursprünglich ungebundene Folio wurde jüngst in Halbleder gebunden. Das Papierformat der Einfolihandschrift beträgt 261×248 mm; Wasserzeichen lassen sich nicht feststellen. Das Papier zeigt 11 gedruckte Notensysteme (vielleicht ist es durch Zerschneiden eines größeren Notenpapiers entstanden); es ist auf den beiden Seiten beschrieben. Daß dieses Folio nicht ein Teil aus der zusammenhängend abgeschriebenen Handschrift und auch nicht ein Teil der Stichvorlage für die Erstausgabe sein dürfte, darauf läßt sich aus folgendem schließen. Einmal die Liszts Handzüge aufweisende und allein für dieses Blatt gültige Folierung, die das Rekto mit *A*, das Verso mit *B* rot bezeichnete. Des weiteren, daß der Notentext der Erstausgabe (wie unten ausführlich gezeigt wird) nicht genau mit dem dieser Handschrift übereinstimmt, was auf eine Selbstständigkeit dieser Handschrift hinweist und die Annahme ausschließt, sie als Teil einer Stichvorlage zu betrachten. Liszt schrieb wahrscheinlich aus irgendeinem Anlaß nachträglich diesen Schlußteil seiner Rhapsodie ab, der, auch mit der Erstausgabe verglichen, einen genaueren und sorgfältigeren Notentext darstellt (es sind z. B. in der Erstausgabe manchmal fehlende Bindebögen, Staccatopunkte, Marcato- und Pedalzeichen im Autograph ausgeschrieben, die dann die Phrasierung in ein ganz anderes Licht setzen; es tauchen auch merkwürdige Notenabweichungen auf). Daß Liszt seine Handschrift auch nach dem Abschreiben durchsah, darauf läßt schließen ein in T. 125 mit dem sonst zur Folierung

<sup>6</sup> Den Wortlaut dieses Briefes teilen wir hier mit der frdl. Genehmigung von Herrn Dr. I. Liebmann mit; der Verf. möchte dafür an dieser Stelle seinen Dank aussprechen. — Der Wortlaut der mit Tinte geschriebenen Einfolihandschrift im Format von 250×198 mm ist (aus dem Ungarischen übersetzt) folgender: »Mein lieber Pista, nimm zu den bevorstehenden Weihnachten die Äußerung meiner besten Wünsche und meiner freundschaftlichen Zuneigung! Ich lege zur Ergänzung Deiner Autogrammsammlung eine Handschrift von meinem ehemaligen Meister Franz Liszt bei. Mit aller Liebe Dein alter und bejahrter Freund István Thomán, Weihnachten 1936.«

verwendeten Rotstift eingetragenes *ff*, das übrigens an derselben Stelle auch in der Erstausgabe auftaucht. Die Gesamtausgabe verbesserte instinktiv einige Ungenauigkeiten der Erstausgabe, ohne natürlich von der Eigenschrift Kenntnis zu haben.<sup>7</sup>

Ein ausführlicher Nachweis der Abweichungen zwischen der zuerst aufgetauchten Eigenschrift Liszts und der Erstausgabe darf sicherlich auf Interesse rechnen. Möge dieser kleine Beitrag zur gesamten und sich heute noch immer erweiternden Liszt-Forschung einmal auch zum Auffinden der vollständigen Eigenschrift der XVIII. Ungarischen Rhapsodie führen und einen möglichst tieferen Einblick in die Komponistenwerkstatt des alten Franz Liszt gewähren.

\*

### Kritischer Bericht

über Stand des Autographs der XVIII. Ungarischen Rhapsodie von Franz Liszt

(Die Taktziffern deuten auf die Taktzahlen der ganzen Komposition hin)

<i>Taktzahl</i>	<i>Takteil</i>	<i>System für die rechte (r. H.) bzw. linke (l. H.) Hd.</i>	<i>Die von der Erstausgabe abweichenden Züge der Eigenschrift</i>
95	Unter der 2. Note	l. H.	<i>Ped</i>
	Unter der 3. Note	l. H.	*
95—96		r.—l. H.	Der Bindebogen reicht von der 2. Note von T. 95 bis zur 1. Note von T. 96
96	Unter der 1. Note	r.—l. H.	Zum Portato gehöriger Punkt
	Unter der 2. Note	l. H.	<i>Ped</i>
97	Unter der 2. u. 3. Note	l. H.	*
99	Unter der 2. Note	l. H.	<i>Ped</i>
	Unter der 3. Note	l. H.	*
99—100		r.—l. H.	Der Bindebogen reicht von der 2. Note von T. 99 bis zur 1. Note von T. 100

<sup>7</sup> Hier sei nur die Richtigstellung erwähnt, worauf ein Vermerk des Herausgeberberichts der Gesamtausgabe auch besonders hinweist und die mit der nun zum Vorschein gekommenen Handschrift belegbar ist: das in T. 143—144 der Erstausgabe eingetragene dynamische Zeichen ist in der Tat kein *decrescendo*, sondern *marcato*.

Taktzahl	Taktteil	System für (r. H.) bzw. linke (l. H.) Hd.	Die von der Erstaussgabe abweichenden Züge der Eigenschrift
100	Über der 1. Note	r. H.	Portato-Punkt
	Über der 1. Note	l. H.	Der Portato-Punkt ist nicht ausgesetzt
	Unter der 2. Note	l. H.	<i>Ped</i>
101	Unter der 2. Note	l. H.	*
102	2. Viertel	r.-l. H.	In beiden Händen nur leere Oktave (r. H.: fis <sup>2</sup> —fis <sup>2</sup> ; l. H.: fis—Fis)
103	Unter der 2. Note	l. H.	<i>Ped</i>
	Unter der 3. Note	l. H.	*
103—104		r.-l. H.	Der Bindebogen reicht von der 2. Note von T. 103 bis zur 1. Note von T. 104 [Lesung auf Grund der Analogie von T. 95—96 und 99—100]
104	Auf der 1. Note	r.-l. H.	Portato-Punkt
	Auf der 2. Note	r. H.	kein Punkt
	Unter der 2. Note	l. H.	<i>Ped</i>
105	Unter der 2. Note	l. H.	*
	Über den 4 Achtelnoten	r.-l. H.	die Punkte sind auch hier nicht ausgesetzt
106	Über der 1. Note	r.-l. H.	die Stacc.-Punkte fehlen
	2. Viertel	r. H.	leere Oktave (fis <sup>2</sup> —fis <sup>2</sup> )
	2. Viertel	l. H.	leere Oktave (fis <sup>2</sup> —fis); unter der Note [inkonsequent] ein Stacc.-Punkt
107	Unter der 2. Note	l. H.	<i>Ped</i>
	Unter der 3. Note	l. H.	*
	Über den 2.—3. Noten	r.-l. H.	Bindebogen [auf die Analogie von T. 95—96, 99—100 und 103—104 ist der Bindebogen bis zur 1. Note des nächsten Taktes zu verstehen]
108	Über der 1. Note	r.-l. H.	Stacc.-[Portato-] Punkt
	Unter der 2. Note	l. H.	<i>Ped</i>
	Über den 2.—3. Noten	r.-l. H.	Bindebogen
109	Über 4 Achtelnoten	r.-l. H.	keine Stacc.-Punkte
111	Unter den 1.—2. Noten	r. H.	<i>semp</i>
	2. Achtel	r. H.	Unterste Note: <i>fis</i>
112	Alle 4 Achtel	r. H.	Staccato
113	Über der 1. Note	r. H.	Staccato-Punkt
	Unter der 2. Note	r. H.	Marcato-Zeichen
114	Alle 4 Achtel	r. H.	Staccato
115	Über der 1. Note	r. H.	Staccato-Punkt
117	2. Achtel	l. H.	Unterste Note: <i>gis</i>

Taktzahl	Taktteil	System für die rechte (r. H.) bzw. linke (l. H.) Hd.	Die von der Erstaussgabe abweichenden Züge der Eigenschrift
121	1. Note	l. H.	die obere Note scheint <i>cis</i> zu sein (der Notenkopf reicht nicht über die 3. Linie)
122	Unter dem 2. Achtel	l. H.	*
125			Zwischen den beiden Systemen am Taktanfang rot: <i>ff</i>
125–126		r. H.	Über das System: <i>più mosso</i>
126	1.–2. Note		Stacc.-Punkte nur in der Mitte
127	1. Note	r.–l. H.	keine Stacc.-Punkte
	Unter der 2. Note	l. H.	<i>Ped</i>
128	Unter der 2. Note	l. H.	*
129–130		r.–l. H.	Ein Bindebogen reicht vom 2. Vier- tel des T. 129 bis zum 2. Viertel des T. 130
130	Unter dem 2. Viertel	r.–l. H.	Portato-Punkt
	Unter dem 2. Viertel	l. H.	*
131	1. Viertel	l. H.	die untere Note [gewiß eine Ver- schreibung]: <i>Dis</i>
132	Beide Viertel	r. H.	Stacc.-Punkt fehlt
133	1. Achtel	r.–l. H.	Stacc.-Punkt fehlt
135	Unter dem 2. Viertel	l. H.	<i>Ped</i>
135–136		r. H.	Bindebogen zwischen dem 2. Vier- tel von T. 135 und dem 2. Viertel von T. 136
136	Über dem 2. Viertel	r.–l. H.	Portato-Punkt
	Unter dem 2. Viertel	l. H.	*
137	Unter dem 2. Viertel	l. H.	<i>Ped</i>
137–138		r. H.	Bindebogen vom 2. Viertel des T. 137 bis 2. Viertel des T. 138
138	Über dem 2. Viertel	r. H.	Portato-Punkt
139	2. Viertel	l. H.	Stacc.-Punkt fehlt
140	1. Viertel	l. H.	Stacc.-Punkt fehlt
141	1. Viertel	r. H.	Stacc.-Punkt fehlt
	2. Viertel	r.–l. H.	ausgesetzte Stacc.-Punkte
142	1.–2. Viertel	r.–l. H.	ausgesetzte Stacc.-Punkte
143	1. Viertel	r. H.	ausgesetzter Stacc.-Punkt
	2. Viertel	r.–l. H.	Decresc.-Zeichen fehlt
145	1. Viertel	r. H.	Auf den drei Ergänzungslinien ver- wischte Noten [der volle Akkord zu leerer Oktav verbessert].



# The Melody Core of Ushering in Summer in Transdanubia (Hungary)

by

GY. KERÉNYI

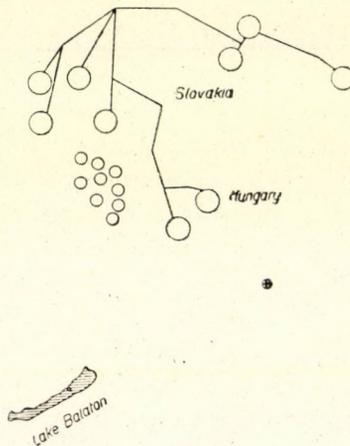
Budapest

The theme of driving out winter and ushering in summer has been extensively dealt with by W. LIUNGMAN in his work *Traditionswanderungen Rhein-Jenissei. Eine Untersuchung über das Winter- und Tодаustragen und einige hierhergehörige Bräuche*. The work was complete in 1941 but the second volume could be published only in 1945 (Folklore Fellows Communications 129, 131). LIUNGMAN drew a map of the spread of the custom from the Rhine, over Europe, to Asia. Beside German, Czech, Moravian, and Slovak accounts we find also two Hungarian descriptions from the region of the river Ipoly. The Hungarian sources are comparatively old (IPOLYI, *Hungarian Mythology*, 1854; RÉŚÓ-ENSEL, *Hungarian Popular Customs*, 1866.) Since then several new, valuable data have been published, with tunes, for instance, KODÁLY, *Popular Customs from the area of Zobor* (Ethnographia, 1909 and 1913). These data, as well as those of the Ipoly area, stem from the region north of the Danube; however, material has been collected also in the neighbouring parts of Galga: J. BRUCKNER, *The Burial of Lent at Boldog in Pest county* (Ethn. 1933).

LIUNGMAN's book was followed by the second volume of the *Corpus Musicae Popularis Hungaricae* (CMPH) (*Golden Letter Days*, 1953) comprising all hitherto collected Hungarian melodies regarding the driving out of winter and the ushering in of summer, together with a commentary.<sup>1</sup> It contains particulars referring to a more distant, southern

<sup>1</sup> The expulsion of winter is essentially similar in all European popular customs: a straw dummy, dressed in female clothes, is carried along the village with singing and then thrown into water or burnt (maybe hurled across the boundary of the neighbouring village). The procession returns with green boughs (mostly fir), symbolizing the arrival of summer. As mentioned already by LIUNGMAN, the order is sometimes reversed: the green bough is brought home in the morning, while the straw dummy is burnt in the evening (p. 281, see CMPH II, 118). In some parts, the two customs have grown apart (LIUNGMAN, pp. 301, 311) or, as with the Poles (LIUNGMAN, p. 323) and in Transdanubia (Hungary), only the feast of the green bough has survived. The custom is called "zöldág-járás" in Hungarian, i. e. "walking with the green bough".

region, the banks of Lake Balaton (CMPH II, 150). It was only in the decade following their publication that these southern melodies ceased to be regarded as isolated phenomena and have come to be recognized as messengers of not only a widespread popular custom but also of a large family of melodies. The present paper is the first report on this discovery.



Map 1. Part of LIUNGMAN's map referring to Hungary (his data are indicated by circles connected by lines), with the addition of data concerning material which was available at the time of the publication of the book (1941) but was left unused: KODÁLY's collection of the Zóbor region, Ethn. 1900, 1913 (separate circles); BOLDOG (Pest), Ethn. 1933 (crossed circle). Below, Lake Balaton, the scene of the latest collection

The principal area of the new region is the country around Lake Balaton, its northern shore in the first place. The material collected here (represented by the most typical songs and descriptions) is grouped according to melody, beginning with the plainest and presumably oldest airs and proceeding towards richer, increasingly elaborate melodies.

It must be remarked here that the simplest form of green bough tunes, the so-called basic melody, is in fact a *half-melody*. Tunes with the first phrase ending on  $a^1$  and the second on  $g^1$  are common in the ancient layers of Hungarian folk music. Even children's songs offer such examples, as, for instance, the following tune which shows much likeness to green bough melodies:

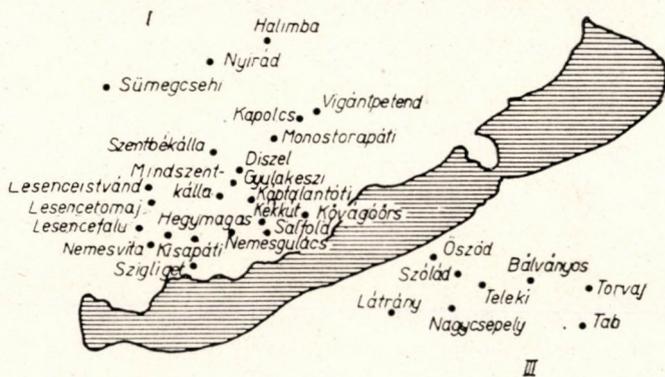


Mohi (Bars county) school-girls. Kodály, 1914. *CMPH I*, 333.

• Bakonyszentlászló

• Borzavár

• Doba



• Balatonmagyaród

II

• Csákány

• Galambok

Map 2. Transdanubian region of the green bough melody

The basic tune of green bough songs is regarded as the first half of such ancient melodies. The following is a specimen of the supposed primordial form:



This melody core recurs in endless variations, diversely amplified and enriched, as shown by the following examples. (Marked with a sign symbolizing a bough when inserted beside or between other tunes.)

### Green Bough Melodies Ending on *a*

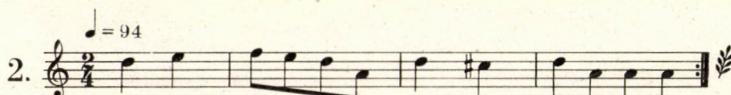
The first example comes from a village where only the bare basic tune has survived, without any enrichment.

1. 

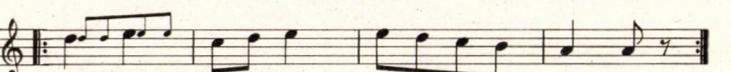
— Bujj á - tul bujj á - tul te szép a - rany bu - za!  
 — Á - tul buj - nék, á - tul, hogy - ha nyit - va vol - na.  
 — Nyit - va, nyit - va va - gyon, csak bujj á - tul raj - ta!

*Kapocs* (Zala county)<sup>2</sup>

Not only the tune is so laconic but also the custom has become simplified: the green bough is no longer known. However, in one of the neighbouring villages the symbol of summer reappears in the shape of flowers with a green bough. The tune, too, has grown:

2.   $\text{♩} = 94$

— Gyüjj á - tul, gyüjj á - tul te szép a - rany bu - za!  
 — Á - tul mennék, á - tul, hogy - ha nyitva volna.  
 — Nyit - va vagy on, nyitva, csak bujj á - tul raj - ta!



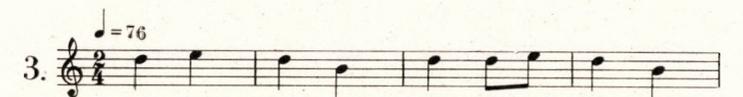
Bujj, bujj bokros - tul, bokrod itt ma - rad - jon!  
 Vagyunk bátor jó vi - téz, megyünk hi - don á - tul.  
 Uj hold, fé - nyes nap, bocsáss ka - pun á - tul.

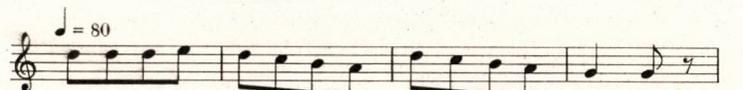
*Kékkút* (Zala county)<sup>3</sup>

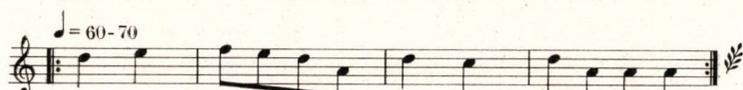
<sup>2</sup> Holding hands, youths and maidens stood up in couples on the grassy meadow outside the village, in the afternoon of Easter Sunday and Monday. Under the raised arms of the others, the last couple marched forward and became so the first couple. This is how they went into and along the village. — Mrs. Maria Csipszer—Mohos [77]. KERÉNYI, August, 1959. Here and in the following the first of the names always means the informant, and the second the collector.

<sup>3</sup> At the end of the village, the girls holding hands stood in a row; at both ends of the row there was a gate: the joined hands holding the green bough ("crown flower"). Two maids held up crown flowers also in the middle of the row. One end of the row passed through the gate at the other end, and it was in this way that they proceeded along the only long street of the village. — Mrs. Margit Sulyok—Horváth [57]. KERÉNYI, March, 1956. AP 1463 b). [AP: "Akadémiai Pyral-lemez", which means in Hungarian a lacquer-disc in the custody of the Hung. Academy of Sciences.]

The third variant comprises also a tune ending on *g*<sup>1</sup>.

3.  *Bujj, bujj zöld ág, zöld le - ve - lecs - ke,*

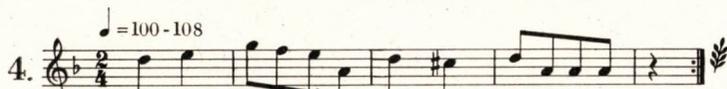
 *nyitva van az a - rany ka - pu, csak bujj á - tol raj - ta!*

 *— Jöjj á - tul, jöjj á - tul te szép a - rany bu - za!*  
*— Á - tal mennék, á - tal, hogy - ha nyit - va vol - na.*  
*— Nyit - va vagy on, nyitva, csak jöjj á - tal raj - ta!*

 *Jöjj át, jöjj át szép zöld ág zöld le - ve - les - tül!*  
*Magam va - gyok jó vi - téz, megyek hi - don á - tal.*  
*Uj hold, fényes nap, bocsáss ka - pun á - tal!*  
*Magam vagyok jó vi - téz, megyek hi - don á - tal.*

*Salföld (Zala county)*<sup>4</sup>

The next song is worthy of note: the line ending on *a* precedes that ending on *g*, as encountered in melodies of so-called Ugric type.

4.  *— Gyűj á - tul, gyűj á - tul te szép a - rany bu - za!*  
*— Á - tul - mennék, á - tul, hogy - ha nyitva volna!*  
*— Nyit - va vagy on, nyitva, csak gyűj á - tul raj - ta!*

<sup>4</sup> The young girls stood in a row at the end of the village, in front of the church. The green bough, at the head of the row, was handed over to the girl at the other end of the row. This place was occupied by all girls in succession so that every one of them had her turn. In this way they went all around the village. Fir trees were protected and no branches were allowed to be cut off them; therefore, some girls put aside their Christmas tree lest they be left without a fir branch when the time for walking with the green bough arrived. — This form of the tune was sung by young married women, while the older described the custom. KERÉNYI, October, 1959, AP 2911 e).

$\text{♩} = 120$

Gyűj, gyűj zöld - nek zöld le - ve - lecs - ke,  
nyit - va va - gyon a - rany ka - pu, csak gyűj á - tul raj - ta,  
raj - ta, raj - ta, raj - ta!

*Halimba* (Veszprém county)<sup>5</sup>

A new feature of further variants is an extension of the theme ending on *a* from four to five bars.

5.  $\text{♩} = 48$

— Gyűj á - tul, gyűj á - tul te szép a - ran bu - za!  
— Á - tul mennék, á - tul hogy - ha nyitva vol - na.  
— Nyit - va vagy on, nyitva, a szép a - ran ka - pu!

$\text{♩} = 96$

Uj hold, fé - nyes nap, bo - csáss ka - pun á - tul,  
Vagyon bá - tor a vi - téz, megyek hi - don á - tul.

*Szigliget* (Zala county)<sup>6</sup>

Another peculiar, amplified version of the theme is found in the fourth line of the following example:

<sup>5</sup> This custom was followed in her childhood, in spring. They formed a row which walked all along the village, passing under the two gates formed at the head and the end of the row. — Mrs. Julianna Kiss—Horváth [60], living now at *Hegyess*, Zala county. KERÉNYI, August, 1957, AP 3016 i).

<sup>6</sup> On Easter Sunday morning, the girls (about thirty to forty), coming out of church, joined hands in a row and went round the village; returning, they played in front of the manor house. The green bough was a branch of fir with "thousands" of flying ribbons. — Sung by Mrs. Teréz Kovács—Szakács [75] AP 2919 c); sung and told by Mrs. Teréz Bakonyi—Kovács [71], AP 2919 b). KERÉNYI, August, 1959.

6. 

Uj hold, fé-nyes nap, bocsáss ka-pun á - tul,  
 Vagyok bá-tor jó vi - téz, megyek hi-don á - tul.  
 —Jöjj á - tul, jöjj á - tul te szép arany bu - za!  
 — Á - tul, átul-mennék, hogy-ha nyitva volna az a - ranyos ka - pu.  
 —Nyit-va, nyitva vagyon az a - ranyos ka - pu!

*Hegymagas (Zala county)*<sup>7</sup>

This brings us to the longest, most finely arched variants. One of them is that of Káptalantóti. The two-line melody is only an introduction to the play-song embracing an endless series of tiny children's songs (as included in the Hungarian original but left out here):

7. 

— Jöjj el, jöjj el, jöjj el te szép a-rany bu - za!  
 — Á - tul mennéká-tul, hogy-ha nyitva vol - na.  
 — Nyit-va vagyon, nyitva, csak bujj á-tul raj - ta!  
 Bujj, bujj bok-ros-tul, bocsáss ka-pun ál - tal!

*Káptalantóti (Zala county)*<sup>8</sup>

<sup>7</sup> On Easter Monday, after litany, the girls stood up in a row, holding hands. The green bough was a Christmas-tree, or some sort of a gate made from branches of an evergreen tree. One end of the row passed under the green bough gate at the other end. The first couple to pass the gate took it over and the rest followed, passing under it. This is how they walked down the village, from the church to the bank of the river. — Terézia Tóth [52], Mrs. Rozália Göllel—Tóth [58]. KERÉNYI, August, 1959. AP 2919 a).

<sup>8</sup> The girls, dressed in their best, assembled at the end of the village after litany, in the afternoon of one of the two Easter holidays and, holding hands, set out in a long procession. The first couple held in their hands a so-called "imperial rown" wound of *pansies* (*Fritillaria imperialis*). On the square before the church



1. *Nemesgulács* (Zala county). In the church-yard preparations are made for binding the wreaths

This form of the melody is best suited for being compared with a Hungarian melody which has survived together with its date. The latter is to be found in *Eleonóra Lányi's collection of dance-songs* from 1729.<sup>9</sup> In the example, the tune from 1729 is given at the top, while the popular variation from 1941, as collected by L. DUDICH in Bars county<sup>10</sup> at Lekér is below (collection of the manuscripts at the Ethnographical Museum 1086; it should be noted that every variant of the air comes from the neighbouring counties of Komárom and Esztergom or Bars); our melody is at the bottom.

they formed a circle and danced to children's play songs. Continuing to sing, they proceeded then to the end of the village. Having formed pairs, they returned from there under the raised arms of the column of couples. — Elderly women. KERÉNYI, April, 1956. AP 1469 c-f).

<sup>9</sup>See Z. KODÁLY, *Hungarian Dances from 1729*. Offprint, 1952.

MS. Lányi (1729).

8.

*Lékér, county Bars.*  
Az ár-gyi-lus kis ma-dár nem száll min-den ág-ra,  
Én sem fek-szem min-den-kor ve-tett nyo-szo-lyám-ba.

*Káptalantóti, county Zala.*  
Jöjj el, jöjj el, jöjj el te szép a-rany bu-za!

Szállj meg, válj meg, sze-lid ga-lam-boes-ka!  
Bujj, bujj bok-ros-tul, bo-csáss ka-pun ál-tal!

The nearest relative of the Káptalantóti tune is found at *Nemesgulács*, considered to be the most important village of the green bough region, partly because, here, the custom is still alive in the form of a public feast, in which the whole village joins (see pictures 1—5), partly because the melody of this village was the first to be published from among the green bough tunes of the region (in a slightly simplified form): KERÉNYI, *Hundred Folk Play-Songs*, 1938 : 54. At the time it was not taken down from the lips of a popular singer, but sung by the poet *D. Keresztury*. The old women of today know it in the same form.

9.

♩ = 69

—Jöjj el á-tul, jöjj el te szép a-rany bu-za!  
— Á-tul mennék, á-tul, hogy-ha nyitva vol-na.  
— Nyit-va vagy on, nyitva csak jöjj á-tul raj-ta!

<sup>10</sup> For variants see also CMPH I, 1003 j, III/A, 779 to 790 and j.

$\text{♩} = 76$

Uj hold, fé-nyes nap, bo-esáss ka-pun á - tul!

$\text{♩} = 90$

Vágyok bá - tor jó vi - téz, megyek hi - don á - tul.

Bujj szi - vem be - ráz - dán, gyorsan men-jünk á - tul,  
Bujj, bujj bok - ros - tul, bok - rod itt ma - rad - jon!

*Nemesgulács* (Zala county)<sup>11</sup>

It can be witnessed nowadays how the tune is being changed by mass singing, and how the old delicate shades (between *b* flat and *b*, etc.) are beginning to be blurred.

$\text{♩} = 72$

1)

10. — Jőjj el á - tul, jőjj el te szép a - rany bu - za!  
— Á - tul - mennék, á - tul, hogy - ha nyitva vol - na.  
— Nyit - va vagy on, nyitva, csak jőjj á - tul raj - ta!

$\text{♩} = 84$

Uj hold, fé - nyes nap, bo - esáss ka - pun á - tul!

$\text{♩} = 92$

Va - gyok bá - tor jó vi - téz, me - gyek hi - don á - tul.

$\text{♩} = 92 - 104$

1)

Bujj szi - vem be - rez - dán, gyorsan menjünk á - tul!  
Bujj, bujj bok - ros - tul, bokrod itt - ma - rad - jon!  
" " " fü - led "  
" " " lá - bod "  
" " " or - rod "  
" " " sze - med "  
" " " szá - jad "

*Nemesgulács* (Zala county), all participants. KERÉNYI, April, 1960. AP 3297 c).

<sup>11</sup> On Easter Monday (according to others on Sunday), after litany the girls assembled in the church-yard; they decorated two long twigs with the green leaves of the box tree, with daffodils and coloured ribbons. These two large flowery garland wreaths formed the gate. The girls stood up in a long row, holding:



2. *Nemesgulács*. Garland made of the twigs of the box shrub interspersed with flowers

We want to close this group of green bough tunes ending on *a*, with the remark that we regard the green bough theme as the first part of a two-phrase melody (one ending on *a*, the other on *g*) which has assumed an independent existence. The essence of the tune is in the line undulating between **l** and **d'**, and its subsequent drop from **l** to **m** (relative solmization). If this supposition is correct, the possibility has to be taken into consideration that similar tunes of obscure origin and relationships may likewise be related to the first part of a certain primeval melody (or its variants) which has acquired independence.

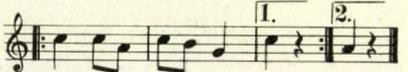
hands, with a gate at both ends of the row. The first three lines of the song were sung by the two gates, the two ends of the row replying to each other. At "Új hold" (New moon): one of the gates started and passed under the other, to stand up again at the other end. While passing on, they sang and repeated "Bujj szívem, berázdán", and "Bujj szívem bokrostul" (Pass dear heart on the furrow and Pass dear heart with the shrub). Singing and passing on, they went round the whole village. Having got back to the church, they sang and played games on the lawn inside the church enclosure. — Mrs. Karola Sipos—Pákai [52] and others. — KERÉNYI, April, 1956, AP 1487 e).

Such melodies are, for instance,

11.    
 Ö-rog vagyok már én,  
 Nem dol-go-zok már én,

12.    
 É - mē-nyünk ar - ra fő,

   
 Ej, a-hol kocsrát lá- tok,  
 Ej, o-da megyek már én.

   
 Hej, Tisza Duna mel- lé, lé.

*Kisvisnyó* (Gömör county)  
 KODÁLY, 1913

*Zimány* (Somogy county)  
 KERÉNYI, 1961. AP 4135 g)

The latter, itself, is a song of “walking with the green bough”; on Easter Sunday, after litany, the girls and young married women join hands and saunter along the village streets singing this tune.

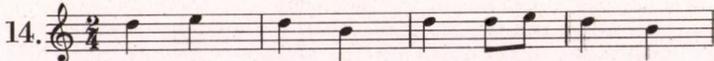
The presumably original forms of these two melodies may have also ended on **m** like the melody core in our examples Nos. 7 and 9, further:

13.    
 Volt - e o - lyan ju - hász,

   
 Héj, huj, ti - raj - lá - rom!

*Nagymégyer* (Komárom county), Bartók, 1910

Before proceeding to variants ending on *g*, it should be mentioned that there are a few instances of variants ending on *d*<sup>2</sup>. These may have developed after the pattern of the **d**-ended variants of tunes ending on **s**, (See BARTÓK, *Hungarian Folk Song*, XXXVI, 1); the final note is similarly a fourth higher, **l** instead of **m**:

14.    
 Bujj, bujj, zöld ág, zöld le - ve - lees - ke,

   
 Nyitva van az a - rany - ka - pu, csak buj - ja - tok á - tul!

— Á - tul, á - tul - buj - nék, hogy - ha nyidva vol - na.

— Nyid - va, nyidva van, csak bujj á - tul raj - ta!

*Lesenceistvánd (Zala county)*<sup>12</sup>

A further modified form is:

♩ = 100

15.

1. Ál - tal men - tem ma - gya - ró - di töl - té - sen,  
2. Ké - sem mel - lett há - rom - kö - ves gyű - rű - met,

El - vesz - tet - tem fe - hér - nye - lű kis ké - sem.  
Gyű - rűm mel - lett a ked - ves sze - re - tő - met.

*Refr.*

Bujj, bujj bok - ros - tul, bokros - tul, bokros itt is, amott is,

a mi há - zunk e - lőtt is, sza - ladj hi - don á - ti!

*Balatonmagyaród (Zala county)*<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Sung by Mrs. Ilona Somogyi - Kiss [50], now living at Gyulakeszi; J. GÁBOR, April, 1956. The custom was described by Mrs. Takács [65] at *Lesenceistvánd* as follows:

On Easter Sunday all girls over ten years gathered outside the church, sixty or even a hundred of them. The first two girls held a green fir branch. Those who had passed under it, took the branch; after holding it they handed it over to the others. This game was continued the whole day, but only around the church. Recorded by Mrs. Anna SZOBOSZLAY - RAFFAY, September, 1958.

<sup>13</sup> Sung by Mrs. Maria Tarr - Hörsöki [67], PÉCZELY, June, 1956. — On Easter Monday youths, maidens and young married women stood up in couples, forming a column. The last couple passed under the raised arms of the others, thus coming to the front. Related by Mrs. Maria Szarka - Kozma [54] who has in the meantime moved from *Balatonmagyaród* to *Várvolgy*. KERÉNYI, October, 1959. AP 2912 b).



3. *Nemesgulács*. The garlands are finally decorated with ribbons



4. *Nemesgulács*. The finished wreaths are taken away from the church enclosure



5. *Nemesgulács*. At one end of the row a gate is held up with a wreath, the other end approaches to pass under it. This is the way they go all around the village



6. *Köké* (Zala county). Here the green bough is the *crown flower*, the chief ornaments of the gardens

With this melody we have stepped into the second area of "walking with the green bough" in the region of Lake Balaton. Before proceeding to the third (Somogy) area, another noteworthy melody form of the first, chief area, that ending on *g*, has to be dealt with.

### Green Bough Melodies Ending on *g*

The great event in the life of the green bough tune ending on *a* is its transformation into one ending on *g*. However, even this change cannot be deemed to be significant for everybody, e. g. for those viewing matters from the Ugric aspect. In this kind of music it is common for tunes to appear first in a form ending on a higher note and then as a variant, ending a second lower (e. g. *a* and *g*). This is found in the case of most of our dirges (cadences of *d* and *c*, or *a* and *g*, respectively).

Examples of such airs are encountered also among the green bough tunes.

16. 

— Jöjj át, jöjj át tészép zöld ág, zöld le - ve - les - tül!

— Á - tul mēn - nek, á - tul mēn - nek, hogy - ha nyit - va vol - na!

— Nyitva van az a - ran - ka - pu, csak bujj á - tul raj - ta!

Bujj, bujj bok - ros - tul, bok - ro - zik a ró - zsa,  
Vagyok bátor jó vi - téz, mē - gyék hi - don á - tul.

*Mindszentkál* (Zala county)<sup>13a</sup>

This example perpetuates an exceptional moment in the process of transformation. In fact, as illustrated by example No. 10, this form of the green bough melody has already virtually shed its old features reminiscent of the principal notes of *d<sup>1</sup>-l-m*, and stands before us as a widely-known folk-song line embracing the range of an octave (Mixolydian mode) like the line A of “Nagyvárad kikötőben megállt a gőzhajó” (The steamer has stopped in Nagyvárad harbour) (Bartók, No. 128). In Hungarian folk music it is unimaginable that in a song of the formula AABA the first line should end on *a*, and the second on *g*. The same unwritten law compelled the first line of the song to end on *g*, as demonstrated by the second variant of *Mindszentkál* and all subsequent instances:

<sup>13a</sup> Sung by Mrs. Gizella Oltárczi—Gerencsér [58]. L. VIKÁR, April, 1960, AP 3298 h).

Description of the custom: on Easter Monday afternoon, the girls stood up in a row, holding hands. The first couple carried the fir branch (decorated with multicoloured paper bands). The last couple moved the column forward by passing under the raised arms of the rest and emerging at the front to become the first. They went along every street of the village. Mrs. Erzsébet Molnár—Mohos [59]. KERÉNYI, May, 1957. AP 3298 i).

17.   
 Jöjj el, jöjj el szép zöld ág, zöld le - ve - les - tül,  
  
 Nyit - va va - gyon a - rany - ka - pun, csak gye - re be raj - ta!  
  
 Bujj, bujj bok - ros - tul, bok - rod itt ma - rad - jon!

*Monostorapáti (Zala county)<sup>14</sup>*

*Kékkút* is the other village where the custom of walking with the green bough is still alive. The old melody is known by elderly people only (see example No. 2), while the young people who assemble at Easter sing a new melody when walking with the green bough (see pictures 6—10).

$\text{♩} = 92-96$

18.   
 — Jöjj át, jöjj át te szép zöld ág zöld le - ve - les - tül!  
 — Á - tul - mennék, á - tul - mennék, hogyha nyitva vol - na.  
 — Nyitva vagyon a - rany ka - pu, csak bujj á - tul raj - ta!  
  
 Bujj, bujj bok - ros - tól, bok - rod itt ma - rad - jon!  
 Vagyok bá - tor jó vi - téz, me - gyek hi - don á - tul.  
 Uj hold, fé - nyes nap, bo - csáss ka - pun á - tul!  
 Vagyok bá - tor jó vi - téz, me - gyek hi - don á - tul.

*Kékkút (Zala county)<sup>15</sup>*

<sup>14</sup>The last couple slipped to the fore and took over the green bough. The column stopped at every hundredth step (when invitation was renewed). This was an Easter custom; the green bough was a wreath made of beech twigs. Mrs. Vilma Pillmann—*Barabás* [80]. KERÉNYI, May, 1957.

<sup>15</sup>Custom followed on Easter-Sunday afternoon. The green bough, the so-called crown flower, is decorated with ribbons. The adolescent and grown-up girls gather at the cross in front of the school and go to the upper end of the village. Here, holding hands, they form a column; two taller girls form a gate and hold a green bough at both ends of the column. The first line of the words is sung by those standing at the head of the column; the others reply with the second line, and so on. At "Bujj, bujj" passage under the raised arms of the others is started. Singing and playing this game, they walk along the whole village. Still singing, they stroll then back to the cross where they play other singing-games. (See some of these in CMPH II. 150.)



7. *Kékkút*, Crown flowers are cut for both ends of the row



8. *Kékkút*, The flowers are decorated with ribbons

This melody ending on *g*, also has increased five-bar variants.

19.  $\text{♩} = 116-126$

Bujj, bujj zöld ág, zöld le - ve - léc - se,

*accelerando*

Nyitva van az a - rany - ka - pu, csak bujj á - tul raj - ta.

$\text{♩} = 120-126$

— Á - tul - men - nék, á - tul, hogy - ha nyitva vol - na.

— Nyit - va va - gyon, nyit - va, csak jöjj á - tal raj - ta!

$\text{♩} = 116-120$  *Fine*

Bujj, bujj bok - ros - tul, bok - rod itt ma - rad - jon!

Jöjj el, jöjj el szép zöld ág, zöld le - ve - léc - se,

$\text{♩} = 116-120$  *Fine*

Nyit - va van az a - rany - ka - pu, csak jöjj á - tul raj - ta!

*D. S. al Fine*  $\text{♩} = 116-120$

Bujj, bujj bok - ros - tul, bok - rod itt ma - rad - jon!

Gyulakeszi (Zala county) <sup>16</sup>

<sup>16</sup> On Easter Monday, after litany, the girls, holding hands, formed a column. The green bough was a pine-branch decked with silk ribbons and flowers (if some had blossomed by then) held by two girls at the end of the column. Their dialogue with those standing at the other end of the column opened the game: "Bridgemaster, are you at home?" — "Yes, I am; I've just come home." — "Allow us to pass over your bridge!" — "I cannot let you pass, it would break down." — "If it breaks down we shall mend it." — "How could you mend it?" — "With rosemary and lilies of the valley." — "Where did you get rosemary and lilies of the valley?" — "God brought them in his hallowed hands." — "You may come!" — Then the game of passing to the front began with the above song. — Mrs. Jolán Komoróczy — *Fekete* [48]. KERÉNYI, April, 1956. AP 1487 d).



9. *Kékkút*. At the end of the row a gate is held up by the girls who begin the song



10. *Kékkút*. Passing beneath each other's gates they walk down the long main street of the village

As if new vigour had been poured into the tune by the new endnote and the new mode (Mixolydian), it becomes richer and richer.

20.  — Jőjj el á-tul, jőjj el te szép a-rany bu-za, szép zöld le-ve-le!

 — Á - tul, á - tul-mennék, hogy-ha nyit-va vol-na, szép zöld le-ve-le.  
te szép a-rany bu-za,  
— Nyit-va vagy-on, nyit-va, csak jőjj á-tul raj-ta szép zöld le-ve-le!  
te szép a-rany bu-za,

 Va-gyok bá-tor jó vi-téz, me-gyek hi-don á - tul.

 Uj hold, fé-nyes nap, bo-csáss ka-pun á - tul!

*Kisapáti* (Zala county)<sup>17</sup>

In regions more distant from the centre of the "walking with the green bough" briefer forms are found, creating a fragmentary impression of paler contours.

21.  Járj, járj szép zöld ág, zöld le-ve-les,

 Nyit-va va-gyon a-rany ka-pu, csak buj á - tal raj - ta!

*Doba* (Veszprém county)<sup>18</sup>

<sup>17</sup> The Christmas tree had been stored in the cellar; now it was trimmed as the green bough. Walking took place on Easter Sunday or Monday. The firbranch was carried by two from one end of the village to the other. The girls, holding hands, formed a row. (According to others, there was a green bough gate at both ends.) Rozália Samu [58]. KERÉNYI, August, 1959.

<sup>18</sup> At Easter, and also on other Sundays, grown-up girls held hands in the street. The gate-keepers carried a green bough, and the others passed under it. T. Andó [73]. KERÉNYI, April, 1956. — In the Somló region, on Low Sunday, after litany, the girls walked along the village in couples carrying a green bough decked with ribbons and singing the children's song "Walk, walk, green bough". (Ethnographia, 1928 : 106.)



11. *Vigántpetend* (Zala county). It is the custom for every girl to carry a green bough



12. *Vigántpetend*. The girls break branches off the lilac bushes at the end of the village



13. *Vigántpetend*. The first couple passes under the gate

22. 

Szállj e - lő, zöld ág, zöld le - ve - lecs - ke,

Jőjj el, jőjj el bok-ros-tul, bok - ron ma - rad - jon!

*Borzavár* (Veszprém county)<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Holding hands in pairs, and forming a column, they start. The last couple, walking faster than the rest, passes under the raised arms of the others, to become the first couple; the new last couple does the same, and so on. So they proceed, singing. In old times they used to walk on Easter Monday, from the church to the end of the village to the play-ground. A. BÉKEFFY, *Bakony Folk Songs*, No. 40. (Recorded in 1951.)



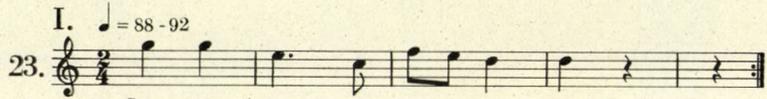
14. *Vigántpetend*. The procession starts from the upper end of the village



15. *Vigántpetend*. Singing and passing under gates are continued while walking around the whole village

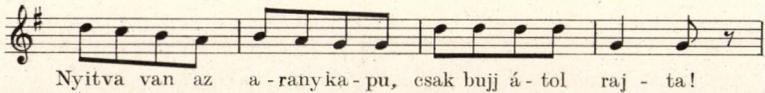
The photographs were taken by *J. Szabó* (April, 1962).

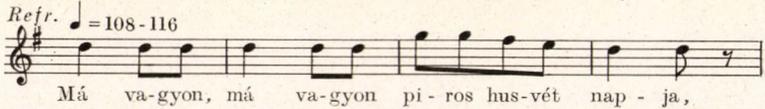
In the original area, on the other hand, the melody presumably reached the latest phase in its life when the Mixolydian mode changed into the fresh major key. *Vigántpetend* is the third village where "walking with the green bough" is still practiced (see pictures 11—15). The abundant musical material composed of many parts, with ample texts, displays signs of vigour and liveliness. The song is known to young and old alike.

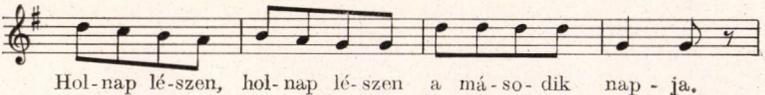
I.  $\text{♩} = 88-92$   
 23. 

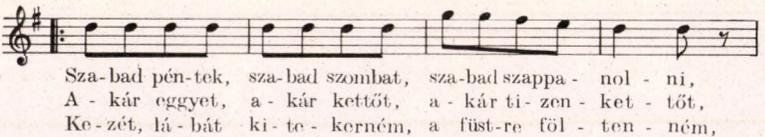
— Itt - hol vagy - e hi - das - mes - ter ?  
 — Itt - hol va - gyok, csak most jöt - tem.  
 — E - ressz ál - tal a hi - da - don!  
 — Nem e - reszt - lek, mer le - sza - kad.  
 — Ha le - sza - kad, meg-ra-gasz - tom.  
 — Mi - vel tud - nád meg-ra-gaszt - ni ?  
 — U - ri gyöngy - gyel, gyöngyvirág - gal.  
 — Hol ven - néd az u - ri gyön - gyöt ?  
 — Is - ten ad - ná szent marká - ból.

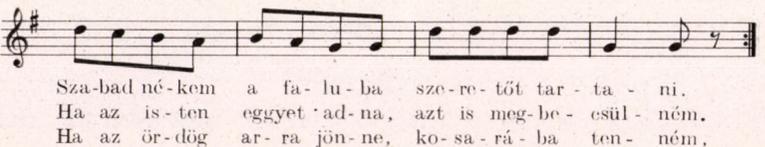
$\text{♩} = 100$   
  
 Bujj, bujj zöld ág, zöld le - ve - lecs - ke,

  
 Nyitva van az a - ranyka - pu, csak bujj á - tol raj - ta!

Refr.  $\text{♩} = 108-116$   
  
 Má va-gyon, má va-gyon pi - ros hus-vét nap - ja,

  
 Hol-nap lé-szen, hol-nap lé-szen a má-so-dik nap - ja.

  
 Sza-bad pén-tek, sza-bad szombat, sza-bad szappa - nol - ni,  
 A - kár egyet, a - kár kettőt, a - kár ti - zen - ket - tőt,  
 Ke-zét, lá - bát ki - te - kerném, a füst-re föl - ten - ném,

  
 Sza-bad né-kem a fa - lu - ba sze-re - tőt tar - ta - ni.  
 Ha az is - ten egyet - ad - na, azt is meg-be - esül - ném.  
 Ha az ör - dög ar - ra jön - ne, ko - sa - rá - ba ten - ném,

  
 Mennél job-ban sí - na, ri - na, an-nál job-ban vin - ném.

II.  $\text{♩} = 92-96$ 

— Jöjj á - tol, jöjj á - tol te szép a - ranybu - za!

— Á - tol, á - tol mennék, hogy-ha nyitva vol - na.

— Nyit - va. nyitva vagyok, csak jöjj á - tol raj - ta!

III.  $\text{♩} = 116-120$ 

Ti - zet, hu-szat a ma-gyar-nak, haj, li - li - om!

Hármat ter-mett a ma-gyar-nak, haj, li - li - om! (Refr.)

*Vigántpetend* (Zala county)<sup>20</sup>

<sup>20</sup> At Easter, after litany, the girls go to the end of the village. Each breaks a bough off the verdant bushes there. They stand up by the road in a line of couples holding hands, with a pair of tall girls at both ends facing each other and holding up the gate. Both ends sing the "Hidasmester" (Bridgemaster, I) alternately. Then comes "Bujj, bujj zöld ág" (Pass, pass, green bough), stooping, the upper end starts and, followed by the others, passes on to slip through the front gate. When the column has straightened up they stop. Then they sing — again alternately — the second part "Jöjj átol, jöjj átol" (Come across, come across, II). In this case, the upper end of the column begins to pass under the arms of the rest to the words of "I'm coming, gallant champion". To the III "Tizet, huszat" (Ten or twenty) they do not stop; it is sung, while marching, by the end couples as their turn comes to pass to the front. They proceed thus along the main street of the village; whenever they stop they continue to sing I and II alternately. Having reached the end of the village, they scatter over the meadow and play games. Once when the weather was nasty at Easter, the game was postponed to Whitsuntide. (Instead of "red Easter day" they naturally sang "red Whitsuntide" on that occasion.) If the lilac bushes are blooming the gate to pass under is made of lilac twigs. KERÉNYI, October, 1954. AP 1055a), April, 1960, AP 3122 e).

A survey of the changes in our tune seems to justify the assumption of the following transformation.

24. *(1-4.)*  
l t d'  
*(5-9.)*  
*(17-22.)*  
r s  
*(23.)*  
s d'

This hypothesis is supported by historical parallels (late ascendancy of the major key), and ethnographic experiences (at Nemesgulács the tune has undergone a metamorphosis practically under our very eyes: the melody of Phrygian type has been superseded by a Mixolydian scale ending on the second degree etc.).

### Melodies from County Somogy

The third area of the "walking with the green bough" is situated almost directly opposite the first, on the southern shores of Lake Balaton. Here, the typical words of the custom are accompanied by an apparently different tune:

25.  $\text{♩} = 160$   
— Jöjj el á - tal, jöjj el te szép a - rany bu - za!  
— Á - tal men - nék, á - tu, hogy - há nyitva vol - na.  
— Nyitval va - gyon, nyitval, a - ra - nyos kis ka - pu,  
— Zölddel le - ve - le - dzik a - rany - nyal bim - bó - dzik.

$\text{♩} = 94 - 100$   
Nys - sad ász - szony a ka - pu - dat,  
Had ke - rül - jem a vá - ra - dat, li - li - om!

Há-nyat ter-mett a ma-gya-ró, li-li-om,  
Ti-zet, hu-szat, hu-szon-ket-tőt, haj, li-li-om!

*Torvaj* (Somogy county)<sup>21</sup>

The rhythm is particularly characteristic: this and its variant dominate the tunes associated with green-bough walking in Somogy county. The minor form of this melody is also known:

26.   
 — Ma va - gyon, ma va-gyon pün-kösd el-ső nap-ja,  
 — Hol-nap lesz, hol - nap lesz a má - so-dik nap-ja.

Ném sze-re - tēm az u - ra-mat, ha - ja ró-zsa, ha - ja - ha,  
 Csak a kis - seb - bik u - ra-mat, ha - ja ró-zsa, ha - ja - ha.  
 Ar - ra is ha mēg - ha-ra-g-szom.

<sup>21</sup> On Easter Monday, after litany, they assembled at a young girl's house, about thirty or forty of them. Holding hands, the girls formed a chaine, with two taller girls holding up a gate at either end. The opening line was sung alternately. "Nyissad asszony" (Open, woman!) With these words one end of the row started and passed under the gate of the other. Thus singing they walked around the village. — Informants: eight women (from 30 to 72 years). KERÉNYI, April, 1962. AP 4369c).

Itt a csár - da, majd be - í - szom, ha - ja ró - zsa, ha - ja - ha.

♩ = 162

— Jöjj el á - tul jöjj el tē szép a - rany bu - za !  
 — Á - tul mennék, á - tul, hogyha nyitva vol - na.  
 — Nyitva va - gyon, nyit - va a - ra - nyos kis ka - pu.

*Nagyecsepelely* (Somogy county)<sup>22</sup>

Another variant in minor key is still more remarkable:

27. ♩ = 160

— Jöjj el á - tul, jöjj el te szép a - rany bu - za!  
 — Á - tul mennék, á - tul, hogy - ha nyit - va vol - na.  
 — Nyitva vagon, nyitva a - ra - nyos kis ka - pu.  
 — Ma va - gyon, ma vagon hus - vét el - ső nap - ja,  
 — Hol - nap lesz, hol - nap lesz a má - so - dik nap - ja.

♩ = 116

Bi - bo - lya, há - nyat ter - mett a mo - gyó - ró? Ta - lán ti - zen - ket - tőt,  
 hu - szat, huszon - ket - tőt.

*Szólád* (Somogy county)<sup>23</sup>

<sup>22</sup> On Whitsunday, when they came out of church, girls of every age formed a chain, with two couples in front and two at the end; they sang "Jöjj el átul jöjj el" (Come on through, come on) and the last couple slipped forward. So playing, they walked all over the village. The line "Jöjj el átul" was followed by the four-line tune "Nem szeretem az uramat" to different words. Informants: elder women. Judit GÁBOR, May, 1956. AP 1506 a). For the melody of foreign (Southern Slav) character inserted between the two verses of the green bough tune, see KERÉNYI, *Popular Songs* (1961) No. 200.

<sup>23</sup> On Easter Sunday girls of twelve to twenty, regardless of religion, dressed in white assembled at the house of the "first" girl whence they went to the end of the village. There they stood in a chain, and after singing queries and replies they walked along the village, slipping alternately under held-up gates. *Á. Ősató* [56] NYÉK, January, 1956. AP 1465 b).

For the sake of comparison a further variant is presented:

28.  $\text{♩} = 168$

— Jöjj el, ál-tal jöjj el te szép a-rany bú-za!  
 — Ál-tal - mennék, ál-tal, hogyha nyitva volna.  
 — Nyitva vagyon, nyitva, csak jöjj ál-tal raj-ta!

$\text{♩} = 126$

Há-nyat ter-mett a ma-gya-ró? li - li - om,  
 Ti - zet, hu-szat a ma-gya-ró, haj, li - li - om.

*Bálványos* (Somogy county)<sup>24</sup>

This form of the Somogy melody clearly demonstrates its relationship to the green bough tune of Zala county. Transposed to the same position, the two specimens present the following picture:

29.

\*

A survey of the above series of tunes reveals such growth and variety as are rarely equalled elsewhere in nature. Astonishment is intensified when the variants of a tune are heard as one proceeds from village to village — like the collectors did at the time. Such a wealth of variants over such a small area! Let us take into consideration that, for instance, at Kékkút the old melody is still alive while the new has become dominant. We are safe in suggesting that nowhere else has such

<sup>24</sup> At Whitsuntide, girls dressed in white assembled in a spacious square of the village. Holding hands in pairs they formed a line, with two taller girls as gatekeepers at both ends. Singing and passing under the raised arms they walked all over the village streets. — Mrs. Zsófia Szabó-Tóth [79] living now at *Teleki* (Somogy county), affirms that the same custom was followed in her village to the same tune. KERÉNYI, April, 1962. AP 4370 c).

an abundance of a tune's variants blossomed in so short a time and inside such a small area.

The tune in question, this fragmentary melody core ending on **m**, may be considered a peculiarity in Hungarian folk music. It does not conform to the old style, nor does it belong to the group of new folk songs (BARTÓK's classes A and B). It may have cropped up in Hungarian folk music in the period between the development of the two styles. Perhaps it appeared first as a formula for the termination of melodies. Fairly large numbers of tunes with Phrygian ending have retained traces of this attempt of adaptation ["Szomorú fűzfának" (Weeping willow's), "Szegény Szabó Erzsi" (Poor Erzsi Szabó), BARTÓK—KODÁLY, *Transylvanian Hungarian Folk Songs* 2, 39; "Bereg Náni veres pántlikája" (Náni Bereg's crimson ribbon), BARTÓK's book (The Hungarian Folk Song 1924) 69, "Siralmas volt nekem" (Woeful for me), L. KISS, *Folk Music of the Hungarian Island in Slavonia* No. 17 and also No. 16, all from the peripheral regions], moreover, Phrygian folk songs [see Example No. 13, furthermore Nos. 334 to 348 in VARGYAS' collection of examples as contained in KODÁLY's book (Folkmusic of Hungary, 1952), the majority from Transylvania].<sup>25</sup>

Was there perhaps a period when melodies ending on **m** were spread and popularized by a certain musical trend? And later perhaps another when this enthusiasm dwindled and favour turned away from what had been fashionable before; this may have been the time when the first signs of "antipathy to Phrygian types" appeared. There exist Aeolian melodies (presumably relics of earlier ages) which have Phrygian endings, whereas some Phrygian melodies seem to have been adjusted to the Aeolian pattern. (See Nos. 11 and 12; *villó*'s tune is of this kind, CMPH II, 138; a play-song from Bars county, CMPH I., 1109, and the beginning of 1110.) The desire to escape the semitone above the final note is so strong that the end of the tune is swung beyond the Aeolian and minor into major key: "Ángyom asszony kertje, bertje" (The garden of my sister-in-law), "Zöld erdőben" (In the green woods) KODÁLY, *Collection of School Songs*, Nos. 403, 404.

Striving to relieve the unfamiliar tightness of the ending, tunes ending on **m** resort to lowering the final note by a major second. Such

<sup>25</sup> It is in Bukovina that Hungarian folk music shows the closest approach to the Phrygian pattern. Of the folk songs published from Bukovina in BARTÓK and KODÁLY's volume *Transylvanian Hungarian Folk Songs*, one third are Phrygian or contain Phrygian elements. The collector had the impression that "Bukovina phrygianized everything" (KODÁLY's remark).

lowering is not unusual in Hungarian folk music; melodies ending on **l** are known to have variants ending on **s** (VARGYAS, *Ugric Layer in our Folk Music*, Kodály-memorial volume, 1953: 633). In all probability quite a number of tunes ending on **l** may have once had a form ending on **s**. In the case of airs ending on **m** there is no need of conjectures, convincing proofs being available in abundance. The song entitled "Új esztendő, vígságszerző" (New Year bringing merriment) (CMPH II, Nos. **1** to **5**, **8**), ending on **m**, has three forms ending on **r**, a major second lower (4th verse of No. **5**, Nos. **11** and **12**). Still more emphatic is the example of "Csordapásztorok" (Herdsman). This tune, ending on **m** (CMPH II, Nos. **414** to **419**, furthermore **41-VIII**, **51-III**, **364-VII**, **366-IX**, **367-VI**, **368-IX**, **388-IV**) has survived in a "de-phrygianized" form in the whole of the Transylvanian area as well as among settlers who have transmigrated from those parts, namely with an ending lowered by a second to **r** (CMPH II, Nos. **407** to **413**, etc.).

30. 

National type (from the Great Plain)

Transylvanian type

The *green bough melody* occupies a prominent position among these tunes ending on **m**. It unites all the phenomena encountered so far separately in connection with other airs, and something more in addition. The following variants may be noted:

final note **m** Phrygian basic melody: examples Nos. 1 to 9;

Aeolian melody: examples Nos. 29 resp. 26 to 28;

Major variant: example No. 25

final note lowered to **r** Mixolydian melodies: examples Nos. 17 to 22.

Melody in the major key: example No 23.

\*

As regards both musical samples and text, the present paper is but a summary of the first part of a major study. In that study, to be published in the near future in Hungarian, the first part dealing with tunes (the source of the present excerpt) is followed by an analysis of the words of the songs as also that of the songs appended to the principal text. (One of them has foreign correlations: the word *lilium* (lily) from the song "Lilium, mogyoró" (Lilies, hazelnuts) occurs also in Czecho-Moravian texts; LIUNGMAN supposes that it derives from the word Alleluia ("leluia" op. cit. p. 286.). A third chapter is devoted to the date of the folk custom (advancing from West to East, it has gradually shifted from Laetare Sunday to Palm Sunday, later, on Hungarian soil, to Easter resp. Whitsuntide). The fourth chapter treats of the green bough itself. The fir tree and fir tree tops, almost exclusive symbols of summer in western and northern countries, occur with astonishing frequency in Transdanubia. A fresh green bough, a garland or flowers are, however, general and found as features of the still surviving usages. The fifth chapter of the monograph deals with the Hungarian custom, i. e. the passage under raised arms holding green boughs while rambling all over the village. This action has become the separate source of many delightful games for children (see "Along the village"<sup>26</sup>). A special chapter is devoted to the relations between "walking with the green bough" and the children's game beginning with the words "Bujj, bujj, zöldág" (Pass on, green bough). The latter seems to owe its existence to the imitation of usages practiced by adults (like children's games which imitate weddings). In the popular custom the green bough was carried but not mentioned, while children do not carry boughs (singing games being performed without carrying any object) but sing about them. All our findings support the view that the game of "Bujj, bujj, zöld ág" originated from the same region, Transdanubia, where one of our most beautiful popular customs, the walking with the green bough, lived and flourished.

<sup>26</sup> CMPH I. p. 769.

# Les traits caractéristiques de l'exécution vocale et instrumentale à propos d'une ballade populaire hongroise

par

L. KISS

Budapest

Il n'est pas aisé de pénétrer les mystères de la création artistique du peuple; les secrets du processus créateur peuvent à peine être expliqués. Une des questions passionnantes dans ce domaine est de savoir d'où vient la grande divergence entre la forme chantée et la forme instrumentale des mélodies, comment l'exécution vocale et instrumentale forment pour ainsi dire deux styles différents. Quelle est l'explication de ce double aspect et quels sont les éléments constants et les éléments variables dans les deux formes d'apparition? Pour répondre à ces questions il faut étudier un grand nombre d'airs dans les deux formes, et ces recherches pourront être facilitées si nous faisons chanter et jouer le même air par le même exécutant.

Les divergences dans les styles vocal et instrumental se manifestent non pas tant dans la structure, les notes principales et le rythme fondamental des airs que dans la manière de les exécuter. La forme vocale emploie en général des notes plus longues, tenues et, naturellement, liées. La notation favorise, elle aussi, les plus grandes valeurs de durée. C'est en partie l'héritage de la fin du Moyen Age (pensons à la technique de diminution au XV s.) où, partout, le principe était de se servir de notes de valeur plus longue et d'employer, en cas de rythme accéléré, des signes spéciaux. Même aujourd'hui nous nous tenons plus ou moins à cette pratique, tandis que, au contraire, pour noter les airs instrumentaux nous préférons les notes de valeur plus brève. Ce n'est qu'une différence extérieure, mais il y en a d'autres, inhérentes aux organes vocaux de l'homme et aux possibilités techniques des instruments.

Une des caractéristiques principales du style vocal est de préférer les lignes mélodiques de progression égale, graduelle, sans grands écarts qui s'adaptent mieux au chant. Les règles esthétiques tirées des anciens maîtres (surtout de ceux du XVI s.) en témoignent aussi. La mélodie est toujours liée à un texte dont la prosodie influence considérablement

le rythme et, dans l'exécution *parlando*, le définit presque. Cette influence se fait sentir même dans les airs à rythme fixe, *tempo giusto*, du moins dans des divergences agogiques de moindre importance.

Dans l'ancienne musique nous trouvons en général beaucoup d'éléments ornementaux qu'on peut diviser en deux groupes principaux: d'une part les *mélismes* liés étroitement à la mélodie, considérés comme parties intégrantes, d'autre part les *petites notes ornementales* qui n'en touchent pas l'essence et ne font qu'orner la ligne mélodique. La différence consiste en ce que les notes des mélismes ont la même intensité que le reste de la mélodie et sont notées, incorporées dans le rythme, avec de grandes notes tandis que l'intensité sonore des petites notes ornementales est moindre, elles enlacent plutôt la mélodie et souvent, mettent en relief des éléments rythmiques. Elles sont notées en petites notes, la note principale à laquelle elles appartiennent est diminuée de leur valeur. Les ornements typiques sont l'*appoggiature* et la *note de complément* (les deux peuvent former des groupes de deux ou plusieurs notes), le *mordant* et le *trille* (simple ou double), le *battement* et le *passage*. Ils étoffent la sonorité, lui donnent une certaine plénitude. Souvent ils deviennent un but en soi, et, de façon mécanique, remplacent dans le chant le vrai sentiment et la véritable expression dramatique, se dégradant ainsi en auxiliaires de l'exécution. Tels sont p. e. les cas où l'on s'efforce d'atteindre des notes élevées à l'aide d'une appoggiature ou d'un glissando, ou la «conquête» des grands intervalles par les mêmes moyens.

La vieille musique populaire hongroise garde beaucoup de traces d'une culture vocale très élevée, disparue depuis. Kodály<sup>1</sup> constate à juste titre que «Le goût de la simplification qui caractérise notre époque, élimina le mélisme de la nouvelle chanson populaire... s'opposa au chant plus compliqué et réduisit par là, la culture vocale à un degré bien plus primitif... la sensibilité, le lyrisme de l'exécution en ont également souffert. Il y a bien moins de chaleur lyrique dans un chant de nos jours interprété sobrement, syllabiquement, à peine différant du langage parlé que dans celui dit 'plaintif' d'un vieux paysan sicule (de Transylvanie) dont le chant s'épanche paré de mélismes».

L'exécution instrumentale est définie par les moyens techniques de l'instrument donné. Dans la musique savante également, chaque instrument a son langage propre. Chez les grands compositeurs, l'orchestration profite merveilleusement des possibilités spéciales des instruments. Les instruments populaires sont faits par le peuple même et chacun d'eux

<sup>1</sup> Kodály: A magyar népzene (La musique populaire hongroise) Budapest, 1952: 34.

est adapté à la personnalité de son créateur et de celui qui en joue, au point que chacun compte comme un spécimen particulier. Les instruments à vent (cornemuse, flûte, tárogató etc.) offrent un mode d'exécution de par sa nature plus proche du style vocal que celui des instruments à cordes (cithare, vielle, tamboura, les instruments à archet). Le cymbalum, jouant un rôle important dans nos orchestres populaires, sert à l'accompagnement accordique et rythmique de la mélodie.

Pour comparer les caractéristiques de l'exécution populaire vocale et instrumentale et établir les différences entre elles, j'ai trouvé un exemple excellent dans le vieil îlot de langue hongroise en Slavonie (Yougoslavie) dans le village Kórógy. Un musicien villageois, d'une musicalité extraordinaire, paysan, faisant de temps en temps de la musique comme gagne-pain complémentaire et ne connaissant pas les notes, m'a chanté une vieille ballade avec des ornements archaïques et puis l'a jouée sur le violon accompagné au cymbalum par son fils, paysan également.<sup>2</sup> C'était une occasion excellente d'étudier les variantes du même air, chanté et joué sur des instruments à cordes. Examinons d'abord la forme vocale. Voir Annexe 1.

Les paroles de la ballade, connue dans le pays entier, proviennent d'une histoire italienne du XVI s.<sup>4</sup> Dans la version hongroise le garçon est condamné pour avoir volé des chevaux; sa soeur, très belle, offre ses trésors au juge pour libérer son frère. Mais le juge veut la fille et celle-ci, malgré l'interdiction de son frère, se sacrifie pour lui. Le juge la trompe ignoblement et fait exécuter le frère.

#### Paroles de la ballade:

1. László, László, László Fehér, László Fehér a volé des chevaux.  
Il a fouetté le dernier, Sa cravache claqua bien fort.
2. Sa cravache claqua bien fort On l'entendit jusque dans la ville de Gönc,  
La ville de Gönc l'entendit, On saisit les bêches, les faux,  
On saisit les bêches, les faux, Pour prendre László Fehér.
3. Anna Fehér apprit Que son frère fut pris,  
Anna Fehér apprit Que son frère fut pris.

<sup>2</sup> József Izsák père (1892) et József Izsák fils (1915) sont des musiciens villageois à Kórógy-Korodj (département Szerém) Yougoslavie, République Fédérée Croate.

<sup>3</sup> AP (= enregistrement sur disque Pyral, copié d'une bande de magnétophone) appartient au Groupe de Recherches de Musique Populaire à l'Académie Hongroise des Sciences). 1913 g. (—1914a) Chanté par József Izsák père (1892), noté par Lajos Kiss 1958 I. à Kórógy-Korodj (dép. Szerém) Yougoslavie.

<sup>4</sup> Voir Csanádi—Vargyas: *Röpülj páva, röpülj*. Budapest, 1954: 477

4. — Attelle, mon cocher, les quatre chevaux, Mets-y quatre setiers d'or,  
Mets-y quatre setiers d'or, Libérons mon frère !
5. Le cocher attela les chevaux, Il y chargea l'or,  
Ils se mirent en route lointaine Pour libérer le frère.
6. — Hue cocotte, le gris, l'aubère, Où est la porte de la prison,  
Hue cocotte, le gris, l'aubère, Voilà la porte de la prison,
7. Anna Fehér ne dit mot, Elle passe par les corridors,  
De corridor en corridor, Ainsi elle va à la porte de la prison.
8. — László, László, mon cher frère, Es-tu vivant, es-tu mort ?  
— Je ne vis pas, je ne dors pas, Je pense toujours à toi,  
Dans les fers jusqu'aux genoux, en deuil tout entier, Dans l'attente  
du poteau.
9. Anna Fehér ne dit mot, Elle passa par les corridors,  
De corridor en corridor, Jusqu'au bureau du juge-interrogateur.
10. — Mon bon monsieur Antal Török, Je te donne quatre setiers d'or,  
Je te donne quatre setiers d'or, Libère mon frère !
11. — Je ne veux pas de ton or, Couche avec moi cette nuit,  
Couche avec moi cette nuit, Ton frère sera libéré !
12. Anna Fehér ne dit mot, Elle passe par les corridors,  
De corridor en corridor, Ainsi elle va à la porte de la prison.
13. — László, László, mon cher frère, Voilà ce qu'il a dit le juge Török:  
Je couche avec lui cette nuit, Tu seras libéré, mon frère.
14. — Ne couche pas avec lui, avec le scélérat, Avec le gibier de potence,  
A moi, il me prendra la tête, A toi, il te prendra ta virginité !
15. Anna Fehér ne dit encore mot, Passa par les corridors,  
De corridor en corridor Jusqu'au bureau du juge-interrogateur.
16. — Mon bon monsieur Antal Török, Je couche avec toi cette nuit,  
Je couche avec toi cette nuit, Mon frère sera libéré.
17. A peine se couche-t-elle, Voilà du cliquetis de fer dans le corridor.  
— N'aie pas peur Anna Fehér, Les chevaux vont à l'abreuvoir,  
Les chevaux vont à l'abreuvoir, C'est le mors qui grince dans leur gueule.
18. Anna Fehér ne dit mot, Passa par les corridors,  
De corridor en corridor. Ainsi elle alla jusqu'à la porte de la prison.
19. — László, László, mon cher frère, Es-tu vivant, es-tu mort ?  
Les autres prisonniers répondirent: Les gendarmes l'accompagnèrent  
Au vaste pré, à la forêt verte, Au sommet du poteau.
20. — Voilà ma malédiction: Que l'eau où tu te laves devienne du sang,  
Que ta serviette vomisse des flammes, Qu'elle te brûle le visage,  
Trente trois pharmacies Se vident pour toi  
Trente trois coches de paille Pourrissent dans ton lit !

Cette ballade dramatique et saisissante, accusation véhémement contre un pouvoir pourri et inhumain, fut trouvée apte par notre paysannerie pour exprimer son opinion. Ses protagonistes, la soeur dévouée et le frère envisageant la mort avec courage et sans illusion appartiennent aux figures les plus attrayantes de notre poésie populaire des «betyár»<sup>5</sup> (brigands de la grand-route, revêtus par le peuple d'un halo romantique.) Le sujet fut, selon toute vraisemblance, récemment transposé au XIX s., époque des brigands de la grand-route; originairement elle garde peut-être les souvenirs des luttes pendant l'occupation turque. (Le nom du juge est *Török* (Turc), Anna Fehér se rend à la prison en carrosse à quatre chevaux chargée de trésors, ce n'est certainement pas d'un repaire de brigands, plutôt d'une gentilhommière; son frère dit que le juge lui prendra la tête ce qui était le mode d'exécution au XVI s.) Le peuple considère László Fehér comme son héros, qu'il soit preux ou brigand; voler des chevaux aux Turcs n'est pas un crime; comme chez les peuples nomades en général, cela a un goût de bravoure.

Malgré sa longueur (20 strophes, 94 vers — avec la répétition des 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> vers) notre exemple garde la concision des ballades. En partie il contient des dialogues dramatiques, en partie des descriptions. Une certaine largeur épique est assurée par le retour répété de la 7<sup>e</sup> strophe, ce qui, en même temps, dispose les mouvements et encadre le sujet.

La mélodie même est un exemple magnifique des mélodies à 8 syllabes du style ancien. Elle est apparentée au type de la ballade de Vidróczky (1<sup>r</sup> mouvement du chœur de Kodály: Images de la Mátra). L'interprétation est en *parlando* palpitant, à déclamation accentuée, s'élargissant, conformément à la tension dramatique, en *rubato* à la fin des vers. Les parties descriptives sont exécutées dans un mode plus calme, tandis que les dialogues sont tellement vécus par l'exécuteur que l'émotion rend leur interprétation saccadée, pleine de pauses dramatiques. La même manière peut être observée chez les bergers du département Szatmár<sup>6</sup> et de la région transdanubienne quand ils chantent des ballades. Il faut parler ici d'un phénomène frappant mais peu souligné jusqu'ici, c'est que le chanteur fait ressortir les unités mélodiques montantes et descendantes ainsi que les parties importantes par des nuances dynamiques.

La mélodie culmine dans le 3<sup>e</sup> vers des strophes, les paroles y atteignent également le plus haut point de tension et la dynamique de l'exécution l'exprime aussi. L'interprétation possède une telle sûreté artistique,

<sup>5</sup> Oeuvre citée sous 4. p. 478.

<sup>6</sup> P. e. AP 2461 d) Penészlek, Sándor Hoszpodár, berger (1915), noté par Lajos Kiss, 1959 II.

la compréhension des paroles est si bien assurée non seulement par des accents justes, mais aussi par des moyens musicaux, la différenciation émotionnelle est si profonde entre les parties dramatiques, lyriques et descriptives qu'on a l'impression d'avoir affaire aux reflets des traditions des ménétriers qui, d'après ce qu'on suppose, auraient déteint sur le peuple depuis le XVI. s.<sup>7</sup>

Malgré sa structure rigoureuse, la mélodie suit fidèlement les changements émotionnels des paroles et par conséquent présente une variabilité assez grande qui se manifeste non seulement dans la différenciation du rythme, mais aussi dans des divergences du schème fondamental de la mélodie.

Il y a souvent une hausse *emphatique* de certaines notes, telles p. e. la première des 1<sup>r</sup> et 2<sup>e</sup> vers (12<sup>e</sup> et 13<sup>e</sup> strophes); la troisième note du 1<sup>r</sup> vers (5<sup>e</sup> strophe), la cinquième du 2<sup>e</sup> vers (3<sup>e</sup> strophe), la cinquième du 3<sup>e</sup> vers (4<sup>e</sup> strophe).

Mais le contraire arrive également: par exception sont *plus basses* la cinquième du 1<sup>r</sup> vers (16<sup>e</sup> strophe); la première du 2<sup>e</sup> vers — probablement à l'exemple du 3<sup>e</sup> vers — (3<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> strophes), les 2<sup>e</sup> (7<sup>e</sup>, 9<sup>e</sup>, 15<sup>e</sup> strophes) et 5<sup>e</sup> (2<sup>e</sup> strophe) notes du même vers.

A la fin du 3<sup>e</sup> vers (avec des répétitions, 5<sup>e</sup> ou 7<sup>e</sup>), qui est le point culminant, on trouve une formule constante (ne manquant que trois fois) de mélisme sur les notes  $c^2 d^2 b^1$  (ut<sup>2</sup> ré<sup>2</sup> si bémol<sup>1</sup>) qui prépare pour ainsi dire le calme porté par la ligne descendante du 4<sup>e</sup> vers, assez constant, orné parfois de quelques petites notes.

Il est très instructif de passer en revue les genres et la proportion des éléments ornementaux dans la version vocale de la ballade.

#### I. Mélismes:

(Les chiffres en parenthèse indiquent le nombre des cas.)

a) appoggiatures (20) comprenant plusieurs notes (4)

b) complément (9)

#### II. Petites notes ornementales:

a) sans valeur de durée (♯) appoggiature (48) complément (2)

b) avec valeur de durée supplémentaire (♯ etc.) appoggiature (27)

complément (39)

c) de plusieurs notes appoggiature (2) complément (4)

d) combinaison d'appoggiature et de complément (♯̄ ♯̄ ♯̄) (2)

e) anticipation dans le genre anacrouse (♯̄) (5)

f) trille simple (ΛΛ) (5), double (ΛΛΛ) (5)

g) mordant simple (ΛΛ) (6), double (ΛΛΛ) (5)

<sup>7</sup> Cf. oeuvre citée sous 4. p. 39.

Doit être considéré comme élément ornemental l'anacrouse de deux notes chantées sur des interjections (*ejde!*) caractéristiques de l'ancien style de l'interprétation populaire. Son rôle est d'une part, de faire dériver la tension émotionnelle de l'exécutant en remplissant la pause, d'autre part d'attirer l'attention sur le vers suivant; ou, tout simplement, d'aider à la respiration plus rapide dans un parlando vif (strophes 5, 8, 13—18).

Ici, nous ne tenons pas compte des autres phénomènes acoustiques, comme l'intonation ou la terminaison incertaine de quelques notes, les glissandos, ainsi que le vibrato de la voix.

Comme nous venons de voir, dans la version vocale les petites notes ornementales jouent un rôle prépondérant. La raison en est que dans le parlando rapide, excité ce sont elles qui favorisent l'articulation du texte, les accents et le rythme. (Voir Annexe 2.<sup>8</sup>)

Dans la version pour violon même la notation fait ressortir cette technique instrumentale typiquement paysanne, lourde, différant de celle des musiciens tziganes professionnels. Le musicien paysan, dans son dur travail physique ne peut pas ménager ses mains qui deviennent plus épaisses, plus rigides, comme en témoignent les quintes que font entendre tout bas les cordes voisines, touchées pendant le jeu. Malgré cela le jeu n'est jamais simpliste, il est caractérisé par la force, l'élan, par des finesses rythmiques et beaucoup d'ornements. Tout cela est un avantage par rapport au jeu tzigane souvent superficiel, d'un brio vide, et d'une virtuosité gratuite.

L'exécution des quatres strophes sur le violon est *rubato*, les *mélismes* sont prépondérants. Ces genres d'appogiatures (6), d'anticipations (6), de notes de complément (17) s'adaptent mieux à l'interprétation plus large tendant à une unité d'intensité. Les petites notes ornementales sont bien moins nombreuses, il y a en tout quelques appogiatures (4), notes de complément (2) et les combinaisons des deux (2). On rencontre des ornements typiques du violon, des trilles (3), des mordants simples (4) et doubles (2) et un passage. Nous retrouvons même les parallèles des anacrouses chantées sur des interjections (2).

Il faut enfin parler du rôle du cymbalum accompagnant le violon. Il s'agit du jeu d'ensemble de deux musiciens villageois (père et fils) qui tous deux ignorent les notes. Le cymbalum accompagne avec une finesse de compréhension, il n'empêche jamais, il appuie au contraire

<sup>8</sup> AP 3737 h) Kórógy-Korodj (dép. Szerém) Yougoslavie. Joué sur le violon par József Izsák père (1892), sur le cymbalum par József Izsák fils (1915), noté par Lajos Kiss, 1959 IX.

avec ses harmonies, l'envolée libre de la mélodie du violon. On sent que ce ne sont pas les harmonies modernes, mais la modalité traditionnelle qui lui sont proches. Sa technique se limite à quelques accords brisés ou à la répétition en forme de trémolo de quelques notes. Par moments il nous fournit des surprises, p. e. dans le 4<sup>e</sup> vers il joue en commun une mélodie en contrepunt. Tout cela est dans l'esprit de la chanson populaire, dans sa manière d'improvisation. C'est le violon qui entonne et mène la mélodie, le cymbalum le suit et clôt les lignes mélodiques avec une cadence plus richement ornée surtout après la césure principale du 2<sup>e</sup> vers et après les strophes.

Pour résumer nous devons constater que la forme *vocale* a un caractère *parlando*; tout, même les ornements, sert à mieux faire ressortir les paroles. La caractéristique de la forme *instrumentale* est un *rubato* à rythme libre, à pulsation agogique inspirée par l'effort d'atteindre une forme musicale large, indépendante de l'influence du texte.

Ce jeu instrumental en commun, avec ses effets fins, touche déjà aux limites d'une certaine musique de chambre «libre». En même temps notre exemple est heureux dans ce sens qu'il nous offre la possibilité de connaître une manière d'interprétation paysanne qui est loin d'imiter le style accoutumé des Tziganes.

1. L- László, Lász - ló, Fejér Lász - ló, l - Lo - vát lo - pott Fe - jér Lász - ló, Rá - vá - got' a szé - só ló - ra, Ná - gyot pát - tánt az os - to - rá.

2. Nágyot pát - tánt az os - to - rá, Be - hál - lát - szott Gönc vá - ros - ba, Gönc vá - ros - sa még - hál - lot - ta: Ki já - só - ra, ki ká - pá - ra, Ki já - só - ra, ki ká - pá - ra, Fe - jér Lász - ló fo - gá - sa - ra.

3. Fe - jér An - ná méghál - lot - ta, Hogy a bá - tyá el van fog - va, Fe - jér An - ná még - hál - lot - ta, Hogy a bá - tyá el van fog - va.

4. Fogd bé, kocsis, négy lo - va - dat, Tégy föl négy mé - ró já - ra - nyát, Tégy föl négy mé - ró já - ra - nyát, Szá - ba - dit - suk a bá - tyá - mat!

5. Ko - csis be - fog - ta já lo - vát, Fel - ön - töt - te az á - ra - nyát, El - in - dül - tak mesz - zi jüt - ra, *ej - de*, Bá - tyá szá - ba - di - ta - sa - ra.

6. Gyű - tē, szür - ke, gyűt - tō, fá - kō, Mō - re van az bör - tön - aj - tō? Gyű - tō, szür - ke, gyű - tō, fá - kō, A - hon ni jáz bör - tön - aj - tō!

7. Fe - jér An - ná jē - re nem szolt, Vē - gig - sé - talt a fo - jo - sōn, Fo - jo - sō - ról fo - jo - sō - ra, Ugy méggy a bör - tön - aj - tō - ra.

8. László, Lász - ló, ked - ves bá - tyám, É - löl - e még, vágy még - hál - tál? *ejde*, Sē - nöm él - lök, sē nem al - szok, *ejde*, Min - dig rúl - lad gon - dol - kō - zok, Tér - dig vás - bán, tál - pig gyász - bán, Á - kász - tō - fát vár - van vár - van.

9. Fe - jér An - ná ē - re nem szolt, Vē - gig - sé - talt a fo - lyo - sōn, Fo - jo - sō - ról fo - jo - sō - ra, Kér - dō - bí - ró szo - ba - já - ra.

10. U - rām, u - rām, Tō - rök An - tál, Á - do - ko négy mé - ró á - ra - nyát, Á - do - ko négy mé - ró á - ra - nyát, Szá - ba - dits' ki a bá - tyá - mat!

11. Nēm kell né - kömm az á - ra - nyád, Hāj - jāl vél - lem az ét - szá - ká, Hāj - jāl vél - lem az ét - szá - ká, Ki - szá - ba - dül bá - tyád visz - szá!

12. Fe - jér An - ná jē - re nem szolt, Vē - gig - sé - talt a fo - jo - sōn, Fo - jo - sō - ról fo - jo - sō - ra, Ugy meggy a bör - tön - aj - tō - ra.

13. — Lász-ló, Lász-ló, ked-ves bā-tyám, *ejde*, Mit mon-dott az Tö-rök An-tál? Hā-j-ják vél-le az ét-szā-kā, Ki-szā-bā-dűlsz, bā-tyám, visz-szā.

14. — Nē hājj ve-le jā-bi-tāng-gal, Á-kász-tó-fā-rā-vā-ló-vál, Nē-koem fe-je-met le-vö-szi, *hőjde*, Nē-köd szü-zes-sé-göd vö-szi. *ejde*,

Nē-kem fe-je-met lē-vö-szi, n-Nē-köd szü-zes-sé-göd vö-szi!

15. Fe-jér An-nā ē-re sēm szót, *ejde*, Vé-gig-sé-tält a fo-lyo-són, Fo-jo-só-rúl fo-jo-só-rā, Kér-dő-bi-ró szo-bā-jā-rā.

16. — U-rám, u-rám, Tö-rök An-tál, *ejde*, Vél-led hāl-lok az ét-szā-kā, Vél-led hāl-lok az ét-szā-kā, hā Ki-szā-bā-dűl bā-tyám visz-szā.

17. E-lig, hogy már le-fe-kü-dék, Kint az gāng-bān bé-kó-csör-gés, *ejde*, Nē féjj, An-nā, Fe-jér An-nā, *ejde*. Lo-vāk mēn-nek i-tā-tās-rā,

Lo-vāk mēn-nek i-tā-tās-rā, Záb-lā csö-rög a szā-juk-bā.

18. Fe-jér An-nā jē-re nēm szót, *ejde*, Vé-gig-sé-tält a fo-lyo-són, Fo-lyo-só-rúl fo-lyo-só-rā, Úgy mēgy a bōr-tön-aj-tó-rā.

19. — Lász-ló, Lász-ló, ked-ves bā-tyám, É-löl-ē még, vágy mög-hāl-tāl? Fe-le-lā-ték az töb-bi-rā-bok: —El-kí-sér-ték a zsān-dā-rok,

Sík me-ző-ben, zöld er-dő-ben, Á-kász-tó-fā te-te-jé-ben.

20. De nēm szok-tam āt-ko-zā-som, Mozs-dó-vi-zed vé-ré vā'-lyon, Tü-rül-kő-zöd lān-got hāq-nyon, Hogy é-ges-se még az ár-cod,

Hār-minc hāq-rom gyōgy-pā-ti-kā Ű-rűj-jön ki a szā-mod-rā,

Hār-minc-hāq-rom sze-kér szāl-mā Ro-hād-jon el az ā-gyād-bā!

Rubato molto ♩ = 132      ♩ = 124

Violino

Cymbalo

♩ = 126

Violino

Cymbalo

♩ = 132      ♩ = 128

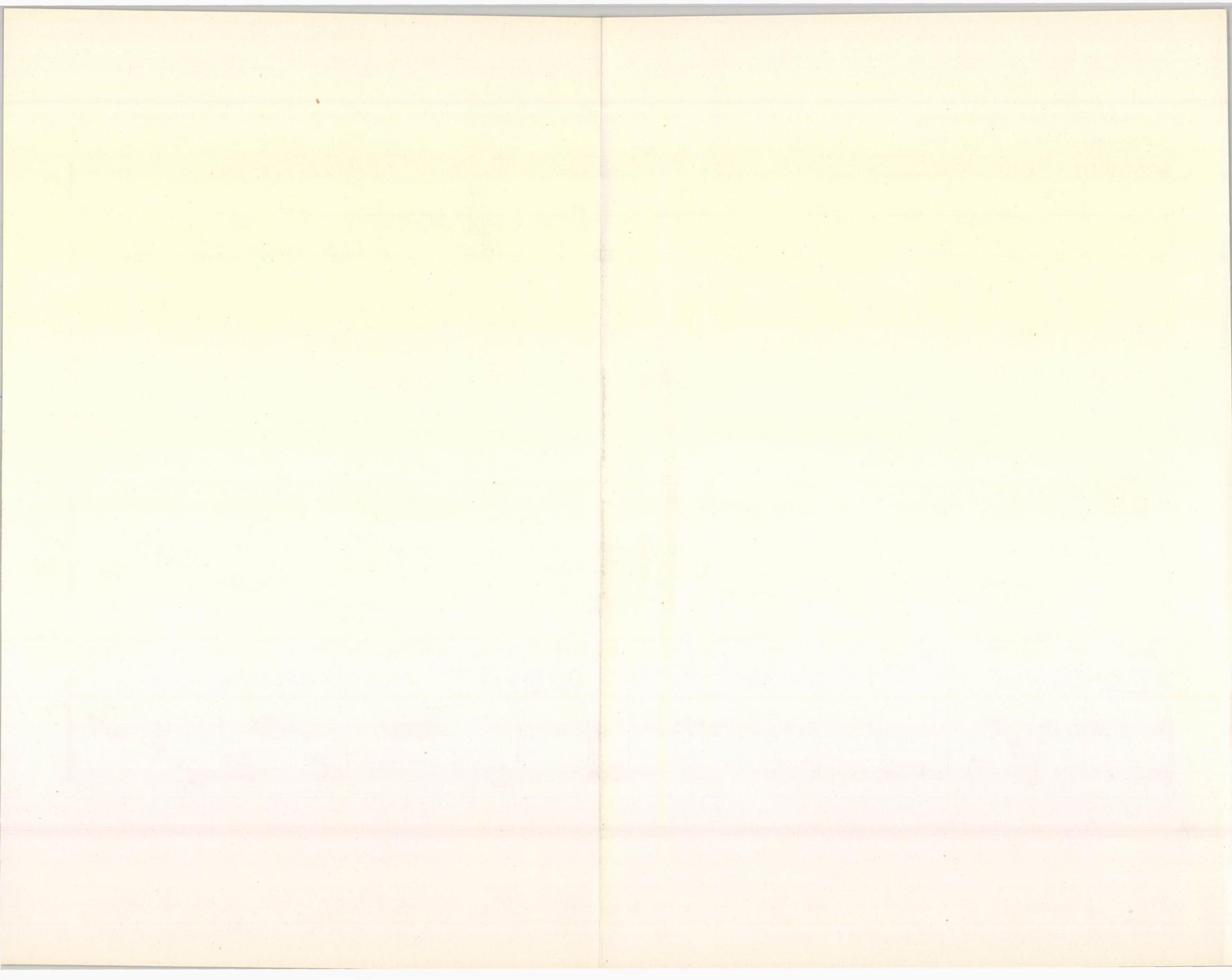
Violino

Cymbalo

♩ = 126      ♩ = 132      ♩ = 120

Violino

Cymbalo



# Szymanowski und die Romantik

von

ZOFIA LISSA

Warszawa

Die Periodisierung der Musikgeschichte ist nicht ein für allemal starr festgelegt. Heute noch werden Diskussionen und Kontroversen über die Grenzen von Barock und Renaissance geführt, desgleichen sind die Kriterien und Grenzen der »Romantik« genannten großen Epoche nicht endgültig umrissen. Über ihre Endphase vertreten die Historiker von heute (Einstein, Graf<sup>1</sup>) eine neue Auffassung, weil sie nicht nur in der Neoromantik, sondern auch im Impressionismus und Expressionismus eine Erscheinungsform der romantischen Einstellung sehen.

Die Generation Szymanowskis sah die letzten Vertreter der Romantik in Wagner und seinen Epigonen; was die nach ihnen Folgenden schufen, hielten sie dagegen für eine revolutionäre Negation der Vergangenheit. Aus der Perspektive von heute gesehen, treten jedoch gemeinsame stilistische Merkmale und eine ähnliche ästhetische Auffassung im Schaffen am Ende des 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts zutage, was uns gestattet, alle Erscheinungsformen dieses Schaffens der romantischen Epoche zuzuzählen.

Jede Generation betrachtet die Vergangenheit, vor allem die jüngste Vergangenheit von einem neuen Blickpunkt aus. Was vor einem halben Jahrhundert noch der Beginn von etwas Neuem zu sein schien, zeigt aus der heutigen Perspektive Merkmale, die mit der Vergangenheit verbunden sind, und tritt als deren Fortsetzung in Erscheinung. Vor allem dem »Gestern« gegenüber tritt der Wandel der Perspektive sehr deutlich zutage. Der Unterschied in der Interpretierung der gestrigen »Gegenwart«, die heute schon »Geschichte« ist, geht daraus hervor, daß wir die »Gegenwart« immer **als ein** einseitig gebundenes Glied eines historischen Prozesses sehen, während wir die »Vergangenheit« aus der

<sup>1</sup> EINSTEIN, A.: *La Musique romantique*. Paris 1959; GRAF, M.: *Geschichte und Geist der modernen Musik*. Stuttgart—Wien 1953.

Perspektive sowohl dessen beurteilen, wessen Resultat sie war, als auch dessen, was durch sie bedingt wurde. Daher können den Platz eines Künstlers in der Geschichte nur spätere Generationen objektiv beurteilen, die bereits wissen, »was danach kam«, und die Möglichkeit haben, die gegebene Gestalt innerhalb der Entwicklung der Musik von beiden Seiten her genau zu lokalisieren. Je größer diese zweite Perspektive ist, desto geringer ist die Fehlerquelle. Aus den vielen Strömungen, die für das Antlitz der »Gegenwart« entscheidend sind, schält sich nämlich gewöhnlich eine Hauptströmung heraus, die dann in der Geschichte die prinzipiellen Tendenzen der Epoche repräsentiert.

Das Gefühl für die Veränderlichkeit der Wertkriterien war auch Szymanowski nicht fremd. In seinem Artikel *My Splendid Isolation* meinte er, es sei naiv, »an eine unveränderliche mathematische Formel zu glauben, an einen von jeher gegebenen Prüfstein, der den wesentlichen Wert eines jeden Kunst- bzw. Musikwerkes innerhalb der Jahrhunderte seiner Existenz bestimmen kann.«<sup>2</sup> Einige Jahre später stellte er fest, daß jede Generation von Künstlern alles *ab ovo* beginnen wolle, und nur das wissenschaftliche Denken die Kontinuität der Evolution sehe.<sup>3</sup> Als er diesen Unterschied in der Einstellung des Künstlers und in der des Denkers und Wissenschaftlers formulierte, nahm er sicher nicht an, daß diese unterschiedlichen Auffassungen auch in ihm selbst nach ihren eigenen spezifischen Gesetzen wirkten, daß also die veränderlichen Kriterien der Wissenschaft auch sein Schaffen betreffen könnten.

Erst heute können wir Szymanowskis Wirken als das von zwei Seiten her gebundene Glied in der Entwicklungskette der polnischen Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert betrachten. Es ist an der Zeit, daß wir diese ungemein interessante Persönlichkeit aus einer neuen Perspektive ins Auge fassen. Die Stabilisierung der Wandlungen, die sich zu Szymanowskis Lebzeiten abzeichneten, gestattet uns, sein Schaffen anders zu betrachten, als man dies vor Jahren tat, wir können es richtiger, wahrer betrachten, es aus der historischen Distanz beurteilen, die den Zeitgenossen Szymanowskis fehlte. Diese überschätzten einerseits das Revolutionäre in seinem Werk und erkannten darin andererseits nicht die tiefe Widersprüchlichkeit, die für die Stellung und die Bedeutung Szymanowskis in der weiteren Entwicklung der polnischen Musik entscheidend war.

<sup>2</sup> SZYMANOWSKI, K.: *My Splendid Isolation*. »Kurier Polski« Warschau 28. 11. 1922. Vgl. den Sammelband: *Aus seinen Schriften*. Krakau 1958. S. 54.

<sup>3</sup> SZYMANOWSKI, *Drogi i bezdroża muzyki współczesnej*. »Muzyka« Warschau 1925. Nr. 5. A. a. O. S. 103.

Wie kaum ein anderer Komponist des 20. Jahrhunderts bestätigt Szymanowski die These Einsteins, der versuchte, das Verhältnis der Romantik zur Gegenwart zu erfassen: »Vorläufig ist ‚Die neue Musik‘ fast nur der Gegenschlag gegen die Romantik, aber keineswegs die Überwindung der Romantik.«<sup>4</sup>

Zur Zeit Szymanowskis bestand die Hauptlinie des Kampfes, die Scheide zwischen den Generationen im Auftreten für oder gegen die Romantik in der kompositorischen Ästhetik, für oder gegen die Romantik im Schaffen. Man könnte meinen, daß es auf Grund von Szymanowskis eigenen Aussagen nicht allzu schwer sein dürfte, diese Trennungslinie in bezug auf ihn selbst zu ziehen. Dies aber ist keineswegs so einfach. Szymanowski steht als Denker und Intellektueller mit einer eigenen Konzeption von der Kultur und den Gesetzmäßigkeiten ihrer Entwicklung, als Verteidiger des Fortschritts in der (vor allem polnischen) Musik auf seiten all dessen, was antiromantisch ist. Als Künstler dagegen ist er in allen Etappen seiner individuellen kompositorischen Entwicklung Romantiker, u. zw. trotz der Veränderlichkeit der stilistischen Mittel, die zuweilen den Grenzen des »Neuen« nahekommen. Noch sinnfälliger wird dies, wenn er sich bei seiner schöpferischen Suche dem Vorfeld des Umbruchs nähert, denn er schrickt dann jeweils vor der Überschreitung der Grenze zurück, jenseits derer schon andere Prinzipien, eine andere Ästhetik herrschen.

Szymanowski, der Denker, dessen Anschauungen über die Musik in umfassende Konzeptionen über die menschliche Kultur überhaupt eingeschmolzen waren, verkündete die Größe des Kommenden und des Umbruchs in der Musik. Er negierte jedes Epigonentum der Romantik, besonders in der polnischen Musik. Er erkannte den Sinn auch des »unbedeutendsten« Experimentes an, »das den Mut hat, alle Brücken abzurechen und alles auf eine Karte zu setzen«<sup>5</sup>. Er forderte eine »durchdachte Ökonomie der Mittel«, einen auf »rein musikalische Elemente« beschränkten Inhalt, die Suche nach »einer neuen Lösung des Formproblems auf konstruktiver Ebene.«<sup>6</sup> Er verehrte Bartók und Strawinski, wobei er vor allem in diesem letzteren einen schöpferischen Tonkünstler sah, der eine Umwertung der einmal festgelegten musikalischen Ästhetik voll-

<sup>4</sup> EINSTEIN, A.: *Nationale und universale Musik*. Neue Essays. Zürich 1958. S. 242.

<sup>5</sup> SZYMANOWSKI, *Romantyzm w muzyce*. »Muzyka« Warschau 1928. Nr. 7–9. A. a. O. S. 147.

<sup>6</sup> SZYMANOWSKI, *Romantyzm w muzyce*. A. a. O. S. 143.

zogen habe.<sup>7</sup> Er war davon überzeugt, daß auch sein eigenes Schaffen ein Angriff auf die Romantik sei. Er sah nicht, wieviel von der Romantik in ihm selbst immer noch lebendig war.

In seiner Brust lebten zwei Seelen: die des Denkers, der sich mit jedem Wort vom Gestern distanzierte und um das »Neue« kämpfte, und die des Komponisten, der mit allen Fäden seines künstlerischen Empfindens und seiner schöpferischen Ästhetik mit dem verbunden war, wovon er sich distanzierte. Dieser innere Widerspruch war entscheidend für die spezifische Rolle Szymanowskis in der späteren polnischen Musik, die seine Postulate, sein ästhetisches Testament verwirklichte und weiter verwirklicht, dabei jedoch nicht an sein Schaffen, an die stilistischen Mittel anknüpfte, in denen er sich als Komponist äußerte. Die Jungen sind wirklich, wie Szymanowski forderte, auf die Positionen des »Neuen« übergegangen, erklärten jedoch sein Schaffen für ein abgeschlossenes Blatt in der Geschichte der polnischen Musik. Ohne seine Größe zu leugnen, schrieb Lutosławski schon 1937: »Das heutige junge Schaffen folgt vielleicht nicht den Linien, die der große Verstorbene absteckte... Kein junger polnischer Komponist wird heute Szymanowski nachahmen, eher wird er sich vielen Strömungen widersetzen, die in einem mit einer bereits abgeschlossenen Epoche so organisch verbundenen Schöpfer gärten...«<sup>8</sup>

Szymanowskis Schaffen bildet also keinen revolutionären Umschwung, ist nicht die Negation der Romantik, es ist nur deren individuelle und schöpferische Fortsetzung. Einen Umschwung bedeutete es für die im Konservativismus und im Akademischen erstarrte polnische Musik vom Ende des 19. Jh. Er hauchte dieser den Atemzug Europas ein, wie vor ihm Chopin, er schuf den polnischen Nationalstil des 20. Jh., er allein durchlief für Dutzende anderer Komponisten mehrere historische Entwicklungsphasen des Musikstils. Er beeinflusste jedoch die Entwicklung der Weltmusik nicht nachhaltig, wie man das von Chopin behaupten kann, wie Bartók das tat, den Szymanowski so hoch schätzte, wie Strawinski, den er verehrte, oder wie Schönberg, in dem er den »ewigen Juden in den trügerischen Visionen einer für ihn nie erreichbaren wirklichen Schönheit«<sup>9</sup> sah, von dem er aber behauptete, er allein habe

<sup>7</sup> SZYMANOWSKI, Igor *Strawinski*. »Warszawianka« 1. 11. 1924. Nr. 7. A. a. O. S. 96.

<sup>8</sup> LUTOŚLAWSKI, W.: *Tchnienie wielkości*. »Muzyka Polska« Warschau 1937, Heft 4. S. 170.

<sup>9</sup> SZYMANOWSKI, *Opuszczyć skalny mój szaniec*. »Rzeczpospolita« Warschau 8. 1. 1923 Nr. 6. A. a. O. S. 64.

»den Rubikon überschritten, der ihn für immer von der Vergangenheit trennt, und dies mit völligem Verantwortungsgefühl, mit dem Bewußtsein dieser Entscheidung...«<sup>10</sup>. Szymanowski verrät sich mit diesem Satz: darin steckt die tief verborgene Überzeugung, daß er selbst diesen Rubikon nie überschreiten würde.

Die seltsame Antinomie zwischen Szymanowski, dem Denker, und Szymanowski, dem Komponisten, wird deutlich in einer Analyse seines intellektuellen Verhältnisses zur Romantik einerseits und der an sein Schaffen angelegten Kriterien der Romantik andererseits.

Die Auflehnung Szymanowskis gegen die Romantik war eigentlich eine Auflehnung gegen ihr Epigonentum in den Händen von Talenten *minoris generis*, der »Jünger, Enthusiasten, Akolythen, Nachahmer, Epigonen, Gesinnungsdiebe, Troßknechte«.<sup>11</sup> Außerdem war sie die Auflehnung gegen die Vorrangstellung der deutschen Romantik, unter deren Einfluß er selbst ziemlich lange gestanden hatte und von der er sich später befreien mußte. Wenn er im Namen der Geschichte ein Urteil über die Romantik fällte »dagegen, was heute niemand mehr brauchte, mehr anerkannte, was bekämpft, was aus dem heutigen Leben hinausgeworfen wurde«,<sup>12</sup> so hatte er dabei die Etappe der Romantik, die mit dem Schaffen Wagners zu Ende ging, im Sinn; er sah die weiteren Phasen und Wandlungen des Stils dieser Epoche nicht, die sowohl von der deutschen, ja sogar der französischen, russischen und... seiner eigenen Musik verwirklicht wurden. So aber faßten Szymanowskis Schaffen die jungen und jüngsten polnischen Komponisten auf; als sie sein geistiges Vermächtnis übernahmen, mußten sie davon abgehen, worin Szymanowskis eigenes Schaffen bestand.

Seiner Feder entschlüpfen zuweilen Formulierungen, die davon zeugen, daß er in der Tiefe seines Geistes die Zwiespältigkeit seiner Einstellung sehr wohl empfand. Wenn er in seinen Erörterungen über die zeitgenössische Musik sagt, daß »in der Geschichte der Menschheit... jedes... revolutionäre Moment die unverwischten Züge eines verborgenen Traditionalismus in sich trägt«,<sup>13</sup> wenn er in seinen Ausführungen über Chopin feststellt, daß in der Kunst kein »Heute« der revolutionäre »Anfang« von etwas völlig Neuem sei, weil es organisch mit dem »Gestern« verbunden sei, wie »Ebbe und Flut«, wie der »Atem des Ozeans«,<sup>14</sup>

<sup>10</sup> SZYMANOWSKI, *W sprawie muzyki współczesnej*. A. a. O. S. 118.

<sup>11</sup> SZYMANOWSKI, *Romantyzm w muzyce*. A. a. O. S. 142.

<sup>12</sup> Ebd.

<sup>13</sup> SZYMANOWSKI, *W sprawie muzyki współczesnej*. A. a. O. S. 108.

<sup>14</sup> SZYMANOWSKI, *Fryderyk Chopin*. »Skamander« Warschau 1923. Nr. 28—30. A. a. O. S. 182.

wenn er abschließend bemerkt, daß die moderne Kunst die »endgültige Grenze . . . einer gewissen Kulturepoche ist, auf die die Flutwelle zuläuft, um nie wieder zurückzurollen«,<sup>15</sup> so können wir zwischen den Zeilen lesen, daß er auch sich selbst als dieser Welle angehörend betrachtet. An sich selbst denkt er aber auch, wenn er den »Mut, die Brücken abzubrechen« und »alles auf eine Karte zu setzen« rühmt.<sup>16</sup>

Den inneren Widerspruch zwischen der geistigen und schöpferischen Auffassung Szymanowskis spürten auch die Verfasser der Arbeiten über Szymanowski: Łobaczewska, Golachowski, Regamey u. a.<sup>17</sup> Sie versuchten, die Bedeutung dieser Zwiespältigkeit zu mildern, indem sie behaupteten, Szymanowski sei von den romantischen Mitteln abgegangen, habe aber sein Leben lang die Einstellung eines Romantikers beibehalten. Diesen Gedankengang schöpften sie vom Komponisten selbst, der versuchte, über die Mehrdeutigkeit des Begriffs »Romantik« hinauszukommen, dieselbe aber zugleich reichlich ausnutzte. Im Prinzip jedoch war die Romantik für ihn der »geschichtsphilosophische Ausdruck einer gewissen genau bestimmten Epoche«. »Eine Romantik als eine ästhetische Grundlage, die in jedem beliebigen Jahrhundert wiederkehren könnte, gibt es nicht.«<sup>18</sup> Szymanowski beschränkt also die Romantik auf die mittleren Jahrzehnte des 19. Jh. und läßt sie mit dem Schaffen Wagners enden. Andererseits sieht er auch die Fäden, durch die R. Strauß, Mahler und Bruckner mit ihr verbunden sind. Indem er die überhistorische Kategorie der »romantischen Einstellung« ablehnt, erkennt er zugleich die Einstellung, deren tiefster Impuls das »Gefühl« ist, als ewig und notwendig für jedes große Schaffen an. Indem er kategorisch alle Behauptungen ablehnt, er selbst sei den Einflüssen der Romantik unterlegen, gibt er jedoch zu, daß er den Einfluß »einiger« Romantiker übernommen habe. Dabei hat er vor allem Chopin im Sinn. Er distanziert sich hauptsächlich von den Epigonen der Romantik, vor allem in der polnischen Musik.

Szymanowski sah die Romantik in den Kategorien der Ästhetik der Komponistengruppe des *Jung-Polen*. Indem er ihre Kriterien auf die ganze Romantik übertrug, negierte er zugleich dieselben. Auf Kosten veraltender historischer Stile entstehen gewöhnlich mannigfaltige Methoden zu ihrer Überwindung, die aus der nahen Perspektive wie ihre Antithese wirken, *de facto* aber ihre Fortsetzung sind. Jeder Komponist sieht sich und seine

<sup>15</sup> A. a. O. S. 182.

<sup>16</sup> SZYMANOWSKI, *Romantyzm w muzyce*. A. a. O. S. 147.

<sup>17</sup> ŁOBACZEWSKA, S.: *Karol Szymanowski. Życie i twórczość*. Krakau 1950; GOLACHOWSKI, S.: *Szymanowski*. Warschau 1947. Krakau 1956. 2.; REGAMEY, K.: *Ideologia artystyczna Szymanowskiego*. »Muzyka Polska« Warschau 1937. Heft 4.

<sup>18</sup> SZYMANOWSKI, *Romantyzm w muzyce*. A. a. O. S. 143.

Klangwelt als das letzte Glied der historischen Kette und stellt sich nur aus dieser Welt heraus auf eine vermutliche Zukunft ein. Er argwöhnt gar nicht, daß in dem Augenblick, da er selbst sich von der Woge der Flut getragen fühlt, schon Kräfte heranwachsen, die die Ebbe vorbereiten, die neue Wogen, neue Fluten emporheben werden.

Theoretisch bekämpfte Szymanowski all die Merkmale in der Musik, die als Kriterien der Romantik galten. Er erkannte also die Musik als Dolmetscherin persönlicher Empfindungen, die Musik als die klangliche Transponierung literarisch-poetischer Inhalte, als Klangwerdung religiöser oder mystischer Entrückungen oder philosophischer Konzeptionen nicht an, er lehnte es ab, die Musik als eine Erscheinungsform des Ausdrucks unterbewußter Zustände aufzufassen. Ihn störte die »unerträgliche, gefühlsgebundene Schwatzhaftigkeit, der pathetische Sentimentalismus, die naive ‚Unmittelbarkeit‘, mit der persönliche, oft uninteressante Erlebnisse mit einem musikalischen ‚Ausdruck‘ verbunden werden, dilettantische formale Vernachlässigungen, zugunsten von ‚Ideen‘, das Vergessen der Autonomie der Musik, die histrionischen Gesten...«<sup>19</sup> Weiter wirft er der Romantik vor, sie habe mit reiner Kunst nicht mehr viel zu tun, und betrachte ihre Haupterrungenschaft — »die individuelle Freiheit des Schaffens« — mystisch; hierbei mißbrauche sie die Verbindung des Schöpfers mit dem Absoluten, wenn sie soweit gehe, den Künstler als »Übermenschen« hinzustellen und »schöpferische Willkür« zu verkünden.<sup>20</sup> Interessanterweise wirft er jedoch — und dies ist ein Widerspruch mehr — zugleich der ganzen romantischen Epoche vor, die Künstler hätten zu unmittelbar am »Werden« der Geschichte teilgenommen statt »sub specie aeternitatis« zu schaffen.<sup>21</sup> So ist es denn auch nicht verwunderlich, daß er sich aus dieser Perspektive für Mahlers VIII. Symphonie begeistert (1913), sie als »wundervoll und erschütternd«<sup>22</sup> beurteilt, obwohl er theoretisch die Musik als Ausdruck mystischer Entrückungen nicht anerkennt und obwohl er zu dieser Zeit »Petruschka« schon kennt und die umwälzende Bedeutung Strawinskis richtig einschätzt.

Wie wir sehen, sind Szymanowskis Vorwürfe gegen die Romantik nicht frei von gewissen Widersprüchen. Den größten Widerspruch zu seinen Äußerungen, die übrigens nicht alle Kriterien der Romantik

<sup>19</sup> A. a. O. S. 142.

<sup>20</sup> SZYMANOWSKI, *O romantyzmie w muzyce*. »Droga« Warschau 1929. Nr. 1—2.

<sup>21</sup> A. a. O. S. 167.

<sup>22</sup> LOBACZEWSKA, S.: *Aus einem Brief an Spiess* vom 21. 3. 1912. A. a. O. S. 132.

erschöpfen, hat jedoch sein eigenes Schaffen aufzuweisen. Die meisten der vom Komponisten formulierten negativen Züge dieser Epoche finden wir in seiner eigenen Musik wieder.

Beginnen wir mit dem allgemeinsten Moment, mit dem Verhältnis des Komponisten zu seinem Werk.

Szymanowski, der der Romantik eine übertriebene Gefühlsaussage vorwirft und den Kult des »Metiers« verkündet, schafft selbst vom ersten bis zu den letzten Werken eine Musik voll tiefster, meist lyrischer Expression, der allerdings weder »histrionische Gesten« fremd sind, noch das, was er in seinem Artikel über Strawinski als »Irrfahrt... durch die dunklen Winkel der Seele, zwischen den Irrlichtern der ‚Expressionen‘ oder ‚Impressionen‘ oder auch mannigfaltigen ‚metaphysischen‘ Banalitäten«<sup>23</sup> bezeichnet. Expressiv wie bei Skrjabin sind die frühen Präludien von Szymanowski selbst wenn sie die Aufführungsproblematik der Etüden aufgriffen. Noch expressiver, voll »histrionischer Gesten« sind seine beiden Klaviersonaten (die II., III.), die impressionistischen *Metopen*, die expressionistischen *Masken*, nicht weniger das I. Violinkonzert.

Und haben die metaphysischen Impulse bei Szymanowski nicht eine ungemein wichtige Rolle gespielt? Ist doch die III. Symphonie, die auf dem Text eines mittelalterlichen persischen Mystikers beruht, ganz von dieser Stimmung durchdrungen. *König Roger* ist eine »metaphysische Abhandlung« in Gestalt eines Opernatoriums. Das *Stabat Mater*, die *Litaneien*, das *Veni Creator* beweisen ähnlich wie die geplante, aber nicht mehr ausgeführte *Polnische Messe*, daß ihm auch religiöse Visionen nahestanden. Wer jemals orthodoxe Kirchengesänge gehört hat, wird ihren Abglanz in den Chören des I. Akts von *König Roger* wiederfinden. Vielleicht ist dies eine Erinnerung aus der Kindheit, die der Komponist in der Ukraine verbrachte.

Aus all dem geht hervor, daß Szymanowski an die Traditionen der Romantik, vor allem an die ihrer letzten Phase anknüpfte, welche die orphische Bedeutung der Musik besonders hervortreten ließ und diese als das vollkommenste Bindeglied zwischen dem »Profanum« und »Sacrum« behandelte. Während dies bei den Romantikern die Reaktion auf den mechanischen Materialismus der Aufklärung und der französischen Revolution war, bildete es bei Szymanowski die Fortsetzung der irrationalistischen Einstellung, die um die Wende des 19. und 20. Jh. im Agnostizismus der Philosophie, in mystischen und theosophischen Konzeptionen zutage trat, die auch Szymanowski nicht ganz fremd waren.

<sup>23</sup> SZYMANOWSKI, *Igor Strawinski*. A. a. O. S. 97.

Selbst die äußeren Requisiten dieser Einstellung übernimmt Szymanowski von den Romantikern. Können wir im *Lied an die Nacht* (III. Symphonie) nicht den gleichen romantischen Kult der Nacht wahrnehmen, der bei Novalis in den *Hymnen der Nacht* und bei Wagner im II. Akt des *Tristan* zum Ausdruck kommt? Die Nacht als die Zeit poetischer Empfindung, der Verbindung des Künstlers mit den Naturkräften hat auch bei Szymanowski ihren privilegierten Platz in seiner Vorstellung nicht verloren.

Auch literarische Impulse waren Szymanowski nicht fremd. Von den nahezu hundert Liedern ganz zu schweigen, die immer aus der Begeisterung des Komponisten für dichterische Texte hervorgegangen sind, drangen poetische Inhalte auch in seine instrumentalen Werke als die Grundlage ihres Inhalts ein. Die Rolle des Verses von I. Micinski *Die Mainacht* im I. Violonkonzert, die in den *Masken* gezeichneten literarischen Gestalten, die malerisch-mythologischen Impulse in den *Metopen* und *Mythen* sind wohl weit von dem entfernt, was der Komponist eine Schönheit nannte, die »unmittelbar . . . dem Begriff ‚Metier‘ entwächst«. <sup>24</sup> Szymanowski sucht wie die Romantiker Inspiration außerhalb der reinen Musik. Er findet sie in der Literatur, Poesie, Mythologie, Malerei, Bildhauerei. Er erweitert also die Tendenzen der romantischen Ästhetik, zugleich aber setzt er sie fort. Er konnte sich die Geste, die er bei Strawinski so hochschätzte, nicht abgewinnen, die Geste, die eigene Musik von seinem psychischen Leben, von den, wie er sagte, »Winkeln der Seele«, von den literarischen Symbolen all dieser vielen »Winkel« zu distanzieren.

Selbstredend hat auch Strawinski dies nicht völlig vermocht. Wie Wiesengrund-Adorno <sup>25</sup> bemerkt, äußert Strawinski, indem er den subjektiven Ausdruck in der modernen Musik ablehnt, allein schon dadurch die subjektive Einstellung des modernen Menschen. Zu den radikalen Wagnissen Strawinskis gelangte Szymanowski nicht. Seine innere Dialektik ist leichter verständlich: er negiert in Worten die Expression und realisiert sie — im Geiste der Romantik — in seinem Schaffen. Und immer zieht er sich in dem Augenblick, wenn er der letzten Frontlinie nahekommt, auf seine früheren Stellungen zurück. Auf Stellungen, die Wiesengrund-Adorno »ichbezogen« nennt und für die gesamte vorserielle Musik für typisch hält. Szymanowskis Begeisterung für die intellektuelle Kühle Ravels oder die antiemotionale

<sup>24</sup> Ebd.

<sup>25</sup> WIESENGRUND-ADORNO, T.: *Philosophie der neuen Musik*. Tübingen 1949. S. 159—161.

Musik Strawinskis geht niemals so weit, daß er selbst seine Einstellung änderte. Übrigens sieht er nicht, daß diese in der Romantik wurzelt.

Aus der Romantik stammt Szymanowskis Vorliebe für die orientalische Thematik und Atmosphäre, für die Exotik, die — nicht im komischen Aspekt wie in der *Entführung aus dem Serail*, sondern ernstgenommen wie in *Djamileh*, *Lakme* und *Salome* — eines der Attribute dieser Periode ist. Bei Szymanowski nimmt sie verschiedene Formen an: orientalistisch-biblische in *Hagith*, byzantinisch-hellenistische im *König Roger*, mythologische in den *Mythen*, arabische in den *Liedern des tollen Muezzin*, mystisch-persische in der III. Symphonie, von kleineren Werken wie *Suleika* und anderen ganz zu schweigen. Die romantischen Dichter reisten nach Griechenland und in den nahen Osten, um dort exotische Impulse zu empfangen. Szymanowski wiederholt fast die gleiche Route, er geht in seinen Wanderungen nur unmerklich über den von den Romantikern bestimmten geographischen Bereich hinaus.

Mit der Romantik ist Szymanowski durch die Begeisterung für die Exotik der Goralenfolklore verbunden, obwohl diese Begeisterung beim Komponisten das Resultat einer ganz anderen historischen und inneren Lage ist, die diese Interessen determiniert. Es ist hier nicht der Platz, um die historischen und psychologischen Determinanten zu präzisieren, die für die Wandlung der Beziehung des Komponisten zur Folklore entscheidend waren. Das habe ich in einer anderen Arbeit versucht.<sup>26</sup> Szymanowski negierte in seiner Jugendzeit das folkloristische Material als Inspirationsquelle für kleine Talente, die in der Volksmusik eine Stütze für ihre eigenen Werkstattmängel suchen. Als er sich nach 1919 in einem freien Polen niederließ und sich seiner Verantwortung gegenüber der polnischen nationalen Kultur bewußt wurde, als er direkt mit der originellen und frischen Goralenfolklore in Berührung kam, da änderte sich sein Standpunkt in dieser Frage und — infolgedessen — auch sein Stil.

Während die polnische Romantik in der Gestalt Chopins die masowisch-kujawische Folklore zum Range des nationalen Stils erhob, tat Szymanowski das Gleiche in bezug auf die Volksmusik der Tatra-Bergbewohner. Ihn zieht — wie er sagt — die »Strenge des Primitiven« an, der fehlende Sentimentalismus, das originelle harmonische und rhythmische Denken der Goralen. »Ich wünschte«, schreibt er, »daß die junge Generation polnischer Musiker begreift, welcher Reichtum, der unsere anämische Musik neu ge-

<sup>26</sup> LISSA, Z.: *Rozważania o stylu narodowym w muzyce na materiale twórczości Karola Szymanowskiego*. Im Sammelwerk: *Z życia i twórczości K. Szymanowskiego*. Krakau 1960. S. 7—73.

biert, in dieser polnischen ‚Barbarei‘ verborgen liegt, die ich — für mich selbst — schon . . . entdeckt und begriffen habe.<sup>27</sup> Er sieht jetzt in der Folklore eine »feste und unveränderliche Größe« eine ‚übergeschichtliche‘ Größe, also die unmittelbarste Äußerung der geistigen Eigenheiten der ‚Rasse‘ (d. h. Nation — Z. L.), eine »revolutionäre Kraft« für die bereits »erstarrende und an Altersschwäche sterbende akademische Ästhetik«.<sup>28</sup>

Darum griff er, als er seine früheren Anschauungen geändert hatte, bewußt auf die Folklore und damit auf »die einzige Tradition, die man in der polnischen Musik anerkennen kann« — auf Chopin zurück.<sup>29</sup> Es gelang ihm, eine erneute Synthese des »Polnischen« und des »Europäischen« zu schaffen. Natürlich verwirklichte er dies mit anderen Mitteln als Chopin, aber nach der von ihm übernommenen Weise, d. h. nach einer vom Geiste der Romantik empfangenen Methode.

Obwohl wir folkloristische Tendenzen bei vielen Komponisten des 20. Jh. finden, vor allem bei Bartók und Strawinski (in seiner ersten Schaffensperiode), faßt Szymanowski sie anders auf und wendet sie in seiner nationalen Periode auch anders an. Strawinski nutzt nur die trichordalen Archetypen, die motivischen Kleinzellen, die Intonationsurformen der archaischen russischen Melodik aus. Bei Szymanowski existieren — sei es in dem Ballett *Harnasie* oder in den *Kurpischen Liedern* — ganze breit ausgebaute Volksmelodien mit voller Hervorhebung all ihrer melodischen Werte. Das unterstreicht auch die Einführung vokaler Elemente in Gestalt des Solo- oder Chorgesangs im Ballett *Harnasie*. Alle Elemente dieser Form dienen der Veranschaulichung des Volkstums und sind nicht nur Symbole archaischer magischer Bräuche wie bei Strawinski.

Ich kann der Behauptung einiger Autoren,<sup>30</sup> der Folklorismus der dritten Schaffensperiode Szymanowskis sei kein Beweis für die Rückkehr zur Romantik, nicht beipflichten. Die Art, wie Szymanowski sich des volksmusikalischen Materials bedient, ist bei ihm entschieden romantisch, obwohl die technischen Mittel, mit denen er den folkloristischen Rohstoff umschmilzt, modern sind. Die Verstärkung der romantischen Elemente in der IV. Symphonie wäre nicht möglich gewesen, wenn diesem Werk nicht eine romantische Stellungnahme zum volksmusikalischen Stoff

<sup>27</sup> SZYMANOWSKI, *O muzyce góralskiej*. »Muzyka« Warschau 1930. Nr. 1. A. a. O. S. 75—76.

<sup>28</sup> SZYMANOWSKI, *Zagadnienie »ludowości« w stosunku do muzyki współczesnej*. »Muzyka« Warschau 1925. Nr. 10. A. a. O. S. 83.

<sup>29</sup> SZYMANOWSKI, *Opuszcze skalny mój szaniec*. A. a. O. S. 67.

<sup>30</sup> PUKINSKA, H.: *Szymanowski a romantyzm*. »Muzyka« Warschau 1957. Nr. 4. S. 67—79.

vorausgegangen wäre. Die Bearbeitung der *Kurpischen Lieder* als eines *in crudo* aufgenommenen folkloristischen Materials ist wohl ein unwiderlegbarer Beweis für die Intensivierung seiner romantischen Einstellung.

Es ist kein Zufall, daß etwa in der gleichen Zeit Szymanowskis Interesse für Chopin so stark wuchs. Was überschwänglich und pathetisch am Chopin-Mythos war, lehnte er kategorisch ab, und hob Chopins »Futurismus« und seine »objektivierte« Einstellung hervor, die das 20. Jh. antizipierte. Damit begründete er die Tatsache, daß er selbst an ihn als eine Tradition anknüpfte.

Damit ist aber Szymanowskis geistige Bindung an die Romantik für sich allein noch nicht erschöpft.

Er griff auf die Folklore in dem Augenblick zurück, als er nach dem ersten Weltkrieg die Bedürfnisse der polnischen Musikwelt begriff und sich seiner eigenen Verantwortung vor der Nation und ihrer Kultur bewußt wurde. Damit schaltete er sich, um mit seinen Worten zu sprechen, »unmittelbar in das Werden der Geschichte« ein, obwohl er eben dies den Romantikern vorgeworfen und dieser Haltung das Schaffen *sub specie aeternitatis* gegenübergestellt hatte. Diese Einstellung ist ebenfalls mit der romantischen Philosophie verbunden, mit den Konzeptionen Schellings und Schopenhauers, die in der Musik Werte sahen, die »mit dem Kern des Daseins selbst verbunden sind«, wie Szymanowski es formuliert. Und damit haben wir noch einen Widerspruch: wie die Romantiker, nimmt er »Anteil am Werden der Geschichte«, und sieht wie die romantischen Philosophen in der Musik den Vermittler zwischen Mensch und Kosmos. Die inneren Widersprüche der Romantik sind seine eigenen Widersprüche.

Sie äußern sich auch in dem romantischen Postulat der »fanatischen ‚Aufrichtigkeit‘ beim Schaffen der Welt einer eigenen Schönheit, des rücksichtslosen Ausbrechens aus den Fesseln des ästhetischen Kanons«,<sup>31</sup> also dem »Schaffen einer eigenen Skala und Hierarchie der Werte«, in der »Freiheit des Schaffenden« und zugleich im Postulat einer sozialen, erzieherischen Wirkung. Die Notwendigkeit eines unbeschränkten Neuerertums, das Gefühl für die Ausnahmestellung des Künstlers in der Gesellschaft und das Bewußtsein seiner eigenen Ausnahmestellung durchdringen alle Schriften Szymanowskis. Man sieht hier den Widerhall der spätrömantischen Nietzscheanischen Konzeption vom »Übermenschen«. Dies ist vielleicht das Resultat der Tatsache, daß Szymanowski in Polen in ganz anderen Verhältnissen wirkte als andere Komponisten in anderen Ländern: nämlich fast ganz allein, ganz einsam; möglicherweise

<sup>31</sup> SZYMANOWSKI, *Igor Strawinski*. A. a. O. S. 99.

wirkten hier auch der Einfluß der Lektüre Nietzsches und die Traditionen des spätromantischen Verhältnisses zur Umwelt.

Für die Romantiker stand der Künstler ganz oben, auf der höchsten Sprosse der geistigen und sozialen Stufenleiter. Szymanowski hat mehrfach das immer gehegte Gefühl seiner Ausnahmestellung geäußert. Wenn er schrieb »die Geschichte der Menschheit ist eigentlich die Geschichte ihrer Kunst«, oder die rhetorische Frage stellte ». . . Wer. . . kann mehr über. . . unsere Geschichte in der ersten Hälfte des 19. Jh. aussagen als drei große Dichter und ein großer Musiker?«<sup>32</sup>, so betonte er damit nicht nur den Zusammenhang der schaffenden Künstler mit ihrer eigenen Zeit, sondern darüber hinaus auch ihre zentrale Bedeutung in der Geschichte der Nation.

Es war ja eben die Romantik, die die Einteilung in »Schaffende« und »Philister« einführte, was Schumann in seinem *Karneval* zum Ausdruck brachte. Noch Mozart schrieb — wie er (in einem Brief an den Vater) selbst sagte — »für alle Ohren, nur nicht für die Langohren«. Es war die Romantik, die den Typ des Künstlers schuf, der sich vom grauen Alltag isolierte, die Gestalt des verkannten Genies. Erst nach Beethoven hörte man auf, auf konkrete Bestellung zu schaffen und begann für ein unbekanntes, vermutetes »Publikum« zu schreiben. Von da ist es nur noch ein Schritt, für den Hörer »von morgen« zu schreiben, also nicht so sehr für die eigene Generation, als vielmehr gegen sie. Im 18. Jh. tat es niemandem Abbruch, wenn er in Übereinklang mit der Tradition schrieb, im 19. Jh. wurde die Originalität, der individuelle Stil, zu einem neuen Wert und die Unverständlichkeit fast zur Garantie des Genies. Darum hat vielleicht dieses Jahrhundert so viele verschiedene schöpferische Profile, so sehr unterschiedliche Stellungen der Schaffenden innerhalb der Gesellschaft hervorgebracht.

Szymanowski, der sich in zwei langen Abhandlungen mit der Romantik auseinandersetzt und alle »Todsünden« dieser Epoche aufzählt, erwähnt auch einen gewissen Exhibitionismus des Ausdrucks, die Überschwänglichkeit der Geste, den Histrionismus. Diese Sünden fehlen aber auch bei Szymanowski nicht: die sinnliche Atmosphäre des I. Violinkonzerts, der *Lieder des tollen Muezzin* oder der *Hagith* steht der Atmosphäre des *Poems der Ekstase* von Skrjabin oder der *Salome* und *Elektra* von Strauß in ihrer seltsamen Verschmelzung von Ekstasik und Sinnlichkeit nahe, das Übermaß der Expression in der II. und III. Klaviersonate

<sup>32</sup> SZYMANOWSKI, *Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie*. »Kwartalnik Muzyczny« Warschau 1931. Nr. 10—11. A. a. O. S. 201—202.

oder in den *Masken* weist darauf hin, daß Szymanowski auch diese Merkmale der späten Romantik sich zu eigen machte.

Zum Schluß: Szymanowskis zweigleisige Tätigkeit als Komponist und Schriftsteller, Musiker und Denker wurzelt auch in der Epoche der Romantik. Man braucht nur an E. T. A. Hoffmann und Weber, an Schumann und Liszt, sowie an Wagner zu erinnern. Dies läßt sich verschieden erklären: durch den breiteren Horizont der Musiker und Intellektuellen, durch das größere Bedürfnis einer gedanklichen Auseinandersetzung mit der eigenen Wirklichkeit, durch das Bedürfnis, die sich häufenden Probleme der Epoche zu klären. Szymanowski tut das aus einem inneren Bedürfnis heraus, obwohl ihn auch die Lage, in der sich die polnische Musik vor dem 1. Kriege und in der Zwischenkriegszeit befindet, zum Handeln zwingt. In dieser Beziehung bleiben auch Strawinski, Hindemith, Schönberg, Honegger, Bartók u. a. den Traditionen des 19. Jahrhunderts treu. Nichtdestoweniger ist die schriftstellerische Aktivität der Komponisten eine Tradition der romantischen Epoche.

Wir müssen uns nun noch überlegen, welche Mittel der kompositorischen Werkstatt Szymanowskis auf romantische Traditionen hinweisen. Es geht hier natürlich nicht um den konkreten Komplex der Kompositionsmittel an sich, sondern eher um die Methode, wie er sich ihrer bedient, und diese Methode änderte sich bei Szymanowski bekanntlicherweise mehrmals.

Vor allem muß auf die ungemein große Empfindlichkeit für das klangliche Material hingewiesen werden, die bei den Romantikern einerseits harmonische Entdeckungen hervorbrachte und andererseits zur Quelle koloristischer Erneuerung wurde. Das harmonische Suchen Szymanowskis verlief von den Positionen Wagners und Skrjabin über das dichte Gewebe von Reger und Strauß bis zur impressionistischen Harmonik. Aber selbst in diesem letzten Falle spielte die klangliche Überladung hinein, die für das neoromantische harmonisch-koloristische Denken so typisch ist. Das sehen wir in den *Metopen*, *Masken*, hauptsächlich aber in der III. Klaviersonate. Eine ähnliche Einstellung finden wir in seinen symphonischen Werken. Alles Suchen nach koloristischen Wirkungen entwächst bei Szymanowski der Orchestertechnik der Neoromantiker: die Übereinanderschichtung der Klangfarben, die Auftürmung der Partitur in der II. oder III. Symphonie steht den Tendenzen zur Reduktion und Verdünnung der Klangmasse gegenüber, die in Westeuropa schon vor dem ersten Weltkrieg typisch waren. In bezug auf das Klangmaterial setzt also Szymanowski — fast bis ans Ende seines Lebens — die neoromantischen Traditionen fort. Nur im *Stabat Mater* tritt, durch die archaisierende Tendenz

begründet, eine gewisse »Verdünnung« des Satzes und eine fast kammermusikalische Behandlung des Orchesters zutage.

Das romantische Verhältnis zur menschlichen Stimme, das dem intimen Charakter der vokalen Lyrik entspringt, die die Romantik so herrlich entwickelt hat, findet in Szymanowski eine großartige Fortsetzung. Die verschiedenen Arten, die vokale Melodik zu behandeln, sind ebenfalls das Resultat dieses Erbes. Das Kantabile der Lieder zum Text Micińskis oder der *Bunten Lieder*, das Deklamatorische der Fragmente aus Dichtungen Kasproviczs, und das ganz spezifisch Deklamatorische der *Kinderreime*, das ekstatisch Figurative der Melodik im *Lied an die Nacht* oder der *Lieder des tollen Muezzins* — dies alles ist eine ungeheure Skala vokaler Mittel, die einen ungemein musikalischen Aufführenden von meist kameralem Typ erfordert, wie ihn eben die Romantik herausgebildet hat.

Die für die Romantik nicht weniger typische Betonung der Rolle des Klaviers als Soloinstrument findet auch bei Szymanowski ihren Ausdruck. Nicht nur weil Szymanowski ein konzertierender Pianist war, sondern auch weil das »klavieristische Denken« der Ausgangspunkt seines Schaffens und das Klavier selbst für ihn ein unerschöpfliches Gebiet klanglicher Entdeckungen war. Davon, daß das Klavier als Gebiet neuer Entdeckungen für Szymanowski fast sein ganzes Leben lang aktuell blieb, zeugt die riesige Differenzierung seines Klaviersatzes: der Skrjabin'sche Satz in den Präludien op. 1. oder Etüden op. 4., der überladene und große Aufführungsschwierigkeiten bereitende Satz der III. Klaviersonate op. 36., der klare und »dünne« Satz der Klavier-Masurken op. 50. oder der Symphonie concertante op. 60.

Interessant ist, daß das koloristische Neuerertum bei Szymanowski stärker auf dem Boden der Violinmusik zutage tritt, obwohl Szymanowski nicht Geige spielte und auf die Hinweise Paweł Kochański in dieser Hinsicht angewiesen war. Dieses Neuerertum führte ihn zu einer reichen und originellen Violinkoloristik (I. Konzert, *Mythen*), zum sogenannten »Violinimpressionismus«, als dessen Schöpfer er gilt. In dieser Hinsicht war das Klavier für Szymanowski eher ein Gebiet der Fortsetzung neoromantischer Traditionen. Mehr noch, selbst in den impressionistischen *Metopen* fällt die neoromantische »Klangdichte« auf. Das gleiche ist in der III. Sonate der Fall, die schon an der Grenze des Atonalen steht. Interessant ist dabei die Tatsache, daß die *Masurken* und die IV. Symphonie, die in gewissem Sinne zu den romantischen Mitteln zurückkehren, in ihrem Satz übersichtlicher sind. Von der romantischen Tradition zeugt hier auch die Entfernung der melodischen Linie vom Hintergrund der Begleitung,

wodurch sie hervorgehoben wird und einen dominierenden Charakter erhält. Man sieht das sogar in der letzten Schaffensperiode, nicht nur in den *Masurken*, sondern auch im Ballett *Harnasie*, wo die verstärkte Motorik und Effekte der Rhythmik als eine scheinbare Abkehr von romantischen Traditionen wirken. Szymanowski kommt nie zu jener Klarheit und Durchsichtigkeit, die den Satz der französischen Neoklassiker seiner Zeit oder des jungen Prokoffjew kennzeichnet. Es fehlt bei Szymanowski auch nicht an zahlreichen, für die Romantik so typischen virtuosen Effekten.

Mit der Romantik verbindet Szymanowski ein ungemein wichtiges Moment: der Hauptträger des Ausdrucks ist bei ihm immer die Melodie — kantilenenhaft, überschwänglich wie in den frühen Präludien oder Liedern, flimmernd ins Orchester verwoben im I. Violinkonzert, ekstatisch und melismatisch in den *Liedern des tollen Muezzins*, im dichten Gewirr der Polyphonie verborgen in der III. Symphonie, trotz ihres rezitativen Charakters kantabel im *Stabat Mater* und *König Roger*, deklamierend in den *Kinderreimen* und schließlich *in crudo* gegebene authentische Volksmelodik in der *Harnasie* oder den *Kurpischen Liedern*. Ganz gleich, um welchen Stil es sich handelt, immer ist die Melodie das grundlegende Mittel der Aussage, der Ausgangspunkt der kompositorischen Einfälle. Selbst in den Werken, in denen der Klang an sich zum Brennpunkt des Interesses des Komponisten wird, z. B. in den *Metopen*, finden sich neben den impressionistischen »Klangflecken«, (die übrigens auf einem Impressionismus fremde Art verdichtet werden), Motive mit einer großen melodischen Ladung, die in der Umgebung von Tonklumpen, zwischen denen funktionelle Verbindungen nicht mehr existieren, besonders stark wirken.

Szymanowski weicht nicht von den romantischen Formen ab, welche die Romantik von der Klassik übernahm und eigenartig weiter entwickelte. Die II. und III. Klaviersonate, die II. und III. Symphonie weichen zwar stärker von den klassischen Traditionen ab als die IV. *Sinfonie concertante* und die beiden Quartette, aber sie tun dies in einer von der Romantik abgesteckten Richtung. Die III. Symphonie tut dies direkt in Mahlerschem Geiste. Die verstärkte Durchführungsarbeit, die alle Sätze der Sonatenform durchdringt, ist im gleichen Grade das Erbe der späten Romantik, wie auch ein Ausbau in Richtung auf entfernter funktionelle Beziehungen, die ebenfalls alle, selbst die thematischen Phasen der II. und III. Klaviersonate durchdringen. Das I. Violinkonzert, wie auch die III. Symphonie, übernehmen ganz offen die Lisztsche Konzeption der monothematischen Sonatenform. Die

substanzielle Einheit wird zum grundlegenden Integrationsmittel anstelle der tonalen Einheit und funktionellen Geschlossenheit. So ist es in den *Metopen*, die harmonisch am meisten aufgelockert, aber statischer sind als die *Masken*.

Romantisch inspiriert sind auch die Klavierminiaturen von Szymanowski, die in ihrer Konzeption poetischen Etüden, vor allem aber die in der Form Chopinschen und in der Substanz goralischen *Masurken*.<sup>33</sup> Es fehlt bei ihm auch nicht an romantischen Formen wie *Nocturno*, *Tarantella* oder *Phantasie*. Auch die Bearbeitung von Paganinis *Capriccios* verbindet Szymanowski mit der romantischen Tradition; hier hat er Vorgänger in Schumann, Liszt und Brahms. Eine Fortsetzung der Tradition von Schumann finden wir darüber hinaus in der Behandlung der Etüden op. 33 als einer Variationsform, analog zu den *Symphonischen Etüden* Schumanns.

Selbst in Details, wie in der Anknüpfung an die Exotik der Kinderwelt huldigt Szymanowski der Romantik. Seine *Kinderreime* stehen in ihrer psychologischen Konzeption Mussorgski näher als der Strawinskis in *Pribautki* oder der *Fabel vom Fuchs*. Die Welt des Kindes, die Schumann, Mussorgski, Tschaikowski, Debussy, Janaček oder Ravel für sich entdeckt hatten, ist für Szymanowski keine Flucht vor sich selbst, sondern noch eine Form der Bereicherung des eigenen Weltbildes. In dieser Hinsicht kamen ihm übrigens die ausgezeichneten Texte der Dichterin K. Hhakowicz sehr zu Hilfe.

Wenn wir die große und differenzierte Epoche der Romantik, die von den letzten Sonaten Beethovens und Loewes *Balladen* bis zu den *Gurreliedern* oder zur *Erwartung* Schönbergs reicht, aus der heutigen Perspektive analysieren, so müssen wir ihre innere Polarisierung, die gegensätzlichen Tendenzen in ihr wahrnehmen: der klassisierende Schubert und der theatralisch-pathetische Berlioz; der in seiner Ökonomik der Mittel klassisch vollkommene Chopin und der poetisch aufgewählte Schumann; der effektvolle Virtuose Liszt und Wagner, der in seinem Schaffen seine eigenen philosophisch-ästhetischen Konzeptionen realisiert; der Klassiker der Romantik Brahms sowie der Mystiker und Expressionist Mahler. Diese Polarisierung bezog sich zuweilen sogar auf einzelne Komponisten: ich brauche hier nur Liszt und Mahler anzuführen. Liszt, ein zuerst von allen Salons und Konzertsälen vergötterter Virtuose, beendet sein Leben in der Soutane und sein Schaffen im Vorfeld des Impressionismus. Mahler, der Verehrer Mozarts, ist meilenweit von der

<sup>33</sup> ZIELIŃSKI, T. A.: *Mazurki Karola Szymanowskiego*. Im Sammelwerk: *Z życia i twórczości K. Szymanowskiego*. Krakau 1960. S. 117—152.

Klarheit des Mozartschen Denkens entfernt. Und weitere Gegensätze: lyrische Intimität — theatralische Geste; Exotik der Ferne — nationaler Stil, Virtuosität — exakter und übersichtlicher Kameralismus; Synthese der Künste — rein instrumentale Formen; poetisch-literarische Inspiration, das Programmatische, Freskomalerei — Abkapselung im Bannkreis der intimen Solominiatur; Universalismus des Stils — Individualisierung des Ausdrucks. Aber damit sind wir noch keineswegs am Ende. Die Romantik entdeckt die Vergangenheit, archaisierendes und stilisierendes Beginnen, und lehrt zugleich den Blick für die Zukunft. Sie schafft, wie bereits gesagt, die anonyme Menge, das Publikum, und stellt ihr die »Auserwählten« gegenüber. Sie weckt in den Schaffenden das Gefühl des Priestertums. Sie bringt den Begriff des »Kitsches« und der »Zukunftsmusik« hervor, der auf die Spaltung von Stellung und Funktion der Musik innerhalb der Gesellschaft hinweist.

Fast alle hier erwähnten Erscheinungsformen der Polarisierung können wir auch bei Szymanowski vorfinden. Selbstverständlich sind von den Fäden, die ihn mit der Romantik verbinden, einzelne stärker, andere schwächer. Interessanterweise treten die mannigfaltigen Erscheinungsformen der Romantik bei ihm nicht immer zugleich, sondern auf die verschiedenen Werke, auf die einzelnen Phasen seines Schaffens zerstreut auf. Das beweist, wie krisenhaft die Periode war, in der er wirkte. Während Strawinski durch die einzelnen Perioden der Musikgeschichte wandert und in seiner »*Musik über Musik*« einzelne Stile stilisiert, so irrt Szymanowski durch die mannigfaltigen Strömungen der Romantik, besonders ihrer Endphasen, in denen er einen Platz für sich selbst sucht. Die Tatsache, daß er keiner dieser Strömungen für längere Zeit treu blieb, weist darauf hin, daß er bereits empfunden haben muß, wie sie alle der Vergangenheit angehörten, obwohl er sich nicht völlig von dieser Vergangenheit freimachen konnte.

Wenn Szymanowski an das vorige Jahrhundert anknüpft, ist das selbstverständlich kein Epigontum, sein Stil beruht nicht auf den technischen Normen des 19. Jahrhunderts. Szymanowski erweitert diese Normen, modifiziert, modernisiert sie, schafft — wenn man so sagen darf — eine dem 20. Jahrhundert angehörende Version der polnischen Romantik. Er realisiert die romantische Ästhetik durch technische Normen, die der Nachromantik angehören. Er ist also kein Epigone der Romantik, sondern ihre schöpferische Fortsetzung. Setzt er doch die Romantik zu einer Zeit fort, da nicht nur die Mittel des romantischen Metiers bereits der Vergangenheit angehören, sondern auch die Ästhetik der Romantik überwunden und im Prinzip abgelehnt wurde. Das Interessanteste dabei ist,

daß auch Szymanowski selbst sie angriff. Eben darin liegt jene *differentia specifica*, die uns in Szymanowski den Romantiker des 20. Jahrhunderts sehen läßt.

In einer Zeit der Wende, und die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts ist zweifellos eine solche Zeit, haben die Erscheinungen der Übergangsphase gewöhnlich ein doppeltes Antlitz: entweder bringen sie durch neue Mittel eine vergangene ästhetische Einstellung zum Ausdruck, oder die neue Einstellung kommt — wie im Falle der Neoklassik der Zwischenkriegszeit — auf Grund alter Mittel zum Ausdruck. Nur sehr wenige finden neue Ausdrucksformen für eine neue Einstellung. Szymanowski ist ein typischer Vertreter der ersten Gruppe. Seine Tragik liegt darin, daß er in seinem Bewußtsein der letzten Gruppe angehörte, sich selbst ihr zuzählte. Damit aber war er nicht allein. Jeder, selbst der größte Künstler erlebt seine Zeit durch sein eigenes Schaffen, durch das Prisma dieses Schaffens sieht er auch Vergangenheit und Zukunft. Dieses Schaffen ist ja das Bindeglied, das in der Kunst die Brücke schlägt vom Gestern zum Morgen. Wenn zwischen dem subjektiven Sehen des auf seine eigene Innenwelt konzentrierten Künstlers und den objektiven Prozessen der Geschichte ein Spalt klafft, so entsteht notgedrungen eine Situation, die seine persönlichen Anschauungen Lügen straft. Das eben wurde Szymanowski zuteil.

Was Szymanowski in die polnische Musik brachte, bleibt weittragend und unwäzchend. Eine Schule hat er nicht geschaffen. Er konnte sie nicht schaffen, wenn die Schüler und Apologeten seinen eigenen Forderungen und Hinweisen treu bleiben sollten. Die junge Komponistengeneration richtete noch zu Szymanowskis Lebzeiten ihren Blick in eine andere Richtung. Er selbst spornte sie dazu an.

Daher beurteilen wir Szymanowski heute nicht als einen Zerstörer der alten Ordnung und als Revolutionär, nicht als den Schöpfer der polnischen Moderne, sondern als den spezifisch polnischen Vertreter der schon dem 20. Jahrhundert angehörenden Periode der großen, vielfältigen, an Widersprüchen und Zusammenbrüchen reichen Epoche der Romantik in ihrer spezifisch polnischen Widerspiegelung.

Die Umwelt, in der die Persönlichkeit und das Schaffen Szymanowskis geprägt wurde, war für die polnische Musik in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen ungemein fruchtbar. Die Persönlichkeit Szymanowskis drückt auch der heutigen polnischen Musik noch ihren Stempel auf. Szymanowskis Forderungen — die eigene künstlerische Wahrheit zu suchen, kühn die Brücken hinter sich abzurechen, die Sprache seiner eigenen Epoche zu finden, vor allem aber eine polnische Musik zu schaf-

fen, die dadurch nicht aufhören sollte, eine europäische Musik zu sein — bilden auch heute die Richtlinien für die jungen polnischen Komponisten; sie sind auch die Garantie für das hohe Niveau ihres Schaffens. Dies aber birgt die Forderung der ethischen Verantwortlichkeit vor der Gesellschaft in sich, was heute ganz besonders aktuell ist.

Andererseits erwachsen aus der Verbindung dieser Forderungen neue Konflikte. Diese aber füllen ein anderes Blatt der Geschichte, der Geschichte der Musikkultur unserer Zeit.

# Фольклорные труды Кодаи и некоторые аспекты современной музыки

И. МАРТЫНОВ

Москва

Заслуги Золтана Кодаи в области музыкальной фольклористики общеизвестны. Они исключительно велики. Мало кому из фольклористов выпадало на долю такое счастье, как Золтану Кодаи и Бела Бартоку: ведь они открыли для всего человечества прекрасный мир звуков, явились Колумбами венгерской крестьянской песни. Трудно переоценить значение их фольклорных публикаций и, в особенности, многотомного издания венгерских песен, выходящего в наши дни под редакцией Золтана Кодаи. Каждый очередной том этого монументального издания ожидается с нетерпением всеми, кто любит народную музыку.

Одного этого было бы достаточным, чтобы занять место в первом ряду музыкальных деятелей нашего века. Но ведь Золтан Кодаи не только собиратель — он также и исследователь народного творчества, вдумчивый и проникновенный, обобщающий в своих трудах огромный фактический материал. К числу таких трудов принадлежит книга «Венгерская народная музыка», мимо которой не пройдет ни один фольклорист: она стала в своем роде образцовой.

Едва ли необходимо давать здесь характеристику этого труда, исключительно содержательного, основанного на многочисленных источниках, написанного рукой человека, до последних подробностей изучившего и литературу и, что особенно важно, самый венгерский фольклор. Мы найдем здесь сведения о жанрах и разновидностях венгерской песни, ее ладах и метрике, особенностях ее интонационного строения. О всем этом в книге говорится ясно и сжато, без лишних слов: мы находим здесь настоящий концентрат мысли большого ученого. Он прослеживает истоки венгерской песни и находит в ней связи с мелодиями других — близких — народов, ведет читателя по этапам ее исторического становления. Песня рассматривается им в динамическом развитии жанра. Высокое достоинство труда Золтана Кодаи в

мастерстве, с которым показана эволюция народной песни. Читая его книгу, мы ощущаем силу обобщающего мышления, опирающегося на конкретные факты, но никогда не становящегося их рабом. И еще одно — мы чувствуем, что книга написана рукой человека, страстно любящего народную песню, видящего в ней непреходящую художественную ценность.

Да и могло ли быть иначе — ведь в лице Золтана Кодаи счастливо сочетаются композитор и ученый, ведь в своих фольклористических изысканиях он никогда не забывает о главной цели — создании новой школы венгерской музыки. Народные мелодии стали для него источником вдохновения. И в этом хочется сблизить его с мастерами русской классической музыки — Балакиревым, Римским-Корсаковым, Чайковским: ведь и они собирали народные мелодии, составляли сборники русских песен в собственной гармонизации, разрабатывали их мелодии в своих произведениях.

Между фольклористической и композиторской деятельностью Золтана Кодаи существуют прочные и неразрывные связи. Подобно Бартоку, он прочно стоял на родной музыкальной почве, искал и находил особые приемы разработки фольклорных богатств в духе собственной композиторской индивидуальности.

Примером могут послужить его обработки венгерских народных баллад для голоса с фортепиано. Они доносят до слушателя все богатство и красоту этих великолепных созданий народного гения. В тоже время, они выделяются оригинальностью гармонизации и богатством фортепианного сопровождения. Объективное и субъективное начало тесно переплетены здесь в едином художественном воплощении. Это драгоценный плод фольклористических трудов композитора, стремящегося широко распространить богатство народной песни и признающего ее основополагающее значение для профессионального искусства.

Эти обработки сделаны композитором глубоко постигшим ладовое строение народных мелодий, нашедшим для них верные и на редкость выразительные гармонические краски. Точное знание сочетается здесь с художественной интуицией и в результате складывается новый, очень индивидуальный гармонический стиль. В его самостоятельности убеждает сравнение почерка Золтана Кодаи и Белы Бартока: оба они исходили от одной и той же основы и оба нашли своей, неповторимо самобытный язык. В их песенных обработках уже не приходится говорить только о фольклористике: на первый план выступает своеобразие таланта каждого из этих двух больших композиторов.

Более того — и у каждого из них в отдельности мы встречаем исключительное разнообразие форм претворения фольклорных элементов. Для них фольклор являлся не предметом стилизации, а родным музыкальным языком, отлично усвоенным, ставшим необходимым. Воспринимая народную музыку в ее живом звучании, в исполнении народных музыкантов, они стали замечательными выразителями ее лучших традиций. Другими словами — фольклор стал для них живой средой, в которой расцветали их дарования.

Во многих произведениях Золтана Кодаи мы слышим отзвуки фольклора. Иногда это подлинные песенные мелодии, иногда — сильно трансформированные, в соответствии с замыслом того или иного произведения. Так, народно-песенная мелодия мастерски преобразована в теме «Танцев из Галанты».<sup>1</sup> А как оригинально вариированы народные мелодии в таких симфонических произведениях, как «Кадар Ката» и «Лети павлин»! Золтан Кодаи свободно развивает те элементы фольклора, с которыми он познакомился в первоисточнике, проникаясь жизнью песни, никогда не забывая о ней в поисках нового музыкального языка. В этом он следовал одному из самых важных заветов мирового музыкального искусства, сложившемуся на протяжении столетий.

Конечно, композитор творит в духе своей индивидуальности. Но ведь каждый, самый прекрасный и необычный цветок имеет корни, глубоко уходящие в родную почву. На ней выросло и дарование великих мастеров классического искусства, всегда отмеченных печатью своего времени и своей страны. Разумеется — все они учились у своих предшественников: преемственность развития — общеизвестный факт, не требующий доказательств, хотя есть в наше время и немало крайних «авангардистов», стремящихся порвать эту историческую нить. Нередко можно встретиться с отрицанием влияния фольклора на развитие профессиональной музыки, рассматриваемой в некоторых музыковедческих трудах в полном отрыве от народно-творческих истоков. А между тем, легко найти бесчисленные примеры тесной связи этих двух явлений. Вот — Бах, Гайдн, Моцарт, Бетховен. Мы берем их имена потому, что часто приходится слышать об «универсализме» их музыкального языка и будто бы вненациональной природе их мышления. Факты говорят о другом.

Исследователи творчества Иогана Себастиана Баха много и убедительно писали о роли хоральных мелодий в формировании творческого стиля великого немецкого композитора. Это бесспорно. Од-

<sup>1</sup> См. Acta Ethnographica Ac. Sci. Hung.

нако можно указать и на другие истоки баховского тематизма, восходящие к немецкой народной песне (с которой, кстати сказать, связано и возникновение ряда прославленных хоралов). Еще Форкель — один из первых биографов Баха — обратил внимание на песенный характер тем многих баховских фуг. В наше время установлена интонационная близость многих баховских произведений и старинных немецких песен. Она есть, например, в арии Почтальона из «Каприччио на отъезд возлюбленного брата», арии Пана из кантаты «Состязание Феба и Пана», теме вариаций на тему Гольдберга, многих хоралах из «Страстей по Матфею» и т. д.<sup>2</sup>

Тематизм симфоний и квартетов Гайдна тесно связан с интонационным миром австрийских, а нередко и южнославянских народных песен и танцев. Многочисленны интонационные связи музыки Моцарта не только с его родной песнью, но и песнями других народов. Надо вспомнить здесь исследование чехословацкого музыковеда Ярослава Маркла, указавшего на чешские истоки ряда общеизвестных моцартовских тем.<sup>3</sup>

Несомненны и фольклорные истоки многих страниц музыки Бетховена. Упомянем, хотя бы, о финале седьмой симфонии, где использованы ритмо-интонации венгерского вербункоша о скерцо девятой симфонии и квартетах F-dur и e-moll op. 59, с их русскими темами, заимствованными из сборника Ивана Прача.

Внимательное изучение языка классической музыки показывает богатство форм ее связей с миром народного творчества. Еще яснее выступают они в творчестве романтиков. Чем был бы Шуберт без интонаций венской песни, Шопен — без польских, Григ — без норвежских мелодических оборотов! И разве не раскрываются перед нами все полнее и глубже национальные корни творчества Листа, причем не только в «Венгерских рапсодиях», но и во многих других, самых разнообразных его произведениях. Труды современных венгерских музыковедов помогли нам лучше понять национальный характер искусства Листа и это бесспорно является одним из важных и существенных достижений музыкально-исторической науки.

И в русской музыке девятнадцатого столетия легко найти примеры глубоко индивидуального подхода к проблеме разработки народнопесенных интонаций. Ведь на этой почве выросли, в частности, Глинка и Чайковский — композиторы, столь непохожие друг на друга по

<sup>2</sup> Л. Кершнер, *Народно-песенные истоки мелодики Баха*. Москва, Музгиз, 1959.

<sup>3</sup> JAROSLAV MARKL, *Mozart und das tschechische Volkslied*. (Internationale Konferenz über das Leben und Werk W. A. Mozart. Praha.)

стилю и языку! Русские классики проявляли большой интерес и к музыкальному творчеству других народов, понимали его и мастерски развивали его элементы в своих произведениях. В этом проявилось чувство уважения и любви к культуре всех народов, столь характерное для мастеров русского классического искусства. Достаточно напомнить здесь о «Половецких плясках» Бородина, «Шехеразаде» и «Испанском каприччио» Римского-Корсакова, чтобы оценить силу творческого претворения народно-песенных и танцевальных интонаций.

Все это может быть примером специального исследования, не входящего в наши задачи. Мы хотели лишь показать на этих примерах жизненность связей народного и профессионального музыкального искусства, поставив одновременно вопрос о ее значении для современности.

Ее развивали по новому многие композиторы двадцатого столетия, ставшие смелыми новаторами, внесшими огромный вклад в сокровищницу новой музыки. Таким был Бела Барток — композитор, оказавший могучее влияние на развитие мирового музыкального искусства. Он показал неисчерпаемость творческих возможностей, открывающихся перед тем, кто умеет чутко прислушиваться к голосам народной песни. Таким был Сергей Прокофьев: русская интонация отчетлива слышна в его произведениях, в том числе — в третьем фортепианном концерте, пятой и седьмой симфониях, опере «Война и мир», кантате «Александр Невский» — этот перечень нетрудно продолжить, ибо все творчество замечательного композитора отмечено яркой национальной характерностью. А разве не присутствует она в одном из монументальнейших произведений музыки двадцатого века — в «Весне священной» Игоря Стравинского, в его «Свадебке» и т. д.! Тонко передано очарование французской и испанской песни в произведениях Мориса Равеля. Рядом с ним хочется вспомнить испанца Мануэля де Фалья, немца Карла Орфа — с его кантатой «Кармина бурана», американца Джорджа Гершвина, бразильца Хейтора Вилла Лобоса и многих, многих других. Сколько их, крупнейших мастеров новой музыки, так или иначе связаны с фольклорными истоками, сколько творческих стимулов почерпнули они в богатейшем, вечно обновляющемся наследии народной песни и танца!

Даже самый беглый взгляд, брошенный на панораму современной музыки, убеждает в жизненности исторически сложившейся традиции претворения элементов фольклора. Вот почему укрепление связей между народным и профессиональным искусством полностью сохраняет для нас свое значение. Отсюда важность многих аспектов, возни-

кающих при изучении научно-фольклористической и композиторской деятельности замечательного венгерского композитора, имеющих значение не только для него самого, но и в более широком смысле — для всего музыкального искусства современности.

Дело, конечно, не в самом факте объединения в одном лице композитора и фольклориста — это лишь черта биографии Золтана Кодаи. Главное в направленности его творческой эволюции, показывающей как много может дать композитору обращение к первоисточкам народного творчества, как помогает это в поисках современных средств музыкальной выразительности. Здесь открываются поистине безграничные перспективы, бескрайнее поле для деятельности композиторов всех стран, призванных к созданию новой музыки в подлинном и самом высоком смысле этого слова.

Речь идет о смелом, новаторском развитии всех лучших традиций профессионального, и народного искусства. Именно в этом заключен один из важнейших аспектов творческого дела Золтана Кодаи. Все это оказалось исключительно важным для развития новой венгерской музыки, обогатившейся в двадцатом столетии столькими замечательными художественными достижениями. Все это имеет непреходящее значение и для музыкальных культур всех народов, в особенности тех, которые обретают сейчас долгожданную национальную независимость.

Мы являемся свидетелями пробуждения народов Азии и Африки, которые, несомненно внесут большой вклад в историю мировой музыкальной культуры. Наш век ознаменован необычайной интенсивностью культурного общения, обогащающего всех его участников. В этих условиях опора на народное творчество приобретает особо важное значение: она поможет искусству стать проводником идей дружбы и взаимопонимания.

Возвращаясь к Зольтану Кодаи скажем, что в изучении венгерского народного творчества он почерпнул не только стимулы к поискам новых средств выразительности, но и к созданию концепций ряда своих выдающихся произведений, среди которых «Венгерский псалом», опера «Хари Янош», соната для виолончели, «Каллаи кеттёш» и другие. Все они созданы в лучших национальных традициях, все написаны рукой смелого, самобытного мастера, прочно стоящего на родной почве. И именно это делает его искусство богатым, полнокровным, увлекательным для людей всех стран.

Эккерман сохранил для нас слова Гёте о шотландском поэте Роберте Бёрнсе: «Что сделало его великим? Не то ли, что старые песни

его предков были живы в устах народа, что ему пели их еще тогда, когда он был в колыбели, что мальчиком он выросстал среди них, что он сроднился с высоким совершенством этих образов и нашел в них ту живую основу, опираясь на которую мог пойти дальше?»<sup>4</sup>

Трудно сказать проще и яснее о великом значении народного искусства для формирования личности художника, для воспитания его вкуса на совершенных образцах народной песни, об органическом усвоении ее языка, как необходимой основы для творчества! И сейчас, как никогда раньше важно выступать против нигилистических суждений, уводящих мысль композиторов от вечно живого и вечно молодого фольклора. Нет сомнения в том, что обращение к живительным родникам народного творчества поможет найти верный путь в сложном и запутанном лабиринте течений современного музыкального искусства.

Вот почему нам хочется вновь и вновь обращаться к творчеству мастеров, подобных Золтану Кодаи, несущих традицию народного творчества, развивающих ее и создающих произведения так много говорящие сердцу каждого, кто чуток к голосу большого, гуманистического искусства. В верности его заветам — залог будущего.

<sup>4</sup> И. П. Эккерман, *Разговоры с Гёте*. Академия. Москва—Ленинград, 1934, стр. 714.



# Kodály and Chamber Music

by

C. MASON

London

Kodály is the kind of composer dreamt of by commentators who like to be able to divide works up into neat periods. Unlike most composers, whose work has a disconcerting and inconvenient continuity of development, he did abruptly and unmistakably change course in mid-career. Until he was forty years old nearly all his extended compositions were chamber music, the rest of his output consisting mostly of songs, piano pieces, a few choruses, and the one fairly large orchestral poem *Summer Evening*. But from 1921, except for the transcription of three choral preludes by Bach for cello and piano in 1924, he never wrote another note of chamber music, and began instead to write more often for orchestra, and to devote himself above all to choral composition.

This development was in a sense a repetition of the pattern of his career as a student. He began by learning the violin, on which he quickly became proficient. Then, wanting to play quartets, he learned the cello, which became his favourite instrument. It was through these two instruments that he had his basic musical education and came to know the classics (he has said that one of his most instructive lessons in composition was the comparison of the cello part for a Haydn quartet with one that he had written for it when the part was mislaid). It was not until he went to Budapest to study at the age of eighteen that he first heard a full orchestra.

The relationship between the works of his two periods is not easy to define. The earlier works are in no sense a preparation for the later. There is nothing to suggest that Kodály was confining himself to chamber music until he felt ready to handle the orchestra in symphonic works, for with chamber music he also abandoned sonata forms. Nor is there any trace of technical immaturity in the early works, and after the Sonata for cello and piano Op. 4 (1909—10) there is virtually no major development of style. Indeed, complete assurance of technique and style at every period is one of the most striking features of all Kodály's music. Even in his first collection of Hungarian folksong arrangements, published

jointly with Bartók in 1906, his harmonizations are perfect, as some of Bartók's are not. This work was the first important step to the formation of Kodály's mature style. The second was his discovery of Debussian harmony, with which he became familiar at about the same time. By applying this harmony to melody derived from Hungarian folksong, he quickly created his own strongly personal style. Hints of it are already present in the introduction to the String Quartet No. 1, Op. 2 (1908—09), and a year later in the Sonata for cello and piano Op. 4, it appears almost fully developed. It underwent little essential change later, and only rarely has Kodály ventured into any other harmonic world.

In these first two works the general character and pattern of all his chamber music are defined. The Quartet No. 1 is nearest to a traditional four-movement design, and the material is somewhat academically worked on. But the slow movement already points to the rhapsodic, fantasia-like declamatory slow movements that were to come, and the fourth movement anticipates the style of his finales, generally rondo-movements of a folk-dance character. The Sonata Op. 4 consists only of such a pair of movements, the second reverting at the end to the material of the first. These two types of movement recur constantly. Juxtaposed as in the Sonata Op. 4, they form the traditional pattern of the 'Hungarian Rhapsody' used by Liszt and derived from the practice of peasant and gypsy bands. Its influence is felt again in the formal conception of the String Quartet No. 2, Op. 10 (1916—18), which is also in two movements. Here the second, a fast dance-movement with an extended slow introduction, contains both parts of the 'rhapsody', and is preceded by a concise lyrical movement in sonata form, one of the most perfectly shaped and, although economical, richest in content and most beautiful of all Kodály's movements.

These have become the most popular of his chamber works, partly because opportunities for performing the others — the Duo for violin and cello, Op. 7 (1914), the Sonata for unaccompanied cello, Op. 8 (1915), and the Serenade for two violins and viola, Op. 12 (1919—20) — are inevitably rarer. They are in certain respects — in their choice of instrumental combinations, to begin with — more adventurous. They show, too, even more than the others, the imagination and skill of Kodály's writing for strings. In the unaccompanied cello sonata in particular his knowledge of the cello has led to a work that is technically unique, employing the device, among others, of *scordatura*, the two lower strings being tuned a semitone down throughout. It is the most formal and per-

haps the greatest of the chamber works. The first movement is not dissimilar in character to that of the Second String Quartet, the slow movement is another, and unsurpassed, example of the rhapsodic, highly ornamental melodic style, and the finale is in the characteristic folk-dance style, with extensive thematic cadenza-like episodes.

The general style of all these works is attractive, popular and simple. All complexity of harmony, texture or form is avoided. The harmonies are sophisticated, but Kodály applies his mastery to using them simply. The problem of form was more difficult, and in some of the finales the attempt to avoid 'development' has led to a certain repetitiveness, which is perhaps their one weakness. This may suggest that Kodály's true gifts were not for sonata forms, and that he abandoned them for this reason. But the real reason lay deeper, and makes clear the relationship between these works and those that followed. The simplicity of form was deliberately sought. In a long article on the Hungarian character in music (*Magyarság a zenében*), written in 1937, Kodály refers to the Hungarian's preference for simplicity and directness and says that the Hungarian 'would rather cut than untie the Gordian knot'. Kodály in his chamber music was trying to create a national style that would appeal to the taste of the Hungarian general public, attractive and simple without being debased or superficial. When he stopped writing chamber music it was because he saw that it was not reaching and would never reach that public, however simple he made it. In the article already referred to he writes again 'The typical form of our musical life is still drinking wine to the accompaniment of a gypsy band. For the masses of our middle class, music is not yet the kind of spiritual nourishment that cannot be taken together with physical nourishment — as for instance in the National Theatre, where there are no tables, and in the third act one has to remember the first'. Kodály was the model of a realist composer, who recognized that art without a public is rootless and valueless. His first concern was the creation of a national musical culture, and he knew that to bring this about he would have to go further to meet his public.

It was not personal success that he wanted, nor his preferences as a musician that mattered most to him. His abandonment of chamber music was certainly against his own inclinations. The complete success, in the sense in which he unselfishly desired it, with which he was rewarded in his second period, might reward any man, but in spite of it all his sacrifice was not entirely painless. Elsewhere in the article already quoted he writes: 'If, there is national taste in musical timbres (and there surely

is), the Hungarian does not care for the brass band and the loud noise. Otherwise he would not have persisted so faithfully and so long with the tone colours and quantities of chamber music. It is perhaps not a coincidence that so much chamber music has been written here, even though just now it seems as if it were not wanted. (*Sonate, que me veux-tu?*)<sup>\*</sup> There is a nostalgic note here from which we may know that Kodály did not give up chamber music without distress.

# Kodály und der Realismus

von

A. MOLNÁR

Budapest

Ich könnte diese kurze Übersicht mit der Definition des Realitätsgefühls beginnen. Das widerspräche aber der Auffassung Kodálys. Es sei hier eher ein konkreter Fall erwähnt. Als darüber die Rede war, eine mehrsprachige musikwissenschaftliche Zeitschrift herauszugeben und diese auch im Ausland zu vertreiben, vertrat Kodály folgende Meinung: »Zuerst sollen die Aufsätze fertig sein, das weitere wird sich schon finden.« Dies kann als eine Kleinigkeit erscheinen, ist aber überaus kennzeichnend. Kodály hält nicht viel von Abstraktionen und äußert sich über das deutsche Philosophieren als über etwas »Nebelhaftes« nicht eben anerkennend. Eben darum schätzt er die Lebensnähe des Franzosen hoch ein und dessen Anlage zur unmittelbaren, konkreten Erkenntnis. Was für eine Bedeutung hat nun diese Betrachtungsweise, pro und contra, diese Sympathie und Antipathie auf dem Gebiete der Musik? Betrachten wir ein einziges Beispiel! Bei den deutschen Tondichtern überwiegt das Prinzipielle; die Regeln müssen auf Biegen und Brechen eingehalten werden, die Werke müssen dementsprechend vorgetragen werden, ob sie nun dazu geeignet sind oder nicht. Wenn die klanglichen Tatsachen ihnen widersprechen, die Instrumentalstimmen schlecht liegen, »desto schlimmer für die Tatsachen« (Hegel). Demgegenüber gehen die französischen Partituren im voraus davon aus, was gut klingt, wie der den Stimmen anvertraute Musiktext diesen stofflich gerecht wird, welchen Tonsatz die ertönende Wirklichkeit verlangt. Das ist mutatis mutandis der Standpunkt Voltaires. (»Der einzige Fehler in der Kunst ist die Langweile.«) Kodály schloß sich dieser Richtung an. »Meine Musik — sagt er — zeigt im Notenbild weniger, als wenn sie ertönt.« Die Musik ist eine Kunst der Töne, und bei dem ungarischen Meister ist alles dem realen Tonwert untergeordnet. Seine Stimmen sind Musterbeispiele der Stofflichkeit.

Auch im Unterricht ging er nicht von Prinzipien aus, wie erhaben diese auch sein mochten. Die Studenten der Kompositionslehre hatten

sich vor allem sachliche Kenntnisse anzueignen. Dies war das »Prinzip« seines Unterrichts. Dabei stützte er sich nicht auf eine allgemeine Methodik. Jeder Schüler hat verschiedene individuelle Anlagen und Fähigkeiten, man muß ihm dementsprechend die Aufgabe stellen. Stets abwechslungsreichere Übungen führen zum Ziel. Während meiner leider allzu kurzen Studienzeit führte ich solche Arbeiten aus: ich bearbeitete den Toreadormarsch aus Carmen fürs Streichorchester, die Internationale für einen Frauenchor. Wenn wir schon über Prinzipien sprechen müssen, was ist eigentlich das Prinzip dieser Unterrichtsmethode? Das Erwerben der nötigen Kenntnisse, um vollkommen gerüstet zu sein zur Befriedigung der praktischen Bedürfnisse. Ist der zu erwartende Vortragsstoff spärlich, so muß man mit bescheidenen Mitteln ein Maximum erreichen; ist er reichhaltig, so soll man alle Gegebenheiten innerhalb der reinen Möglichkeiten bis zum Äußersten ausnützen. Ich glaube aber, auch diese Formulierung verfällt ein wenig in überflüssige Weitschweifigkeit; man muß einfach gut und genau arbeiten! »Lange Rede — kurzer Sinn« — würde Kodály sagen. Und wenn ich schon dabei bin, so kann ich noch hinzufügen: der Meister liebt die lakonische Weisheit der Bauernsprüche. Wenn mehrere sich erbieten, eine Aufgabe zu lösen, die einer allein besser ausführen könnte, mahnt er uns sofort mit den Worten: »Was zweien gehört, nützt keinem was.«

Es wurde schon des öfteren erwähnt, Kodály bewege sich auf den Gipfeln des abendländischen Humanismus. Diese Feststellung aber stammt nicht von ihm, sondern von uns Musikliteraten. Nach der Auffassung des Meisters ist die allgemeine menschliche Kultur oder die europäische Bildung eine Abstraktion, deren Verwirklichung durch lebendige Menschen vor sich geht. Diese genaue Kenntnis der Lage führt ihn nahe zum wirklichen Wesen des Ungarntums und zu dessen Kern. So viel ist allgemein bekannt, daß das Humanum immer und ausschließlich durch seine nationalen Varianten greifbar wird. Bei Kodály ist aber die Nation nicht eine Idee (wie zum Beispiel bei J. Rákosi), oder eine Abstraktion (wie zum Beispiel bei L. Prohászka), sondern eine tatsächliche Gemeinschaft von Menschen, ihr wirkliches Leben. Unter den Menschen können aber bestimmte hervorstechende Eigenschaften verhältnismäßig rasch erkannt werden; auf diese Weise entstehen gemeinsame psychische Einheiten, d. h. Typen. Kodály faßt es nicht so auf, daß die im voraus bestimmte begriffliche Struktur des Ungarntums die Menge der ihm entsprechenden Individuen bedingt, sondern umgekehrt: die Gesamtheit der charakteristischen konkreten Menschentypen bildet die Nation. Und das Leben der wirklichen Typen hat die Eigenart, die später eine symbolische Kraft

gewinnt. Da aber die Mehrheit der hier lebenden wirklichen psychischen Typen zu den Bauern oder zu den vom Lande kommenden physischen Arbeitern gehört, muß folglich unter ihnen das wahre Wesen der Nation, die entscheidende Mehrheit ihrer Eigenarten gesucht werden, d. h. in den Dörfern und Fabriken. Nach Ansicht Kodálys sei das Ungarntum die tatsächliche Gesamtheit von lebenden Individuen unter bestimmten Bedingungen. Deshalb sucht er und findet auch die Quellen der ungarischen nationalen Musik auch dort. Es ist außerordentlich kennzeichnend, wie sehr er die breite begriffliche Verallgemeinerung zu vermeiden versucht, wenn er sich über die Merkmale dieser Musikalität zusammenfassend äußert («Was ist ungarisch in der Musik»). Er geht stets von konkreten Merkmalen aus (Kürze, Genauigkeit, Objektivität, Klarheit usw.) und versucht mittels ihrer Zusammensetzung zu einer Typologie zu gelangen. Man kann aus jedem seiner Worte herausspüren, daß er an die einzelnen Vorbilder der ungarischen Volksmusik denkt und auf diese Weise die weiteren Zusammenhänge, Gemeinsamkeiten und Übereinstimmungen sucht. Als Musiker und Musikforscher suchte er die Volksmassen darum auf, weil unter ihnen die typischsten und mannigfaltigsten nationalen Musikstoffe aufzufinden waren.

Daraus folgt die Forderung nach dem einheimisch echten Musikleben und nach einer nationalen Musikwissenschaft. Auf hohem Niveau, im Besitz des vollständigen Gutes verlangt er die den staatlichen Verhältnissen entsprechenden Einrichtungen. Von der Wissenschaft die Sammelarbeit und die entdeckend-analysierende Feldforschung; von der Musikschöpfung die Hervorhebung der nationalen Merkmale mit europäischer Geltung; vom Publikum den mit internationalen Kenntnissen verbundenen nationalen Geschmack. Auch in der Musikwissenschaft kämpft er gegen die papiernen Abstraktionen. Nach seiner Meinung sei in ihr die Erkenntnis des nationalen Musikschatzes mittels Noten von geringem Wert, vielmehr gelte es an Ort und Stelle durch den Umgang mit den Individuen aus dem Volke nicht nur den Musikstoff aufnehmen, sondern zugleich und hauptsächlich auch die besonderen Merkmale der Menschen und ihrer Umgebung, weil die Musik keine selbstbezweckte Abstraktion sei, sondern das In-Klänge-Projizieren der gesellschaftlichen, familiären und individuellen Verhältnisse, der psychischen Affekte und des persönlichen Wollens. Die musikalische Form bilde sich stets aus diesen kollektiven und subjektiven Tatsachen heraus, sie sei deren Spiegelbild. Sie könnte nicht zu einer nationalen Kraft werden, wenn sie nicht aus nationalen Wurzeln sprösse, sondern in das Prokrustesbett der aus der Fremde hergebrachten Elemente gepreßt würde. Kodály

nimmt keine nationalen Luftschlösser oder gefällige Trugbilder für Tatsachen des exakt Gegebenen. Für ihn ist auch die Vergangenheit der ungarischen Musik nur dann eine lebendige Wirklichkeit, wenn ihre Spuren in den Zeugnissen der Gegenwart aufzufinden sind. Auf dieser Grundlage gab er ein Beispiel für das methodische Verfahren der ungarischen musikwissenschaftlichen Arbeit, als er die beim Volke noch lebendigen Überreste unserer alten Melodien aufdeckte. Wie das Meer in einem Tropfen, so ist die Gesamtheit unseres wissenschaftlichen Arbeitsprogramms in Aufsätzen enthalten, wie der über »Das Lied des Argirus« (Argirus nótája). Wer sich in diese Arbeit einschaltet, ist wirklich ein ungarischer Musikforscher — so urteilt das Kodálysche Gewissen. Ebenso verfährt der Meister im allgemeinen in der historischen Erschließung der Merkmale der nationalen Musik. Er ließ sich von keiner im voraus gefaßten Annahme leiten, als er auf Grund der beredten Tatsachen zeigte, daß die pentatonischen ungarischen Melodien mit Quintwechsel die urtümlichsten sind; ihre Struktur wirkt weiter in der neueren Entwicklung des Volksliedes und knüpft an die Musik der mit den Ungarn seit Jahrtausenden verwandten Völker an. Eine solche reale Erkenntnis führte zur Aufdeckung bestimmter orientalischer Zusammenhänge an Hand des Nachweises großer ethnologischer Einheiten. Es wäre verlockender gewesen, sich den Ruhm einer vollständigen Originalität in der ungarischen Folklore zu erwerben; dem widersprach aber die unerbitterliche Wirklichkeit, der leitende Stern Kodálys.

Der schaffende Künstler schöpft aus denselben Quellen. Bei ihm laufen die dauernden psychischen Merkmale der Nation (»ewiges Ungarn-tum«) nie in wesenlose Phantasmagorien aus. Nicht einmal derart, wie bei J. Arany das Toldi-Ideal. Kodálys Bühnenhelden sind keine kraftstrotzenden Übermenschen, oder Erztore zerschlagende Botonde. Sie sind ausnahmslos real, erdennah und so unnachahmlich, »jetzt und hier« atmende Wesen. Nur durch ihr typisches Gepräge gewinnen sie Allgemeingeltung, werden sie symbolisch. Die »Sekler Spinnstube« (Székelyfonó) ist konzentrierte Wirklichkeit des Volkes, wo die tonkünstlerischen Mittel und die Untermalung ebenso die charakteristische Assoziation und die psychisch-lokale Umwelt heraufbeschwören, wie das »Forellen-Quintett« von Schubert das Gemüt und Landschaft seines Volkes. Allerdings mit dem Unterschied, daß der österreichische Tonkünstler von einem durch andere gebahnten Weg den eigenen Pfad einschlägt, der ungarische Meister aber auf Neuland sät und erntet. Die »trouvaille« der Kodályschen Bearbeitung ist individuell, originell: sein kollektiver Geist entspringt aber der nationalen Wirklichkeit. Darum kann die »Verbunkos«-Vergan-

genheit auf Grund solcher realen Elemente als ein heißer Geysir in den Tänzen von Marosszék und Galánta aufschießen und hierbei die geschichtlichen Bewegungen und Farben völlig erneuern. Die Figur Held Hárýs (Hárý János) ist — wie wir wissen — die Verkörperung des ewigen ungarischen Traumes, der ewigen ungarischen Utopie; aber der Traum ist gewoben aus lauter lebendigen Tatsachen, zaubert kein nie dagewesenes Land herbei, sein Richtungsweiser ist der Turm der Dorfkirche, sein Herzensblut ist das Dorf, die vertraute Familie, die jeweilige Zukunft. Selbst einen Namen, einen wahrhaften Namen hat dieses unerläßliche Ziel: Nagyabony, mit zwei Türmen. Kodály geht aber im Realismus noch weiter; er identifiziert sich mit seinem Helden und schreibt als Empfehlung auf sein Werk: »Meiner Örzse« (Lisbeth), d. h. seiner Frau, die mit ihm im Guten und Bösen die Hárý János-Träume teilt. Als Kodály die Literatur für Kinderchöre neuschöpft, stützt er sich nicht nur auf das Spiel der Kleinen im Dorfe, sondern horcht unmittelbar auf die Kinderstimme, auf die Singweise des Kindes. Sobald der Kinderchor ertönt, verschwindet hinter ihm das artifizielle Handwerk des Tonsetzens, als sängen aus der Tiefe ihres Instinktes die Kinderstimmen und bestände die Aufgabe Kodálys nur darin, das heraufzubeschwören, was auch von selber früher oder später erschiene. Und die großen Chöre? Es genügt, wenn ich an die Glocke dieses Themas rühre, schon klingt und summt die Wahrheit: das Volk selbst lebt samt seiner ganzen Märchenwelt und Lust auf, wie wenn wir es dabei überrascht hätten, als es sich uns in den »Bildern aus der Mátra« erschließt. Die »Alten« ist eine immer gültige Genreszene, authentisch wie ein Porträt; im »Schlachtlied« atmen und kämpfen die Honvéds des Schlachtfeldes mit ihrer vollständigen und selbstvergessenen Hingabe und ihrem blutig-röchelnden Kampfruf »Vorwärts«. Nichts verlockt stärker zu Abstraktionen, als die erstarrten religiösen Texte der Jahrtausende; der »Ungarische Psalm« Kodálys weicht durchaus von solchen Gewohnheiten ab. Er erlebt in einer bestimmten historischen und tragischen Lage die ungarische Paraphrase des Psalms, und diese Variante wird bei ihm ergreifend typisch und ist charakteristisch. Es wäre schwer, sich eine mehr verallgemeinernde, idealisierende psychische Lage vorzustellen, als die des althergebrachten »Te Deum«-s. Bei Kodály wird jener Augenblick lebendig, in dem die europäischen Heere die Festung Ofen von der Knechtschaft befreien und das Freudengeschrei über die seit hundertfünfzig Jahren sehnlichst erwartete Befreiung ausbrach.

Ebenso steht es mit den textlosen, »absoluten« Musikwerken. Das erste Streichquartett Kodálys kann als Musterbeispiel für den aus

einem Kern herauskeimenden und dann emporschießenden Formaufbau gelten. Was ist aber dieser Kern? Er erscheint sofort am Anfang: das ungarische Volkslied, eines von denen, die das meiste aussagen. Was soll das Laubwerk sein? Im Spiegelbild der Kunst ein Stück des nationalen Lebens. Was nun im ersten Quartett ein schon zu Beginn auftretender Gedanke ist, wird im zweiten Streichquartett am Ende, im Schlußsatz vorgeführt. Auch hier wird die vollständige Entfaltung durch die lebendige Wirklichkeit eines nationalen Liedes herbeigeführt. Auf eine andere Art und zweischichtig realistisch ist das Trio für Streicher. Schon das Ensemble selber sprüht Humor: die Bratsche vertritt hier das Fundament, ohne das Violoncello ist der Klang eingeshmälert, aber die drei wackeren Musiker geben nicht nach, »sie werden es schon zeigen«, daß man auch so zur Vollkommenheit gelangen kann! Einer solchen Grundhaltung entspringt diese Serenade, die Nachtmusik der guten Laune und der Liebe. Daß es sich um eine wirkliche Lebensszene handelt, zeigt uns vor allem das mittlere (langsame) Stück, ein launenhaftes Zwiegespräch zwischen Frau und Mann. Die Sonate für Violoncello huldigt wieder auf eine andere Weise der Realität. Was kann man denn eigentlich mit einem einzigen schwerfälligen Instrument anfangen? Nun, die Kodály'sche Methode — allem das meiste und nützlichste abzugewinnen — bewährt sich auch hier. Einmal mehr wird bezeugt, daß, je dürftiger die Aussichten sind, desto heroischer und hingebungsvoller man sich bemühen muß, die Zügel in die Hand zu bekommen. Und es gelingt auch, den Pegasus bewundernswert in Schwung zu bringen. Das Violoncello wächst ins Gigantische, weil alle Möglichkeiten erschöpft werden, von der Umstimmung der Saiten (der Skordatur) über Akkordspiel, zupfende List bis zu den Flageoletttönen und den schwindelerregenden hohen Lagen. Aus Amerika wurde bei Kodály — der verbreiteten Mode unseres Zeitalters entsprechend — das »Concerto« für Orchester bestellt. Wie erwidert der ungarische Tondichter diese Ehrung? Er übernimmt scheinbar das übliche »neuklassische«, an Bach erinnernde motivische Spiel; aber es ist durchpulst von der Eigenart seiner Persönlichkeit: wo es nur geht, soll man es besser machen, ein Beispiel geben. Das »Concerto« ist mit seinem tiefen Ernst, folgerichtigen Aufbau und mit seinem heiß pulsierenden Herzschlag des mittleren Teiles — eher ein Lehrgedicht und kein Zugeständnis gegenüber der Mode. Was lehrt es uns? Daß man mit allen Mitteln das wahre Humanum erreichen kann, nicht die Methode, sondern die Persönlichkeit, das Wissen und die gute Absicht erheben einen auf den Parnaß, wenn wir nämlich unter dem Wohnort Apollos das internationale Verständnis, die gegenseitige Hilfe und die ewige Moral verstehen. Die

»Pfauen«-Variationen beleben eine ähnliche Realität wie die Streichquartette, nur auf einem noch höheren Niveau, mit der weitesten Ausbreitung der nationalen Perspektive. Das psychische Schauspiel einer schmerzvollen Vergangenheit und der durch die aufopfernde Arbeit von »wirke, schaffe und vermehre« erkämpften besseren Zukunft spielt sich in ihnen ab. Mit solch unmittelbaren Anspielungen, daß der Hörer sich fortwährend angesprochen und aufgefordert fühlt. Wenn Beethovens 5. Symphonie oder Egmont-Ouverture in der Freiheitsode gipfeln, so kann dieses Kodálysche Werk mit recht als eine Ode an die Hoffnung und Zuversicht der die Zukunft aufbauenden Nation bezeichnet werden.

Sein Sinn für die Realität führt Kodály, wenn er die zeitweilige tiefe Kluft zwischen seiner Kunst und dem ungarischen Publikum erkennt. Aber er gelangt eben durch seine dialektische Denkweise zum Schluß, daß diese Kluft überbrückt werden kann. Auch J. Arany und E. Ady fehlten zuerst die Millionen, die sie verstanden hätten. Aber die besten der Nation standen auf ihrer Seite. Diese »Hervorragenden« bilden den Keim, aus dem eine immer breitere und umfassendere Würdigung erwächst. Ebenso ist es bei Kodály. Von Jahr zu Jahr mehrt sich das von ihm schöpfende Lager, verringert sich der Abstand zwischen seinem Ziel und Willen und dem zu gewinnenden Publikum. Kodály schaut aber nicht mit den Händen im Schoß zu, wie dieser notwendige Prozeß vor sich geht. Ich zitiere seine Worte: »Einen hundertjährigen Plan« hat er zur Verwirklichung dieser Aufgabe ausgearbeitet. Er ist als Künstler und Forscher einer der am klarsten sehenden Volksaufklärer. Er schuf Kompositionen, die sich schon heute im ganzen Lande einer großen Volkstümlichkeit erfreuen (manche Chöre, »Kállai kettős« usw.). Mit diesem Erfolg will sich aber Kodály offensichtlich nicht abfinden. Es gab Zeiten, in denen bei den Deutschen von den Werken Beethovens kaum etwas außer der 1. Symphonie und dem Septett geliebt wurde, Goethe erntete außer mit einigen lyrischen Gedichten lange nur mit den »Leiden des jungen Werthers« einen Erfolg. Der Weg der weiteren Entwicklung ist die Allgemein- und Fachbildung. Nur wenige Musiker haben in dieser Richtung eine planmäßigere und gründlichere Arbeit verrichtet als Kodály! Vom Lehrbuch für Gesangunterricht für die Grundschule bis zur höheren Aufgabensammlung für Solmisationsübungen (Solfeggio) wurde eine schier unglaubliche Menge von »Arzneimitteln« in seiner kulturellen Apotheke gebraut. Und all dies paßt sich genau den Lebensbedingungen, den gegenwärtigen und den zu erwartenden musikalischen Fähigkeiten der ungarischen Bevölkerung an. Seine Erziehungsarbeit erstreckt sich auf alles, was das Aufblühen der Musik fördern kann. Von

Kodály ermunterte wurden unsere Männerchöre zur Hauptfeste des nationalen Genius und wurden vielerorts zum Fundament der über eine breitere Skala von Stimmen verfügenden gemischten Chöre. Und die übrige gesellschaftliche Wirksamkeit beschränkt sich bei Kodály nicht auf höhere Weisungen, sozusagen vom Gipfel aus. Nein, der Meister erscheint hier und dort, übt persönlich Kritik, hält Vorträge und überprüft. In seine agitative Tätigkeit wurde auch die Sache unserer Sprache einbezogen, er wurde zu einem der Hüter des guten Ungarisch und der fehlerlosen Aussprache. Das ist ein selbstverständliches Nebenprodukt seiner epochalen Textbehandlung in seinen Liedern und anderen Vokalwerken. So großzügig seine künstlerische Pinselführung auch ist, so sind andererseits sein pädagogisches Interesse und seine pädagogischen Hinweise selbst aufs geringste bedacht. Er ist sich dessen sehr wohl bewußt, daß man nur schrittweise vorwärtskommen kann. Dementsprechend wählt er sich auch seine Mitarbeiter aus. Mehr wert ist in seinen Augen der Musiker, der zwei kleinen Burschen eines Einödhofes das Notenlesen beibringt, als derjenige, der seine Feder an noch so erhabenen Ästhetiken abwetzt. Wie das Vorbild seiner Jugendzeit, Debussy, die Fülle des Lebens über alles stellte, so gestaltet und betrachtet auch Kodály die Welt im Bann der lebendigen Wirklichkeit. Er will, daß das Leben des Ungarn-tums die Fülle erreiche, auf die es infolge seiner virtuellen Kräfte Anspruch hat. Darf man sich mit so großen Worten seinem Gedankenkreis nähern, so ist für Kodály das Leben, die immer inhaltsreichere Realität — das Heilige schlechthin. So soll auch sein Ausspruch verstanden werden: »Sterben ist leicht; viel schwerer und wertvoller ist es aber, das Leben bis an die äußersten Möglichkeiten zu verlängern.«

# Mittelalterliche ungarische Musikdenkmäler und das neue Volkslied

von

B. RAJECZKY

Budapest

In der letzten Nummer der *Studia Musicologica* hat B. C. NAGY über den »neuen Stil« des ungarischen Volksliedes und den Stand der Forschung ausführlich berichtet.<sup>1</sup> Der vorliegende Beitrag stellt sich die Aufgabe, auf Melodiebeispiele aus dem ungarischen Mittelalter hinzuweisen, die als Voraussetzungen des neuen Stiles angesehen werden können.

Bezeichnend für den historischen Weitblick KODÁLYS ist es, daß er in der Frage der europäischen Beeinflussung des neuen Stiles schon im Jahre 1937 auf die mittelalterliche Melodiewelt hinwies, indem er weltliche Beispiele mit dem Aufbau AA<sup>5</sup>BA und ABBA und gregorianische ABCA-Formen anführte.<sup>2</sup> Unter den ausländischen Forschern hat W. WIORA (dessen »Europäischer Volksgesang« die beste Zusammenstellung der europäischen Entsprechungen unseres neuen Stiles bietet) im Jahre 1940 auf die Architektonik und AA<sup>5</sup>-Zeilenfolge in den Hymnen und Sequenzen hingewiesen.<sup>3</sup> Doch war es eine Überraschung, als JÁRDÁNYI die Stilmerkmale des neuen Volksliedes bei 27% der Hymnen und 7,5% der Sequenzenstrophen vorfand, so daß er den Schluß ziehen konnte, daß »die Verbindung, die Verwandtschaft zwischen der Gregorianik und der ungarischen Volksmusik viel tiefer ist, als wir jemals vermutet hätten«.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> *Typenprobleme in der ungarischen Volksmusik*, StudMus 1962, Vol. II. 1–4. S. 225–266. Ergänzend möchten wir SZABOLCSIS Meinung anführen, wonach die Durmelodik der italienischen Laude durch die Tätigkeit der Franziskaner auf die ungarische Musikpraxis nachhaltig eingewirkt hat. (*A melódia története*<sup>2</sup> [Die Geschichte der Melodie], Budapest 1957, S. 63–64.) In seiner vortrefflichen Ausgabe der ungarischen Melodien des 16. Jhs. (*A XVI. század magyar dallamai*, Budapest 1958) machte CSOMASZ TÓTH den Versuch, die Formwandlungen zwischen westlichen und ungarischen Kirchenliedern zu rekonstruieren (S. 181–197).

<sup>2</sup> *A magyar népzene* [Ung. Volksmusik], Budapest 1937, S. 26–35, Anm. 29–34.

<sup>3</sup> *Die deutsche Volksliedweise und der Osten*, Wolfenbüttel–Berlin 1940, S. 119, Anm. 2.

<sup>4</sup> Über Anordnung von Melodien und Formanalyse in der Gregorianik (Besprechung von RAJECZKYS Melodiarium), *Acta Ethnographica* 1959, S. 327–337.

Aus guten Gründen dürfen wir annehmen, daß sich das selbständige liturgische Musikschaffen in Ungarn schon in der 1. Hälfte des 12. Jahrhunderts entfalten konnte.<sup>5</sup> In den ungarländischen Hymnen und Sequenzen (vorwiegend zwischen 1200 und 1400 entstanden) finden wir die einzigen Relikte heimischen Musizierens aus dem Mittelalter, die — wenn auch nur als Varianten ausländischer Muster — zur Kenntnis der damaligen musikalischen Bildung und Geschmacksrichtung ungemein Wertvolles beitragen. Indem wir also diese anführen, bieten wir der Forschung die nötige historisch-konkrete Grundlage und vermeiden den unsicheren Boden rein formaler Zusammenhänge.

Beim Überblick über unser Material<sup>6</sup> fällt es auf, daß die für den neuen Stil wesentliche geschlossene Form AXYA unter den 104 vierzeiligen Sequenzenstrophen überhaupt nicht vorkommt (höchstens unter den dreizeiligen hie und da eine ABA<sub>6</sub>-Form, wie z. B. am Beginn der Sequenz »Veni Sancte Spiritus«), dafür aber mit 39 Nummern die Deszendenz bevorzugt wird. Unter den ebenfalls 104 vierzeiligen Hymnenstrophen treffen wir schon auf 16 ABCA, 2 AABA und 2 AA<sup>5</sup>BA, also rund 20% streng geschlossene Gebilde. Beim näheren Zusehen steigt aber dieser Prozentsatz erheblich, wenn wir nämlich das zweite formale Erfordernis des neuen Stiles, den hervorstechenden Mittelteil ins Auge fassen. In diesem Falle finden wir, daß 17 Hymnen- und 7 Sequenzenstrophen die zwei mittleren Zeilen, 47 Hymnen- und 51 Sequenzenstrophen aber entweder die zweite oder die dritte als Hochzeilen aufweisen. Also auch in den ABCD- oder AABC-, AA<sup>5</sup>BC-Strukturen<sup>7</sup> kann die Melodie auf Grund eines wesentlichen Merkmales als dem neuen Stile nahestehend bezeichnet werden, wie z. B. die folgende, die in der Melodieordnung des *Corpus Musicae Popularis Hungaricae* im Übergang vom alten zum neuen Stile steht.<sup>8</sup> Die als verwandt angeführte Strophe gehört zur Sequenz »Quem invisibiliter« (Com. Conf.), welche zur Zeit nur aus ungarischen Quellen des 14. und 15. Jahrhunderts bekannt ist (siehe S. 265).

Demnach dürften wir bei der Behandlung der ungarischen Melodiegeschichte nicht außer acht lassen, daß die Bogenform spätestens vom 12. Jh. an mit einer beträchtlichen Anzahl von Weisen in der ungarischen Musikpraxis vertreten war. So erscheinen im 16. Jh. die ersten Lieder

<sup>5</sup> S. die Ausführungen von L. MEZEY und Z. FALVY in ihrer bevorstehenden Publikation des *Codex Albensis* (12 Jh.).

<sup>6</sup> Enthalten im *Melodiarium Hungariae Medii Aevi I*, Budapest 1956.

<sup>7</sup> Das letzte hebt G. NAGY mit Recht hervor, a. a. O. S. 242.

<sup>8</sup> Dieser Vergleich von JÁRDÁNYI, a. a. O. Zur Systematik s. seine *Ungarische Volksliedtypen (Magyar népdaltípusok I—II)*, Budapest 1961 und seinen Aufsatz: *Die Ordnung der ungarischen Volkslieder*, StudMus 1962, S. 3—32.

S. Quem invisibiliter ¶6. RM II. 14.

Tu splen - do - rem praestas ec - cle - si - is

*Rubato*

Forlulj kedves lo - vam Len - gyel or - szág fe - lé,

Mi - ra - cu - lis et sig - nis va - ri - is.

Erdély, 1902. Vikár

Ugy - se jö - vök többet most már vissza - fe - lé.

mit ungarischem Text als in der mittelalterlichen Tradition schon begründet. Daß diese Begründung auch als Niederschlag bewußter Kompositionstätigkeit betrachtet werden darf, können wir aus der Faktur der ungarischen Varianten ersehen.

Bei der Übernahme fremden Melodiengutes dürften wir schon aus der Wahl der Melodie auf die musikalische Einstellung schließen. So bringt z. B. das *Wladislaus-Graduale* (geschrieben um 1500 nach einer böhmischen Vorlage, wahrscheinlich in Böhmen)<sup>9</sup> die erste Strophe der Sequenz »Orbis totus gratuletur«:

RM S II. 43.

8 Or - bis to - tus gra - tu - le - tur,

8 Chri - sti - a - nus per - lae - te - tur,

8 Si - gnum sa - crum ad - mi - re - tur,

8 Quo - cre - a - tor col - lau - de - tur.

Das *Graduale* des Kardinals *Bakócz* vom Anfang des 16. Jhs. (geschrieben in Ungarn<sup>10</sup>) wählt dagegen die folgende Melodie:

<sup>9</sup> S. RADÓS Feststellungen in RM, S. XXI.

<sup>10</sup> Ebd.

RM S II. 27.

8 Or - bis to - tus gra - tu - le - tur,  
8 Chri - sti - a - nus per - lae - te - tur,  
8 Si - gnum sa - crum ad - mi - re - tur,  
8 Quo - cre - a - tor col - lau - de - tur.

Beide Weisen sind süddeutsch-böhmischer Herkunft, doch scheint die erste mit ihrem betont durmäßigen Charakter den ungarischen Schreiber nicht befriedigt zu haben; vielleicht sprach ihm die Quinttransposition der ersten Zeilen auch mehr zu.

Die AA<sup>5</sup>-Strukturen in der Gregorianik, Quintlagen der Gradualverse und in die obere Quinte transponierte Melismenpartien sind allgemein bekannt; sie gehören schon in die Zeit vor 1000. Sie wurden nicht nur in den Sequenzen alten Stiles syllabisch aufgelöst; als Konstruktionsfaktor erscheint die Quinttransposition auch in den strophischen Sequenzen. Am Ende des 11. Jhs. steht in der Sequenz »Mane prima sabbati« die folgende Form mit ausgesprochenem Sequenzieren in der dritten Zeile:

RM S II. 9, 8.

8 O Ma - ri - a Mag - da - le - na,  
8 Au - di vo - ta lau - de ple - na,  
8 A - pud Chri - stum cho - rum i - stum  
8 Cle - men - ter con - ci - li - a.

Spätestens aus dem 14. Jh. können wir dazu zwei ungarische Umarbeitungen westlicher Muster anführen, beachtenswert wegen der zweifachen Lösungsweise: die *St.-Stephans-Sequenz* »Corde, voce, mente pura« formt aus der dreizeiligen »Laudes crucis«-Strophe eine vierzeilige, wobei

aus dem Quintfall der zweiten Zeile die altungarische Abwärtstransposition entwickelt wird:

<p>S Lauda Sion RM II. 52, 4.</p> <p>8 Quod in coe - na Chri - stus ges - sit,</p> <p>8 Fa - ci - en - dum hoc - ex - pres - sit,</p> <p>8 In - su - i me - mo - ri - am.</p>	<p>RM II. 52/b, 3.</p> <p>8 Hic est Geysae du - cis na - tus,</p> <p>8 Vi - si - o - ne prae si - gna - tus;</p> <p>8 An - te or - tum est vo - ca - tus</p> <p>8 Ste - pha - nus a Ste - pha - no.</p>
---	---

Der Komponist des *St.-Ladislaus-Offiziums* wählt in der Magnificat-Antiphone der ersten Vesper die westliche AA<sup>5</sup>-Lösung, aber macht dabei noch einen kühnen Versuch mit einer sechszeiligen geschlossenen Strophe AA<sup>5</sup>BCB<sub>v</sub>A<sub>v</sub>:

Budapest, Univ. Bibl.  
C. lat. 122. fol.

8 Fons ae - ter - nae pi - e - ta - tis,

8 Lux su - per - nae ve - ri - ta - tis

8 Ti - bi Chri - ste com - pla - cen - te

8 La - di - sla - o nos tu - en - te

8 Fac con - sor - tes ae - ter - no - rum

8 Te lau - dan - tes gau - di - o - rum.

Für die *St.-Emmerich-Sequenz* »Stirps regalis« (14. Jh.) diente die bekannte süddeutsche »Imperatrix angelorum« als Vorlage; in der ersten Strophe erhielt sie so die dreizeilige Bogenform AA<sup>5</sup>B:

RM II. 29.

Stirps re - ga - lis, pro - les re - gis,  
I - mi - ta - tor ve - rae le - gis  
Ve - ra de - dit gau - di - a.

RM II. 23.

Im - pe - ra - trix an - ge - lo - rum,  
Con - so - la - trix mi - se - ro - rum,  
Au - di nos o Ma - ri - a.

Beachtung verdient, daß das *Bakócz-Graduale* in diesem Falle auf die ältere Muster des »Salve mater Salvatoris« zurückgreift (französischen Ursprungs, 12 Jh., in Mitteleuropa durch die Dominikaner verbreitet) und mit einer um eine Quart abwärts transponierten Melodie beginnt:

RM II. 16/a

Stirps re - ga - lis, pro - les re - gis,  
I - mi - ta - tor ve - rae le - gis  
Ve - ra de - dit gau - di - a.

Im schön geschriebenen Psalterium des Preßburger Kanonikus *Blasius* (um 1400) verrät die *St.-Emmerich-Hymne* die meisterhafte Handhabung der »modernen« Technik: die feierliche Eröffnungsgeste wird nicht mechanisch abgenützt, die Transposition in der zweiten und die Wiederholung in der letzten Zeile hat Neues zu sagen, und die schlichte dritte gewinnt durch die Höhe ihr Gewicht:

RM H 68.

Plau - te, pa - rens Pan - no - ni - a  
De tam fe - li - ci - fi - li - o  
Cu - ius vir - tu - te va - ri - a  
Coe - lum re - ple - tur gau - di - o.

Abschließend möge die »provinzial-spätgotische« *Dorotheenhymne* das »Neue« mit ihren überschwänglichen Linien veranschaulichen; ihr gegenüber erscheint die verwandte heutige Volksweise abgeklärt und gesetzt:

RM H 69.

Gra-tu-la-re Cae-sa-re-a,  
Pa-tro-nae co-lens me-ri-ta  
Do-ro-the-ae so-le-mni-a  
So-lis re-ve-seit or-bi-ta.

JárdMnt II, 45.

A fa-lu-ban vé-gig-mén-ni ném me-rék,  
Mert a lá-nyok se-lyém szok-nyát vi-sel-nek.  
Csip-ke is, fo-dor is réng az al-jún,  
Bar-na le-gény kö-pog-tat az ab-la-kán.

Zusammenfassend:

*Die mittelalterliche liturgische Praxis des 12—16. Jahrhunderts bedeutete die ständige, unmittelbare Anregung in Richtung der bogenförmigen, geschlossenen Melodien.* Vielleicht dürfen wir auch hoffen, daß in absehbarer Zeit anhand der vollständigen Ausgabe der europäischen mittelalterlichen Monodie allen westlichen Voraussetzungen unserer Volksmusik nachgegangen werden kann.

Abkürzungen

Járd Mnt: Járdányi: Magyar népdaltípusok  
RM: Rajeczky: Melodiarium Hungariae Medii Aevi I.  
Stud Mus: Studia Musicologica



# Volksinstrumente in Westfalen

von

W. SALMEN

Saarbrücken

Zoltán Kodály schreibt in seinem inhaltreichen Buche über »Die ungarische Volksmusik«: »Das ungarische Volk liebt Instrumente nicht besonders. Es finden sich verhältnismäßig wenige, die sich auf das Instrumentenspiel verstehen; selbst das arme Volk zieht es vor, sich aufspielen zu lassen, statt eigenhändig zu musizieren. Daher kommt es, daß die Instrumentalmusik des ungarischen Volkes, im Vergleich zum Reichtum seiner Gesangsmusik, spärlich erscheint. Trotzdem verdient auch sie, besonders wegen der in ihr erhalten gebliebenen archaischen Reste, die größte Aufmerksamkeit.«<sup>1</sup> Diese Feststellung trifft in auffälliger Übereinstimmung auch für Westfalen zu, das volkskundlich als eine eigenständige niederdeutsche Rückzugslandschaft einer besonderen Beachtung wert ist. Die in diesem an Volksliedern und Volkstänzen besonders reichen Raum vorkommenden Volksinstrumente sind nämlich verglichen mit denen insbesondere süddeutscher Gegenden zumeist unentwickelt geblieben. Dennoch gehörte früher auch in Westfalen zu vielen Bräuchen und Veranstaltungen das Instrumentalspiel als ein unentbehrlicher Schmuck. Begabtere Musikanten übten sich auf anspruchsvolleren Spielgeräten wie Fideln, Schalmeyen oder Klarinetten, die Menge hingegen spielte auf dem Lande fast nur auf einfachsten Instrumenten, die man selbst ohne sonderliche Spezialkenntnisse anfertigen konnte.

Idiophone und Membranophone dienten seit der Frühzeit vornehmlich zur Erzeugung schaurigen Lärms, abschreckender und verscheuender Geräusche, oder zur Markierung von Rhythmen. Aus diesem Grunde war es vielerorts üblich, daß man zum Zwecke bannender Beeindruckung gefürchteter böser Mächte am Jahreswechsel mit Kettenrasseln umherzog.<sup>2</sup> Im Lippischen feierten die dort ansässigen Juden das Hamannsfest begleitet durch »lärmendes Klopfen mit Hämmern und an-

<sup>1</sup> Budapest 1956, S. 120.

<sup>2</sup> SARTORI, P.: *Westfälische Volkskunde*, Leipzig 1922, S. 139.

dern Instrumenten«, womit ein ähnlicher akustischer Effekt erzielt wurde.<sup>3</sup> Zum Feste Petri Stuhlfeier am 22. Februar war es aber auch in den christlichen Gemeinden Sitte, daß Kinder heischend durch die Dörfer gingen und in Anlehnung an ein altes Donar-Fest (des Gottes mit dem Hammer, mit dem er zu Zeiten der Wintersonnenwende das Jahr spaltete) an die Häuser klopfte. Auf diese Weise glaubte man einst Unheil abwenden zu können, vor allem dann, wenn dazu gesungen wurde:

Kloppe, kloppe Sunnenvugel,  
Sinte Peiter is do.  
Kleine Mius,  
Gräute Mius,  
Unglücke iut dem Hiuse riut!  
Riut, riut, riut!

Zur Fastnachtszeit sowie bei ländlichen Tanzveranstaltungen wurden in katholischen Gemeinden Holzklappern bewegt, die man »Britzen«, »Britzelbretter«, »Pritzen« oder auch »Pritschen« nannte.<sup>4</sup> Diese bestanden aus einem 50 bis 60 Zentimeter langen gedrehten Stil, an dem ein lamellenartig eingekerbtes ovales und bemaltes Brett angesetzt war, das beim Aufschlagen durch den »Britzemeister« einen lauten Ton ergab.<sup>5</sup> Außerdem wurde bei Fastnachtsumzügen auch häufig bis in jüngste Zeit der Rummelpott mitgeführt, für den es mehrere Dialektbezeichnungen gab, wie z. B. »Huttefutte«, »Fuckepott«, »Knurrpott« oder »Gurgepott«.<sup>6</sup> Dieses ebenfalls primitive Instrument bestand wie in Flandern oder in Ostpreußen gewöhnlich aus einem Tongefäß, das mit einer Schweinsblase bespannt war und mittels eines durchgezogenen Stöckchens zum »Knurren« gebracht wurde. Zwischen Gründonnerstag und Ostern wurden zu den Rasseln und Klappern (auch Kraken, Knarren, Räppel, Kläppstern genannt) noch Rätschen in Schwingung versetzt. Diese riefen am Karfreitag anstelle der verstummten Glocken, die angeblich an diesem Tage nach Rom fliegen, die Gläubigen in die Kirchen. Bekannt war zur »Maskierung« der menschlichen Stimme auch die Maul-

<sup>3</sup> Landesverordnungen des Fürstentums Lippe VI, Lemgo 1832, S. 76 f.; dazu siehe auch BAHLMANN, P.: *Westfälische Sitten und Bräuche*, Berlin 1912, S. 619f. sowie MEIER-BÖKE, A.: *Das landesherrliche Edikt gegen Fastnachtsmissbräuche von 1684*, in: *Mitteilungen aus der lippischen Geschichte* 18 (1949), S. 127 f.

<sup>4</sup> KRINS, F.: *Britzelbretter und britzen*, in: *Westfalen* 24 (1939), S. 203 ff.; *Niedersachsen* 14 (1909), S. 398; OHLMEIER, B.: *Die Harsewinkeler Fastnachtsbritschen*, in: *Heimatblätter der Glocke* Nr. 83 (1959), S. 329 f.; *Zeitschrift für rheinisch-westfälische Volkskunde* 10 (1913), S. 103.

<sup>5</sup> Siehe bei KRINS, Taf. XLVIII *Abbildungen von Britzelbrettern aus den Jahren 1779 und 1802*.

<sup>6</sup> *Niedersachsen* 18 (1912/13), S. 257 und 298.

trommel. Noch Friedrich Wilhelm Grimme hat dieses Instrument geblasen. Trommeln dienten vor allem zur Begleitung von Schwerttänzen und den Gilden bei ihren festlichen Aufzügen. Kein vor dem 19. Jahrhundert gefeiertes Schützenfest wurde ohne den Umzug mit »Trummeln und Pfeifenspiel« (Dülmen 1604) repräsentativ vollzogen.<sup>7</sup> Verschiedene Schlagarten entsprachen den besonderen Gelegenheiten und Örtlichkeiten. So schrieben z. B. die Statuten der Schützenbruderschaft in Arnsberg vom 16. Juni 1699 den Trommlern vor, bei Prozessionen den »offenen Trommenschlag« ertönen zu lassen, jedoch »mit stiller Trommen um den Kirchhof« zu gehen.<sup>8</sup>

Mannigfaltiger ist der Bestand an Aerophonen. Zu den ältesten mehrtonigen Instrumenten gehört das Horn, das ursprünglich als natürliches Tierhorn geblasen, später aus verschiedenen Metallen gehämmert wurde. Die lippische Stadt Horn nahm dieses Instrument gar auf allen Siegeln seit dem Jahre 1248 in ihr Wappen auf. Das Horn wurde vor allem das typische Attribut der Postreiter und Boten.<sup>9</sup> Als Nachfahre des altgermanischen Hiefhornes wurde und wird zu Signalzwecken von Brackenjägern der sogenannte »Sauerländer Halbmond« heute noch gern gespielt.<sup>10</sup> Der Anwendungsbereich des Horns war früher sehr groß. Selbst im Rechtsbrauch ist es anzutreffen, denn z. B. bei der Besitzergreifung des Gutes Berentrop im Jahre 1664 durch den Prior v. Schade ereignete sich im Beisein eines kaiserlichen Notars das Folgende: als die Waldungen in »possessionem« übergingen, wurde »dasselbst die Rinde von einem Buchenbaum geschnitten und vom Herrn Requirenten ein Hund gelöset, ein Jägerhorn geblasen, und von obgemeldetem, des Herrn Requirenten Diener mit einem Rohr Feuer gegeben, und dadurch Possession lignandi et venandi, wie auch allen Rechts und Gerechtigkeit ergriffen.«<sup>11</sup>

Vermutlich gleich hohen Alters ist die insbesondere im Ems- und Münsterlande sowie im Tecklenburgischen geblasene Riete.<sup>12</sup> Dies ist ein konisch geformtes Holzblasinstrument von durchschnittlich 150 cm Länge. Es besteht aus einem Stück astfreien Erlenholzes, das der Länge nach ausgehöhlt ist. Beide Teile werden durch umwickelte Weidenbänder

<sup>7</sup> Vgl. die Abb. einer Schützentrommel aus Horn von 1741 in: Westfälisches Schützenwesen, Münster 1953, S. 52.

<sup>8</sup> FÉAUX DE LACROIX, K.: *Geschichte Arnsbergs*, Arnsberg 1895, S. 318 f.

<sup>9</sup> Siehe etwa einen Holzschnitt mit der Darstellung des Friedensreiters von Münster 1648 in: Westfalen 36 (1958), Abb. 128.

<sup>10</sup> Vgl. die Abb. in MGG VI, Sp. 1667.

<sup>11</sup> Der Märker 4 (1955), S. 58.

<sup>12</sup> JOSTES, F.: *Die Riete*. Ein altwestfälisches Blasinstrument, in: Zeitschrift für vaterländische Geschichte 47 (1889), S. 225 f., ders., Westfälisches Trachtenbuch, Bielefeld 1904, Abb. 69 und 70.

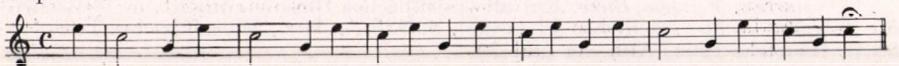
zusammengebunden und mittels eines Mundstücks aus Holunder in Schwingung versetzt (Abb. 1). Um das Holz vor Sprödigkeit und Austrocknung zu bewahren, legte man die Riete in den Bleicheteich. Geblasen



Abb. 1

wurde diese langgestreckte Rindentrompete abends, indem man sie über den Brunnenrand oder auf einen Zaun legte. Die Rietenbläser genossen stets in den Dörfern einen besonders guten Ruf. »Melancholisch« hallten die nur aus wenigen Naturtönen bestehenden ruhigen Weisen übers weite Land hinweg (Bsp. I). In der düstersten Zeit des Jahres, in den bangeren Nächten blies man im nördlichen Westfalen diese Mittwin-

Bsp. I.



tershörner, auch Dwerthörner genannt. Am Heiligabend vor der Uchte um 4 Uhr morgens hörte man diese gar den Weg der Kirchgänger begleiten. Das seit der Frühzeit übliche Blasen wurde selbst innerhalb der Kirche fortgesetzt bis zum Einsetzen des Gloria. Dieser in der Gegend von Osnabrück bis ins 19. Jahrhundert hinein geübte Brauch wurde offensichtlich aus einem ehemals heidnischen Kult übernommen.

Mit dem Einzug des Frühlings änderte sich überall auf dem Lande die Klangkulisse völlig. Mit dem Aufsteigen des Saftes in den Holundersträuchern, Weiden, Ebereschen und anderen Pflanzen mit ablösbarer Rinde brach die Zeit der Hirtenbuben an, zur freudigen Begrüßung der einziehenden wärmeren Jahreszeit primitive heller tönende Flöten, Pfeifen und Rindentrompeten herzustellen. Neues Leben regte sich in Mensch und Natur, auch der saftgefüllte Zweig wurde wie ein neu beseeltes Wesen betrachtet, als ein Alraunchen, dem man durch Klopfen und Schneiden einen Ton, ja selbst eine Stimme entlocken kann. Dieser Vorgang wurde stets mit Gesang und z. T. unverständlich gewordenen Sprüchen begleitet, in denen deutlich manche heidnische Vorstellung rezent nachklingt. Puck- oder Klopfflöte, Truattelke, Huppe, Lurpuipe, Huppelte, Plaatpuipe nannte der Kindermund die dabei auf verschiedene Weise entstehenden meist eintonigen Blasinstrumente.<sup>13</sup> Als Material dazu wurde das »Sappholt« benutzt, aus dem bis zu 20 cm lange Pfeifen geschnitzt wurden, die aus einem »Pluck«, »Lock« und einem »Stöpsel« bestanden. Die dieses fröhliche Tun begleitenden Gesänge begannen meist mit einem Eingangsvers, der den Klang des Instrumentes nachahmen bzw. vortönen soll. An der Weser sang man:

	Hop, Hop, Piepe . . .
in Olpe:	Huppeke, huppeke, Sape . . .
an der Lenne:	Sippe, sappe, Sonne . . .
in Nordwestfalen:	Zappe, zappe, Wie'en . . .

Die Schlußzeile lautete meist:

	Ruff, raff, ruff, raff,
oder:	Putsch, putsch, Kopp aff.

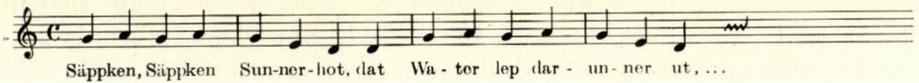
Ein besonders altertümliches Bastlöseliedchen aus dem nördlichen Westfalen besteht aus den Versen:

<sup>13</sup> Zeitschrift für rheinisch-westfälische Volkskunde 11 (1914), S. 216; Heimatblätter, Monatsblätter für das niederrheinisch-westfälische Land 1 (1919/20), S. 297.

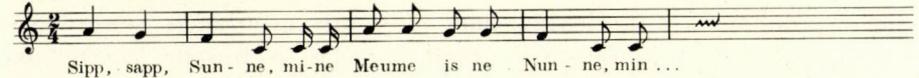
Zappe, zappe Wie'en,  
 Woneiker wut du frien?  
 Wenn't Maidag is,  
 Wenn dat ole Wief kummt  
 Met 'en stumpen Meste.  
 Schnit Hut aff, schnit Hoor aff,  
 Schnit allens, wat'er uppe sitt:  
 Ruff, raff, ruff, raff, ruff!

Das »ole Wief« mit dem Opfermesser soll wahrscheinlich die Göttin Eostra meinen, die u. a. einst bei den Externsteinen verehrt wurde. Auch die

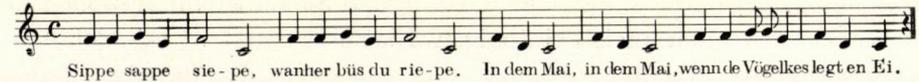
Bsp. II, aus Gütersloh:



aus dem Paderbornerland:



aus Coesfeld:



Melodien zu diesen Reimen gehören Archetypen des Volksgesanges zu (siehe Bsp. II).<sup>14</sup> In Mittel- und Südwestfalen machten die Hirtenbuben auch kleine »Schalmeggen«, die aus der Rinde der Eberesche geformt wurden. Diese schälte man spiralförmig ab und rollte sie konisch zulau-fend zusammen. Am Ende setzte man eine »Happe« auf, die aus einem dünnen Zweig in Länge eines Fingers durch Klopfen gelöst und abge-streift worden war. Der rauhe Ton dieses Kinderinstrumentes war etwa dem der Schalmei vergleichbar.<sup>15</sup>

Die älteren Hirten und erwachsenen Schäfer blasen seit dem Mittel-alter neben der Querflöte, der Schalmei, dem geblasenen Kamm auch gern den Dudelsack. Bis um 1900 konnten die meisten westfälischen Schäfer noch irgendein Instrument spielen. Der »Schepebast« oder »Quet-tebuck« mit dem schafledernen Balg ist bereits unter den Instrumenten am Rankenfries im Paradies des Domes zu Münster plastisch dargestellt

<sup>14</sup> Dazu ausführlicher SALMEN, W.: *Das Volkslied in Westfalen*, in: *Der Raum Westfalen IV*, 1, Münster 1958, S. 156 ff.

<sup>15</sup> Niedersachsen 3 (1897/98), S. 109; Mitteilungen aus der lippischen Geschichte 19 (1950), Abb. 27.

zu finden.<sup>16</sup> Später bildete Heinrich Aldegrevier in seinem Altargemälde in der Soester Wiesenkirche um 1520 einen Hirten mit dem bezeichnenden Attribut des Dudelsackes ab.<sup>17</sup> Auch ein 1655 geschaffenes Relief in der Pfarrkirche zu Brilon von dem Bildhauer Theodor Groeniger, zeigt diese typische Teilszene innerhalb einer Darstellung der Weihnacht.<sup>18</sup> In einem 1702 in Lemgo gedruckten Hochzeitsgedicht wird

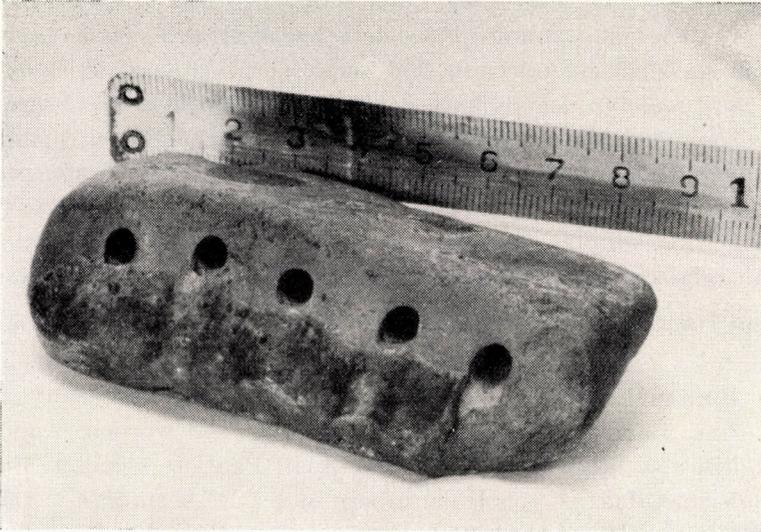


Abb. 2

eine Dorfhochzeit beschrieben mit »Dudel-Säcken un Schalmeggen«. Selbst noch im Jahre 1735 zogen in Siegen Truppen ein unter den Klängen von Trommel, Pflife, Schalmei, Geige und Dudelsack.<sup>19</sup> Erst während des 19. Jahrhunderts hat in abgelegenen Landstrichen die Harmonika, der »Quickebühl«, die Sackpfeife verdrängt.

Besonders beachtenswert ist ein Blasinstrument aus gebranntem Ton, das im Jahre 1955 auf dem Esch in Gescher bei Coesfeld gefunden wurde und etliche Probleme aufwirft (siehe Abb. 2).<sup>20</sup> Das Instrument

<sup>16</sup> Niedersachsen 26 (1920/21), S. 333 f.

<sup>17</sup> FRITZ, R.: *Heinrich Aldegrevier als Maler*, Dortmund 1959, S. 15.

<sup>18</sup> Westfalen 23 (1938), Abb. 112.

<sup>19</sup> ACHENBACH, H. v.: *Geschichte der Stadt Siegen*, Siegen 1894, S. 31. Selbst bei höfischen Balletten war die Sackpfeife noch im ausgehenden 17. Jahrhundert geschätzt, was eine Veranstaltung in Hannover im Jahre 1681 beweist, siehe ABBETMEYER, TH.: *Zur Geschichte der Musik am Hofe in Hannover*, Diss. Göttingen 1931, S. 13.

<sup>20</sup> Herrn DR. HÜER, H. (Gescher) sei besonders gedankt für die Beschreibung und Photographie dieses gewichtigen Fundes, sowie Herrn DR. EMSHEIMER, E. (Stockholm) für seine fachkundigen Hinweise.

ist von grauer Färbung mit einer grünen Glasur an der Oberseite des Mundstücks. Eine Durchlöcherung zum Durchziehen einer Schnur ist abgebrochen. Von den fünf Anblaslöchern ist das kleinste zerstört. Die Tonröhren haben einen vorderen Durchmesser von 5, 4,5, 4,5, 4,5 und 4,5 mm sowie eine Tiefe von 43, 39, 36, 33 und 30 mm. Angeblasen ergaben diese die Tonfolge von des (bis d) — es — f — g — ? in Höhe der zweigestrichenen Oktave. Das Alter dieser seltenen pentatonisch gestimmten Flöte läßt sich leider von der Fundstelle her nicht mehr eindeutig ermitteln, um so wichtiger erweisen sich daher vergleichbare archäologische Funde aus anderen Landschaften. Diese ermöglichen die Einreihung dieses Toninstrumentes unter die wenigen vorhandenen Spalt-Panflöten, denn nach Art der Knickflöten ist der Tonkanal nach hinten geneigt, so daß der eingeblasene Luftstrom direkt gegen die vordere scharfe Kante gerichtet wird. Nur zwei Funde aus der unmittelbaren Nachbarschaft Westfalens lassen sich mit diesem singulären Stück vergleichen. Das eine Instrument stammt vom Niederrhein, gestimmt in  $\overline{\text{es}} - \overline{\text{f}} - \overline{\text{fis}} - \overline{\text{g}} - \overline{\text{gis}} - \overline{\text{a}} - \overline{\text{b}} - \overline{\text{c}}$ ;<sup>21</sup> das andere wurde in Velp bei Arnheim gefunden.<sup>22</sup> Auch dieses aus 11 Röhren bestehende Blasgerät ist aus Terrakotta gefertigt und von J. P. N. Land dem 9. Jahrhundert zugewiesen worden. Außerdem ist lediglich noch eine Tonform für eine Spalt-Panflöte bekannt, die aus der Töpfermanufaktur von Rheinzabern in der Pfalz stammt.<sup>23</sup> Da zum Vergleich außerdem lediglich noch ungenaue bildliche Darstellungen auf mittelalterlichen Miniaturen in Frage kommen,<sup>24</sup> ist dieser Fund aus Gescher von besonderem geschichtlichen Wert. Die Spalt-Panflöte ist offenbar mit römischen Besatzungstruppen oder antiken Wandermusikanten an den Rhein gebracht worden und von dort aus nach Westfalen gelangt. Hier blieb dieses Instrument möglicherweise bis etwa um das Jahr 1000 im Gebrauch. Wenn anhand der ähnlichen archäologischen Funde vermutet werden darf, daß vielleicht auch die heute noch viertönig spielbare Syrinx aus Gescher spätestens der ottonischen Zeit entstammt, dann läßt sich damit außer dem Nachleben eines antiken Instrumentes auf westfälischem Boden zumindest auch noch das Vorhandensein einer pentatonischen Tonordnung vor dem hohen Mittelalter

<sup>21</sup> BEHN, F.: *Eine antike Syrinx aus dem Rheinland*, in: Die Musik 12 (1913), S. 285f.

<sup>22</sup> LAND, J. P. N.: *Twee aloude Fluiten*, in: Tijdschrift der Vereening voor Noord-Nederlandse Muziekgeschiedenis 4 (1894), S. 33ff.

<sup>23</sup> BEHN, F.: *Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter*, Stuttgart 1954, S. 111.

<sup>24</sup> BUHLE, E.: *Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters*, Leipzig 1903, Beil. 10.

nachweisen. Außerdem wäre damit das älteste erhaltene westfälische Musikinstrument gewonnen aus einer Epoche, die ansonsten keinerlei musikalische Quellen hinterlassen hat.

Chordophone wurden offenbar in den westfälischen Dörfern nur wenige gestrichen oder gezupft. Die Radleier ist seit dem hohen Mittelalter wenigstens abbildlich belegt<sup>25</sup> und blieb bis ins 19. Jahrhundert hinein auch bei Bettelmusikanten im Gebrauch. Ein »Hacke-Bret« gehörte noch im Jahre 1778 zum Inventar des Bückeburger Grafenhofes,<sup>26</sup> »Strohfideln« werden noch um 1750 bei Tanzveranstaltungen und Hochzeiten im Lippischen von Schulprovisoren gespielt. Besonders beliebt und dem westfälischen Bauerntum offensichtlich vorzüglich entsprechend war die »Dolle«, ein mit Saiten bespannter Holzschuh. Dieses primitive Instrument wurde gern zum derben Tanz auf der Tenne gestrichen. Die meist auf der »Hiele« sitzenden bezahlten Musikanten spielten dagegen seit dem späten 18. Jahrhundert gewöhnlich in der Triobesetzung Geige — Klarinette — Baß. Dieses Standardensemble erwähnt auch Anette von Droste-Hülshoff in ihrem Gedicht »Des alten Pfarrers Woche«. Dieser knappe Überblick über die meistbenutzten Volksinstrumente in Westfalen konnte nicht die Vielfalt beschreiben, die z. B. Hanns in der Gand 1937 für die Schweiz belegt hat, dennoch dürfte erwiesen sein, daß die musikgeschichtlich noch wenig durchforschte Landschaft Westfalen manches bemerkenswerte Relikt aus frühen Zeiten klingend bewahrt hat.

<sup>25</sup> Niedersachsen 26 (1920/21), S. 333.

<sup>26</sup> Domp, J.: *Studien zur Geschichte der Musik an den westfälischen Adelshöfen im XVIII. Jahrhundert*, Regensburg 1934, S. 109.



# La Genèse de la Mélodie

par

A. A. SAYGUN

Ankara

Qui pourrait nous dire comment a chanté le premier Homme, ce premier Homme qui a dû exister simultanément en plusieurs lieux? Etant donné, que nous ignorons la musique des peuples anciens, comment pourrions-nous prétendre à l'exactitude de nos jugements sur les débuts de la musique qui seront, forcément, basés sur des acquisitions tardives et imparfaites? Ne parlons pas des temps préhistoriques; mais, n'est-il pas un fait, que, même de nos jours, d'immenses territoires restent encore inexplorées par les ethno-musicologues? Toutes les idées que l'on pourra avancer dans une étude traitant de «la genèse de la mélodie» seront condamnées donc, de par leurs assises bien frêles, à être taxées d'«hypothétiques». Mais les jugements basés sur des idées toutes faites, même si elles sont approuvées universellement, ont le risque d'être des embûches et peuvent devenir facilement des entraves empêchant le libre essor de nos pensées. Les soupçons de ce genre ont existé toujours et existeront toujours. Aussi, il me paraît utile d'entreprendre cette tâche, au fond ingrate, mais pleine d'intérêt, dans l'espoir d'y apporter quelque lueur qui servirait, peut-être, à l'élucidation de ce problème.

Une association d'idées s'est établie depuis longtemps entre «les débuts de la musique» et «le pentatonisme». En évoquant le pentatonisme il est tout naturel de se rappeler de certaines théories se rapportant à ce complexe musical. Les théoriciens s'occupent spécialement des échelles dites «anhémitoniques», pour la formation desquelles l'habitude est de recourir au «cycle des quintes». Le mécanisme fonctionne par le rassemblement des cinq quintes du cycle dans l'espace d'une sixte ou, suivant le cas, d'une septième: «... durch Oktavversetzung in möglichste Nähe des zentralen Tones ...»<sup>1</sup> Un autre procédé est l'obtention de la même échelle par «une progression harmonique de quintes et de quartes enchaî-

<sup>1</sup> RIEMANN, H.: *Folkloristische Tonalitätsstudien* Leipzig, 1916, p. 3.

nées, limitées à cinq termes et renfermées dans l'étendue d'une octave». <sup>2</sup> Quelle que soit la méthode dont on se sert pour former l'échelle initiale, les quatre autres échelles possibles s'obtiendront par le procédé de renversement et toutes dépendront de l'échelle génératrice: «... elle fournira cinq manières de disposer les quarts et les quintes». <sup>3</sup> On avouera même, que l'on ne peut y voir qu'une «conjecture théorique»; <sup>4</sup> mais cette observation fort juste n'empêchera pas les musicologues de «constituer empiriquement» <sup>5</sup> les échelles.

J'estime que ces procédés ne peuvent être vus que comme des manipulations imaginées par les théoriciens, en vue de vérifier un fait, de trouver une explication convenable à un phénomène antérieur de, qui sait, combien de temps à ces manipulations; et, pour attrayantes qu'elles soient, elles ne sont bonnes que pour dérouter le chercheur. En conséquence d'une «conjecture théorique» de ce genre ne sera-t-on pas emmené, qu'on la veuille ou non, à supposer la quinte comme la première découverte de l'homme? Car l'étude rétrospective du pentatonisme conduira, forcément, à un bitonisme formé par cet intervalle. <sup>6</sup> En outre, il paraîtra bien naturel aux théoriciens partisans de ces théories, d'établir un parallélisme entre la quarte et la quinte; et, de par le soi-disant fait, que le pentatonisme est un «phénomène universel», <sup>7</sup> un phénomène «rigoureusement naturel» <sup>8</sup> qui constitue une «étape» <sup>9</sup> inévitable dans l'évolution musicale de l'humanité entière, et que les systèmes plus primitifs «se rattachent de quelque façon... à ce pentatonisme ancestral», <sup>10</sup> il ne sera plus donc extraordinaire de faire commencer toute musique par un bitonisme reposant sur les intervalles mentionnés ci-dessus. Ces points de vue excluant toute autre combinaison diphonique dont l'aboutissement serait d'une façon ou d'une autre le pentatonisme et rejetant toute probabilité d'une formation d'un système musical en dehors du pentatonisme revêtent, forcément, un caractère assez rigide. Il me semble, d'autre part, que ceux qui voient en l'accent de la parole «le point de départ de la mélodie» <sup>11</sup> sont plus proches de la réalité; et dire, que «la plus ancienne

<sup>2</sup> GEVAERT, F. A.: *Histoire et Théorie de la Musique italique* Gand, 1875, p. 3.

<sup>3</sup> GEVAERT, F. A.: op. cit., p. 3.

<sup>4</sup> BRAILOÏOU, C.: *Sur Un Chant Russe* (Extrait de «Musique Russe», II) p. 338.

<sup>5</sup> BRAILOÏOU, C.: op. cit., p. 338.

<sup>6</sup> BRAILOÏOU, C.: op. cit., p. 383.

<sup>7</sup> GEVAERT, F. A.: op. cit., p. 4.

<sup>8</sup> BRAILOÏOU, C.: op. cit., p. 332.

<sup>9</sup> ECORCHEVILLE, J.: *La Vie des Sons* Paris. 1912 (VIII, p. 12).

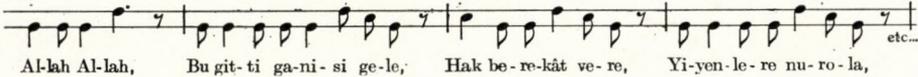
<sup>10</sup> BRAILOÏOU, C.: op. cit., p. 333.

<sup>11</sup> D'INDY, V.: *Cours de Composition Musicale*; Premier Livre, 5ème Edition Paris; p. 23.

manifestation humaine dans laquelle nous pourrions chercher les traces de la musique et de sa genèse serait l'influctuation de la voix, l'accent de la parole»<sup>12</sup> ne me paraît point comme une supposition improbable. L'accent de la parole est, en effet, l'unique loi commune dans toutes les langues humaines. Je pense pourtant, qu'il faut faire une distinction bien claire entre les inflexions de la voix et l'accent de la parole. Aussi force me sera d'étudier le problème de la genèse de la mélodie, en partant d'autres données.

L'accent de la parole qui, dans le langage courant affecte les mots et les phrases, revêt un caractère assez prononcé, dès qu'il s'agit d'une récitation et surtout d'une récitation collective. Une espèce de musique à sons indéterminés se forme ainsi et l'on y remarque un rythme libre; 'on y soupçonne pourtant, l'instinct de retours périodiques:<sup>13</sup>

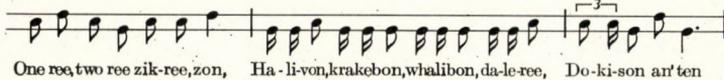
14.



<sup>14</sup> SAYGUN, A. A.: Col. Pr. SR.

Dans certains autres cas et particulièrement dans une récitation dans laquelle la parole se trouve formée de particules plus ou moins rimées, une formule rythmique s'impose le plus souvent, et la tendance va vers le tempo giusto:

15.



<sup>15</sup> . . . . . Compter jusqu'à dix en langue Indienne: Archives de «The Library of Congress»: LWO 2295 WO 16756; transcr. par SAYGUN, A. A.

Mais en cas d'une formule rythmique, la parole se soumettant à une rigoureuse discipline on remarque une bifurcation entre l'accent de la parole et les fluctuations de la voix; et la courbe linéaire se dessine, surtout dans certaines langues, même au détriment de l'accent:

<sup>12</sup> SZABOLCSI, B.: *A primitív dallamosság : A hangléjtéstől az ötfokúságig* Budapest 1943 (Extrait des Mélanges offerts à Zoltán Kodály) p. 19. (Le texte emprunté est traduit du Hongrois).

<sup>13</sup> SAYGUN, A. A.: *Gülbânk des Bektachis pour le repas* Collection privée, SR. (les transcriptions des exemples cités dans le texte sont faites par l'auteur).

16.

Egyedem begyedem tenger tánc, Hajtú sógor mit kí-vánsz, Nem kí-vá-nok e-gye-bet, Csakegy darab ke-nye-ret.

16 SAYGUN, A. A.: Col. pr. XY.

Toutes ces récitations sont caractérisées par de légères hausses de la voix sur certaines syllabes. Mais, au cas où un mot ou une formule se répète à l'infini, cette hausse de la voix devient de plus en plus saillante; c'est ce que nous remarquons, par exemple, dans le *zikr* des derviches: les premières répétitions ne présentent pas des saillies extraordinaires, mais au fur et à mesure que les derviches tombent en extase, les déviations deviennent assez surprenantes:

17.

Ben an-ne-min il - ki-yim, ka - ra ka - ra, til - ki-yim, Ben ke-sil - dim sen de ke-sil.

17 SAYGUN, A. A.: Col. pr. XY.

18.

Al-lah, Al-lah, Al-lah, Al-lah, Al-lah, Al-lah, Al-lah, Al-lah,

18 SAYGUN, A. A.: Col. pr. I SR.

Ainsi se forment des plates-formes vocales.

*La récitation monophonique* : Il est intéressant de remarquer que les récitations monophoniques sont d'une extrême rareté. Ce fait pourrait s'expliquer par l'incompatibilité de ce genre de récitation avec la nature humaine. Aussi, les récitations monophoniques font preuves d'une tendance, soit vers des sons indéterminés, soit vers des formes diphoniques-

19.

Eve - le-me de-vo - lo-me, ka-ra kuş ko-va-la-na, Hal-xa-da bül - bül, 'Te-ne-ko-de süm-bül,

A - la da-na ka - ra da - na, Şü-kür bi-zi ya-ra-da-na, Yor - gan d'ş - şek, gel bi-zim ker eş - şek

19 SAYGUN, A. A.: Col. pr. I 1x.

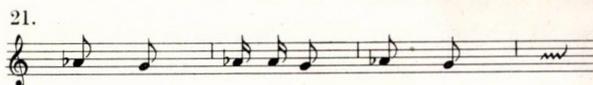


Ne-réz-z hí-trá, jön a far-ka-s, tí-zet viz a mar-ká-ba.

<sup>20</sup> BARTÓK, B. et KODÁLY, Z.: *Gyermekjátékok* ; A Magyar Népzene Tára I. Budapest 1951, p. 1, no. 2.

*Les cellules diphoniques* : Il semble, que le diphonisme, de par le caractère qu'il a pu imprimer à la récitation musicale, constitua les assises mêmes de la musique dans toutes les collectivités humaines, et que le choix instinctif de l'intervalle (ou des intervalles) d'une part, et la tendance ascendante ou descendante d'autre part, furent décisifs dans les épanouissements ultérieures de la (ou des) cellule(s).

Les cellules diphoniques se présentent sous des formes très variées, telles que la b — sol, la — sol, si b — sol, etc . . . , ou fa  $\sharp$  — sol, fa — sol, etc . . . Une fois établie, la cellule peut se répéter à satiété. C'est là, semble-t-il, la forme la plus rudimentaire de l'expression musicale, en dehors des sons indéterminés :



<sup>21</sup> SAYGUN, A. A.: Col. pr. II A 1 Y.



<sup>22</sup> *Gyermekjátékok*, p. 2, no. 4.



<sup>23</sup> SAYGUN, A. A.: Col. pr. II a 3X.

D'ailleurs, souvent la cellule dégénère et tombe dans la région des sons indéterminés. Mais les quelques documents recueillis nous montrent avec quelle liberté l'instinct collectif peut se servir d'un matériel, en somme presque insignifiant. En effet, une cellule peut engendrer des figures, qui toutes dépendent d'elle. Parfois, l'on s'arrête plus ou moins longuement sur l'un des sons, avant d'attaquer l'autre; dans d'autres

cas, c'est le mouvement ascendant qui donne la place à un mouvement descendant; des broderies s'y ajoutent, etc ...



<sup>24</sup> Mélodie sibérienne entendue sur un disque aux Colloques de Wégimont et notée par SAYGUN, A. A.



<sup>25</sup> NETTL, B.: *North American Indian Music Styles* (American Folklore Society) Philadelphia.

Mais la chose la plus importante se passe, du moins je le pense, quand deux cellules du même genre, dont l'une est ascendante et l'autre descendante, ou vice-versa, se combinent. Supposons une combinaison des cellules la-sol et fa-sol. Etant donné que la cellule ne doit comporter que deux sons, il s'agira donc de l'adaptation de l'une des cellules au diapason de celle qui répond le mieux à la tendance instinctive à descendre ou à monter. En réalité, la cellule adaptée au diapason de l'autre se trouve transposée, quoique inconsciemment, et son «son final» revêt, ainsi, le caractère d'une note récitative, d'une «teneur», si je puis dire. Cette métamorphose de la cellule est digne d'être considérée comme l'état embryonnaire d'un goût pour l'ordre et l'équilibre, comme un pressentiment de la modalité:



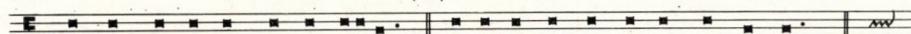
<sup>26</sup> Gyermekjátékok p. 12, no. 31.

On pourrait se demander s'il est opportun, ici, de parler d'un son final et, à fortiori, d'une note qui ferait la fonction de «note récitative». Laisant à sa place la discussion de ce qu'on appelle «l'incertitude de la tonique» je me bornerai à dire, que même dans les mélodies les plus simples et les plus primitives le sentiment d'un son final, d'un son dont la fonction est de terminer la mélodie n'est pas exclu; et le cas des mélodies se terminant par des sons indéterminés n'en fait pas exception; car la

mélodie, avant de dévier vers ces sons suggère toujours le son final, en d'autres termes, le son prédestiné à terminer la mélodie. D'ailleurs, on ne serait pas dans l'erreur, je pense, de voir en ce pressentiment d'une note récitative et d'un son final, les indices d'un désir inconscient de mettre les pieds sur la terre ferme, d'être certain que l'on s'arrête quelque part. La formule grégorienne ci-dessous, dans laquelle une récitation monophonique se transforme en un diphonisme, par l'effet d'une chute, à la fin, sur une autre note, pourrait servir d'exemple à ce désir instinctif de ne pas se sentir en l'air, de s'accrocher quelque part:

27.

(R.)



Sit no - men Dó - mi - ni be - nedictum. Ex hoc nunc et - u - sque in saé - cu - lum

<sup>27</sup> Graduale Romanum.

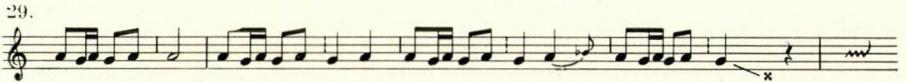
La coexistence, dans une région quelconque, de plusieurs cellules diphoniques, en d'autres termes, des cellules appartenant à des types différents est un fait. En outre, le diphonisme ne semble guère être le privilège d'une certaine collectivité, ni d'une certaine portion du globe terrestre. Il serait donc illogique de lui attribuer une valeur régionale ou flairer en cette tendance les caractéristiques raciales. Tout de même, sans évoquer ni races, ni régions, nous devons, me semble-t-il, nous pencher sur cet autre fait qui me paraît être d'une certaine importance: le pourcentage des différentes cellules employées par une agglomération humaine doit faire preuve d'une prédilection de cette collectivité pour certaines d'entre elles. Si les unes s'y retrouvent d'une quantité abondante, les autres, par contre, sont relativement rares; certains types peuvent même y manquer totalement. Nous devons avouer, pourtant, que les quelques documents dont on dispose sont loin de nous mettre à même de dresser des tableaux statistiques, indispensables pour une étude comparative, dont le but serait d'établir une carte de propagation des diverses cellules diphoniques sur toute la surface de la terre, en vue d'en tirer des conséquences plus ou moins proches de la vérité.

Certaines mélodies diphoniques nous mettent vis-à-vis d'un phénomène digne d'attirer l'attention: il s'agit de la hausse progressive de la note accentuée. Spécialement la récitation diphonique à caractère extatique (ou pseudo-extatique) se prête volontiers à ce genre de déviations vocales. Dans ces récitations, les premières répétitions de la figure sont

généralement régulières. Mais à mesure que l'on avance la note sur laquelle se trouve l'accent dévie vers un son indéterminé qui, par saccades, continue à monter pour arriver le plus souvent à un son limite. La hauteur ainsi atteinte peut rester toujours indéterminée; ou bien, elle peut correspondre à un son musical déterminé; mais, il est rare que l'on dépasse cette hauteur. D'autre part, le degré de l'écart est, semble-t-il, en proportion de l'intervalle choisi au début. Les mélodies suivantes, dont la première est une incantation enfantine pour faire apparaître le soleil en hiver, et la seconde, la récitation collective de la table de multiplication, pourraient servir d'exemple à ce que nous venons de dire:



28 SAYGUN, A. A.: Col. pr. II A IX.



29 SAYGUN, A. A.: Col. pr. II B2.

En réalité, il s'agit ici de la mise en valeur, musicalement, du phénomène dont nous avons fait cas tout-à-l'heure, en citant le zikr des derviches. La hauteur ainsi acquise pourrait-elle être considérée comme un nouvel échelon enrichissant la palette sonore? En d'autres termes, ce phénomène décèle-t-il le secret, ou pour le moins, l'un des secrets du triphonisme? Je dois avouer, qu'il n'est guère aisé de répondre à ces questions. Aussi, il serait plus prudent de m'arrêter là, et de passer à l'étude des formes triphoniques telles qu'elles se présentent à nous.

*Les formules triphoniques :* Par rapport aux figures diphoniques les formules triphoniques sont d'une extrême richesse. La tendance apparente de la plupart des musicologues est de choisir parmi ces formules, celle qui se réconcilie avec les mécanismes des «quartes et quintes», ou du «cycle des quintes». Une partie se trouvant grâciée ainsi on en choisit une autre, que l'on convertit, coûte que coûte, au pentatonisme. Quant

aux formules qui ne s'adaptent ni à l'une ni à l'autre de ces opérations, on préfère ne pas en faire cas.

Mon attitude vis-à-vis des formules triphoniques est différente. J'estime que ces formules, quand elles se présentent isolément, sous formes d'unités mélodiques se suffisant à elles-mêmes, nous font preuve d'une existence libre et se refusent à toute interprétation factice. Cette façon de voir me paraît plus proche de la réalité, puisqu'elle exclut tout parti pris et permet d'embrasser le triphonisme en son entier.

Les formules triphoniques sont, comme je l'ai dit, d'une extrême variété. Théoriquement on pourrait partir de la formule la plus serrée: la — la b — sol et de sa contre-partie: fa-fa  $\sharp$ -sol, et en élargir petit à petit les intervalles. Je crois, que le nombre assez restreint de documents en cette matière ne nous met pas à même de prétendre que nous en connaissons toutes les variétés, dont nous reproduisons ici, à titre d'exemples, quelques-unes:

30.



<sup>30</sup> RIHTMAN, C.: *Folk Music of the District of Jajce Bilten 2 de l'Institut za Proucanje Folkloru*; Sarajevo 1953; p. 42, No. 11.

31.



<sup>31</sup> SAYGUN, A. A.: Col. pr., III 2 B 2.

32.



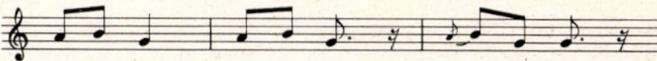
<sup>32</sup> Gyermejkjátékok p. 77, no. 159.

33.



<sup>33</sup> Mélodie sibérienne notée par l'auteur à Wégimont.

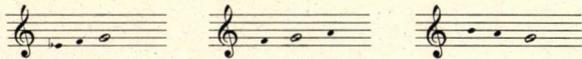
34.



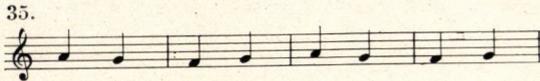
<sup>34</sup> Library of Congress, collection HALPERT, H. 3626 transcr. SAYGUN, A. A.

Il semble que les formules tritoniques marquent un stade assez important dans le lent épanouissement de l'expression musicale. Le gain d'un troisième son imprimant un caractère assez singulier à ces formules, les rend aptes, de ce fait, à des métamorphoses qui décideront de l'avenir de la musique des collectivités différentes. Il ne serait pas exagéré, je pense, de voir en triphonisme, la période de germination des systèmes musicaux.

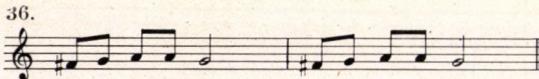
L'étude des documents restreints nous permet tout de même d'entrevoir le parti que l'instinct collectif a pu tirer de ces unités à trois sons. Suivant le son final, chaque formule triphonique revêt trois aspects différents. Remarquons tout-de-suite, que nous n'entendons point par là une formule initiale et ses deux autres positions. Bien au contraire, nous voyons en ces trois aspects, trois formules différentes. La seule parenté qui puisse exister entre elles consiste, tout au plus, dans la similarité de leurs intervalles:



L'utilisation la plus simple d'une formule quelconque consiste, il va de soi, en des répétitions de celle-ci:



<sup>35</sup> Gyermekjátékok, p. 16 no. 41.



<sup>36</sup> SAYGUN, A. A.: Col. pr., III 1 C 2.

L'emploi libre des notes constitutives est un autre moyen pour faire des mélodies:



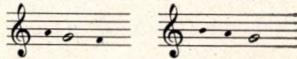
<sup>37</sup> GEORGEVITSCH, V. R.: *Mélodies Populaires Serbes*; Belgrade 1931, p. 1. no. 3

38.

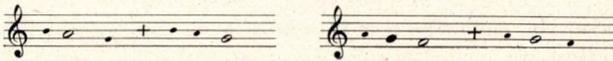


<sup>38</sup> VÄISÄNEN, A. O.: *Mordwinische Melodien*; Helsinki 1948, p. 6. no. 7.

En parlant des cellules diphoniques nous nous étions arrêtés sur la combinaison des figures de structures identiques. L'instinct qui, déjà dans le stade des cellules diphoniques tirait parti de ces combinaisons, ne pouvait pas, évidemment, s'en passer au stade supérieur de triphonisme. Les mélodies se mouvant dans une même cellule, si elles sont d'une structure un peu compliquée, nous mettent vis-à-vis de certains phénomènes. Supposons une mélodie utilisant ces deux figures:

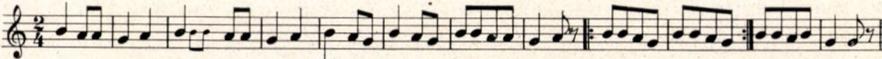


Cette combinaison de deux figures, étant donné que l'on est encore au stade de triphonisme, nécessite une modification caractérisée par l'élévation ou l'abaissement d'un ton, de l'une des figures, par suite de laquelle le schéma ci-dessus revêtira les formes suivantes:

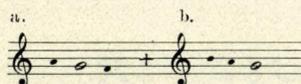


Le son final d'une figure transposée ainsi, devient alors, exactement comme dans les combinaisons diphoniques, la note récitative; mais ici les qualités de la note récitative deviennent plus palpables, plus flagrantes. Les mélodies faites de cette façon auront donc deux notes importantes: la teneur et le son final. Selon la figure qui l'emporte sur l'autre en imposant le son final, la mélodie prendra forcément un caractère particulier, et la fréquence d'une figure qui s'impose ainsi pourra être décisive pour les développements ultérieurs de cette structure bilatérale. Examinons la mélodie suivante:

39.



Ici nous voyons la combinaison de ces deux schémas:



<sup>39</sup> *Gyermekjátékok*, p. 18, no. 50.

Or, le schéma *b*) imposant le son final, le schéma *a*), subjugué, monte d'un ton; et le son final à lui devient ainsi la note récitative de la mélodie. Par contre, dans la mélodie suivante:



<sup>40</sup> *Gyermekjátékok*, p. 17, no. 46.

c'est le schéma *a*) qui impose le son final; le schéma *b*), de ce fait, descend d'un ton, et le son final à lui devient, à son tour, la note récitative. Il serait erroné, je pense, de supposer qu'ici la mélodie ne se termine pas et reste en suspens. Nos habitudes peuvent nous tromper et nous induire dans l'erreur.

J'avais dit tout-à-l'heure qu'il ne serait pas exagéré de voir en triphonisme la période de germination des systèmes musicaux à venir. Ici il ne sera pas inopportun de citer Plutarque, qui, se référant à Aristoxène, dit: «... Olympos se mouvant dans le genre diatonique faisait souvent passer la mélodie directement à la parhypate diatonique en partant tantôt de la paramèse, tantôt de la mèse, et en sautant la lichanos diatonique. Il remarqua la beauté du caractère de cette progression, admira la gamme construite sur cette analogie, l'adopta et y composa des airs dans le mode dorien».<sup>41</sup> En ces paroles de Plutarque il y a bien des choses qui attirent l'attention:

*a*) Il s'agit ici, d'un tricorde du genre dit «ditonique»: la-fa-mi. Donc Olympos, personnage légendaire personnifiant la musique de la Phrygie, aurait découvert ce tricorde. C'est un témoignage précieux, prouvant l'emploi libre d'un tricorde isolé. En vue de nous expliquer la manipulation tricordale d'Olympos, Plutarque nous parle de la lichanos. Rien de plus naturel, puisque les degrés formant le tétracorde se trouvaient déjà codifiés bien avant Aristoxène. On ne doit guère déduire donc, des paroles de Plutarque, l'existence de la lichanos chez les Phrygiens.

*b*) La tendance de certains musicologues partisans du «cycle des quintes» est d'accrocher toutes les formules triphoniques telles que

<sup>41</sup> PLUTARQUE, *traduction par Ruelle* p. 109.

do — si b — sol, do — la — sol, voire même si — la — sol, au pentatonique. Or nous pouvons présumer des paroles de Plutarque, que même ces formules ont droit à prétendre à une existence indépendante.

L'enseignement de Plutarque est précieux. Nous en apprenons qu'une cellule triphonique peut devenir la base d'un système pentatonique. Nous y reviendrons tout-à-l'heure, en traitant les pentatoniques. Mais là, il y a quelque chose à considérer: si l'inconscient ne glissait pas vers l'analogie, le système en formation n'aurait-elle pas une autre physionomie? Même une cellule telle que do-la-sol, en gagnant un si ou si bemol au lieu du ré, se dirigera vers une direction bien différente de celle du pentatonique. D'ailleurs, bon nombre de formules tétraphoniques sont là pour venir à l'aide de ce point de vue.

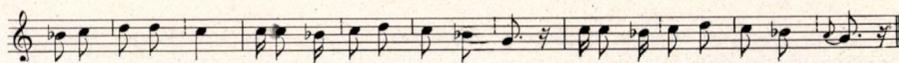
Avant de commencer à l'étude des types tétraphoniques arrêtons-nous un instant sur les mélodies d'enfants. Jusqu'à quel point ces mélodies peuvent servir de documents dans une étude pareille? Nous remarquons par exemple, que les formules à deux tons entiers (si-la-sol) jouent un grand rôle dans les mélodies d'enfants de presque tous les pays. Cette remarque pourrait nous conduire à supposer que les enfants ont une inclination vers le «majeur», même dans les pays où ce mode est ignoré. Les remarques de ce genre ne doivent pas nous empêcher de fouiller ces documents précieux. J'estime, au contraire, que ces mélodies sont d'une grande importance, parce qu'elles peuvent nous montrer le degré de l'influence de l'atmosphère musicale dans laquelle elles se forment. En effet, dans les pays où la musique folklorique se trouve à un stade élevé et, en outre, une musique artistique se trouve déjà formée, une cellule triphonique, sous l'influence de la musique environnante peut progresser vers des directions différentes. Dans ces deux exemples:

42.



<sup>42</sup> Gyermekjátékok, p. 27. no. 65.

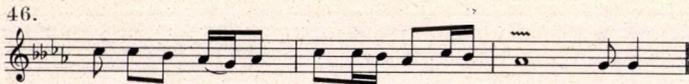
43.



<sup>43</sup> SAYGUN, A. A.: Col. pr. IV 3/2 A 5.

nous voyons la même formule; mais, tandis que la première gagne une note au dessus, l'autre en gagne une au dessous; et ces deux progressions à directions opposées suffisent à changer la physionomie de l'une et de l'autre. Par contre, dans le stade du triphonisme, étant donné qu'il ne sera pas possible de supposer une autre atmosphère que celle du triphonisme même, la note vers laquelle se dirige la formule sera décisive pour ses aspects tétraphoniques. D'autre part, il faudra que nous ne perdions pas de vue les émigrations des peuples, les conquêtes, etc . . . Tout ceci nous oblige à examiner minutieusement le matériel sonore, à passer au crible les documents, sans en négliger aucun. Ainsi, peut-être, pourra-t-on arriver à des conclusions plus ou moins proches de la vérité.

*Les formes tétraphoniques* : Farabi dans son *Kitab-al Musiqî al Kabir* décrit un instrument à deux cordes accordées à l'unisson, le Tunbur de Bagdad, dont l'étendue, du moins pour «l'accord habituel» ne dépasse pas l'intervalle de 8/7 qui se partage «en cinq parties». <sup>44</sup> Et il ajoute: «Les touches dont nous avons parlé jusqu'ici, placées à des distances égales ou inégales, sont dites *païennes*, et les airs composés des notes qu'elles produisent sont dits des *airs païens* ; ce sont celles que l'on employait autrefois.» <sup>45</sup> Nous pouvons en présumer que, aux temps de paganisme, au moins une certaine portion des mélodies en vogue en des pays où l'on se servait de cet instrument, ne dépassait pas ladite étendue. Les mélodies que l'on jouait sur cet instrument et les chants auxquels cet instrument servait d'accompagnement se mouvaient donc par de très petits intervalles. Il est malheureux de n'avoir aucun exemple des mélodies de ces temps lointains. Néanmoins, quelques documents folkloriques de nos jours peuvent donner une idée d'une mélodie se mouvant sur les degrés rapprochés d'une étendue restreinte:



<sup>46</sup> RIHTMAN, C.: op. cit., p. 64. no. 81.



<sup>47</sup> SAYGUN, A. A.: Col. pr. IV 1/2 E2.

<sup>44</sup> AL-FARABI: *Kitabu L-Musiqî Al-Kabir* ; traduction du Baron Rodolphe Erlanger Paris 1930; p. 210.

<sup>45</sup> AL-FARABI: *Kitabu L-Musiqî Al-Kabir* ; p. 227.

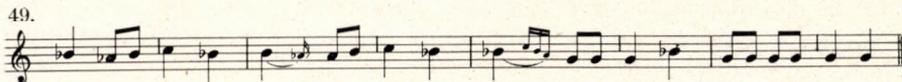
Les paroles de Farabi et les exemples ci-dessus prouvent, qu'une étendue restreinte (8/7 ou 81/64), et en conséquence de ceci, même des figures chromatiques peuvent être utilisées par un peuple prédestiné à une musique de ce genre. Je ne crois pas que l'exemple 46 soit issu du «pynon chromatique», qui d'ailleurs, est un autre exemple de l'utilisation des degrés rapprochés, mais qui prévoit un intervalle de quarte. D'autre part, certains types tétraphoniques ne pourraient nullement adhérer à des modes codifiés et il ne serait guère aisé de supposer qu'ils constituent des figures incomplètes ou fragmentaires d'un art plus avancé. Ces figures nous présentent, en réalité, un stade important de l'expression musicale. Ici l'on est sur le sentier qui conduit à des différentes régions modales. Certaines formules nous donnent même le sentiment, que le mode s'y trouve déjà établi, et nous permettent de mieux saisir la signification de la conception tétracordale.

Dans la musique tétraphonique les exemples d'une formule qui se répète sans changement sont rare; les quatre sons constitutifs se meuvent beaucoup plus librement et l'on y constate une conception mélodique élevée par rapport aux types triphoniques. Quant à la note récitative, elle gagne ici, plus d'importance. Dans certaines mélodies la note récitative et le son final se trouvent sur la même note:

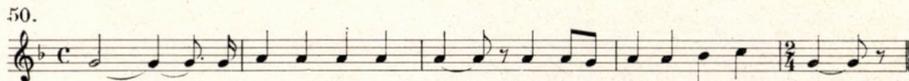


<sup>48</sup> SAYGUN, A. A.: Col. pr. IV 1/2 E3.

Dans certaines autres la note récitative et le son final se distinguent nettement:



<sup>49</sup> SAYGUN, A. A.: Col. pr. IV 1/2 A 3.



<sup>50</sup> CHOTTIN, A.: *Tableau de la Musique Marocaine* ; Paris; p. 200, exemple b).

Enfin, des cas se présentent, où cette note se retrouve d'une façon plus ou moins dissimulée:



<sup>51</sup> FIRFOV, G.: *Macedonian Music Folklore*; Scopljje 1953 p. 6, no. 4.

La mélodie suivante nous présente un type assez caractéristique de la note récitative:



<sup>52</sup> RIHTMAN, C.: op. cit., p. 62, no. 72.

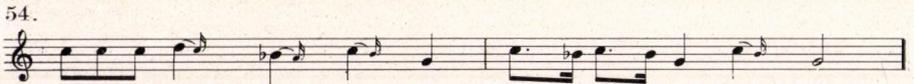
La cellule triphonique si b- la b- sol en forme la base. Au début elle se trouve transposée d'un demi-ton: do b — si bb — la b; à la fin elle revient dans le ton pour clôturer la mélodie. Ainsi, d'une cellule triphonique naît une mélodie tétraphonique dans laquelle le son final de la cellule transposée (la b) revêt le caractère d'une note récitative.

Cette observation nous emmène à considérer la contexture intrinsèque de la tétraphonie. Il semble qu'une portion des mélodies tétraphoniques possède un noyau triphonique et que le quatrième son y apparaît comme une note incorporée au système, même au cas où elle fait partie intégrante de la cellule. A comparer l'exemple suivant à l'exemple 11:



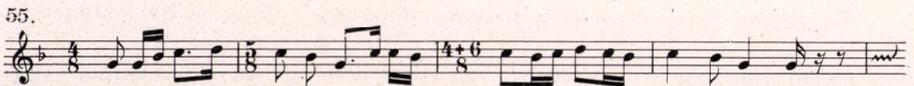
<sup>53</sup> RIHTMAN, C.: op. cit., p. 86, no. 185.

nous avons l'impression que la cellule triphonique si b — la b — sol sert de noyau à cette mélodie tétraphonique. Quant à la mélodie suivante:



<sup>54</sup> SAYGUN, A. A.: Col. pr. IV 3/2 A 5.

ou à son équivalent mordvinien:



<sup>55</sup> VÄISÄNEN, A. O.: op. cit., p. 10, no. 14.

il paraît que c'est la cellule do — si b — sol qui forme le noyau. Notre exemple 45 est constitué des mêmes notes que celles de ces deux exemples. Or, il semble qu'en l'exemple 45, au contraire, c'est la cellule ré — do — si b qui a l'air de former le noyau. Le quatrième son, qui, de par son rôle de son final acquiert une importance de première ordre, n'arrive pas à enlever l'impression qu'il produit sur nous, d'un son ajouté à la cellule initiale, peut-être sous l'influence de l'atmosphère musicale qui l'entoure.

S'il en est ainsi, deux progressions différentes, pour le moins, pourront donner donc naissance à une même figure tétraphonique: ré + do — si b — sol, ou: ré — do — si b + sol. Or les notes récitatives étant identiques dans les deux cas, il est extrêmement difficile d'arriver à une conclusion décisive et satisfaisante.

Continuons à nos observations. En analysant les mélodies nous apercevons qu'une même cellule peut se prêter à des combinaisons de genres différents:

56.



<sup>56</sup> RIHTMAN, C.: op. cit., p. 41, no. 7.

La même cellule si b — la b — sol se trouve ici élargie d'une note placée, cette fois, au-dessous du son final. Ainsi se forme un autre genre tétraphonique. Mais dans les deux cas les notes récitatives et les sons finals restent identiques:



Serions-nous donc dans l'erreur en disant que, dans la mélodie suivante:

57.



<sup>57</sup> RIHTMAN, C.: op. cit., p. 86, no. 184.

nous soupçonnons une combinaison de ces deux schémas, réalisée sûrement par une élaboration lente de l'esprit collectif? Le résultat en est

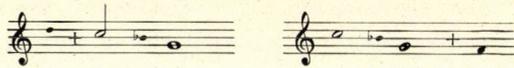
une mélodie pentaphonique d'un caractère assez prononcé qui lui permet de servir de base à un mode.

Revenons maintenant à l'autre cellule do — si b — sol. Elle aussi est capable de s'élargir dans le sens grave:



58 VÄISÄNEN, A. O.: op. cit., p. 24, no. 33.

Ici aussi nous voyons la cellule emprunter, cette fois-ci, la note au-dessous; et les deux schémas se présentent ainsi:



dont la combinaison:



nous servira à expliquer la mélodie pentatonique suivante:



59 VÄISÄNEN, A. O.: op. cit., p. 24, no. 35.

On pourrait facilement multiplier les exemples. Je ne crois pas que l'on puisse voir en ces mélodies tétraphoniques 55 et 58 des débris des échelles modales plus compliquées, ni en ces exemples 57 et 60 des parties fragmentaires de l'échelle pentatonique. Aurions-nous des preuves pour prétendre à cela? Je suis convaincu, qu'il s'agit là d'une évolution spirituelle lente et ferme. Les premiers exemples nous mettent vis-à-vis d'une conception *pentaphonique* différente à tous points de l'autre conception baptisée depuis longtemps de *pentatonique*. Dès lors nous devons nous demander, je pense, si le pentatonique est vraiment un phénomène universel, une étape obligatoire pour l'humanité entière.

*Les échelles pentatoniques* : L'obtention d'une échelle pentatonique par un procédé complètement différent de celui du «cycle des quintes» nous oblige à nous pencher sur nos connaissances au sujet du pentatonisme et nous demander si, vraiment, toutes les mélodies pentatoniques dispersées sur la surface de la Terre, font parties d'une échelle unique, divers renversements de laquelle présentent ses aspects différents? Ou bien, au contraire, chaque échelle aura-t-elle pu être conçue indépendamment des autres? Les partisans de l'échelle unique pourraient nous rappeler, entre autres, notamment, le phénomène dit «l'incertitude de la tonique». Je me demande si ce soit-disant phénomène n'est-il pas une conséquence des théories des quarts et des quintes.

Je pense, qu'il y a une différence énorme entre les conceptions de «tonique» et de «son final». Si dans la musique tonale (système majeur-mineur) il n'y a aucune différence entre la tonique et ses octaves, dans la musique modale, au contraire, l'octave du son final a une existence qui ne dépend pas de celui-ci et, par conséquent, l'octave n'y peut être considérée comme une simple réplique de se son. Ainsi, par exemple, dans la musique Grecque, la Nète diezeugmenon est un son différent de l'Hypate Meson. De même, dans la musique traditionnelle Turque Eviç, et son octave inférieure Irak sont deux notes de fonctions différentes. D'autre part, deux mélodies dont les sons finals et les échelles sont identiques peuvent appartenir, suivant les évolutions de leurs lignes, à deux modes différents; et par contre, deux mélodies dont les échelles sont différentes peuvent présenter deux aspects d'un seul et même mode. A considérer, par exemple, ces mélodies:



<sup>60</sup> SAYGUN, A. A.: Col. pr.



<sup>61</sup> SAYGUN, A. A.: Col. pr.

n'est-il pas vrai, que d'aucuns seraient tentés d'y voir une preuve de l'instabilité, même dans un genre de musique sans aucune relation avec le pentatonique; ou bien, supposeraient'ils que la première est une version incomplète de la seconde? Pourtant il ne s'agit, ici, ni de l'un, ni de

l'autre, mais de deux modes différents. Dans l'étude des mélodies pentatoniques ou pré-modales, je pense, que les données de ce genre de la musique modale doivent être présentes à l'esprit. Alors, renoncera-t-on, peut-être, aux théories du «cycle des quintes» qui «n'est qu'une pure vue d'esprit» et de la succession de «quartes et de quintes» qui ne présente, en somme, bien que forte ancienne, qu'une manière de raisonner. Je reviendrai ici au texte de Plutarque: «... Il admira la beauté du caractère de cette progression (=la-fa-mi), admira la gamme construite sur cette analogie...», qui voudrait dire, que pour atteindre le pentatonique il n'est nullement nécessaire de mettre les unes sur les autres les quintes pour les ramener ensuite dans l'étendue d'une octave. Il peut y avoir bien d'autres chemins pour les atteindre, ces échelles pentatoniques.

Une fois débarrassées du joug de ces théories, les mélodies pentatoniques gagneront leurs personnalités propres à elles. Les cinq gammes ne feront plus parties d'une échelle unique, initiale. Ma conviction est, qu'il y a cinq gammes pentatoniques différentes; et chacune d'elles, suivant la cellule qui en forme le noyau, peut comporter plusieurs sous-classes. Ce point de vue exclut, forcément, la supposition d'un système unique gouvernant la musique du monde entier.

Diverses tendances, divers aboutissements. On peut parler «des» systèmes pentatoniques. En disant ceci je pense à la Chine, à l'Afrique où habitent les Touaregs et le nègres, à l'Amérique des Peaux-Rouges, descendant de je ne sais quel Adam. Et l'on peut parler «d'autres» systèmes en dehors du pentatonisme. Aurais-je raison? L'avenir en décidera.

# Der Langaus

von

E. SCHENK

Wien

Aus der Vor- und Frühgeschichte des Wiener Kunstwalzers ist der Langaus wohl dem Namen<sup>1</sup> und der Choreographie nach bekannt, doch war bisher keine Musik des Tanzes nachweisbar. Diese Tatsache veranlaßte Franz Magnus Böhme<sup>2</sup> zur Feststellung: »Der Langaus ist gar kein eigentlicher Tanz, sondern nur die ehemals übliche Art zu tanzen, die durch das allgemein in Schwung gekommene Rundtanzen oder Walzen so ziemlich in Abgang geraten ist. »Bei der Beschreibung der Choreographie hat man sich bislang ausschließlich auf die Ausführungen des Wiener Literaten Adolf Bäuerle (1786—1859) gestützt,<sup>3</sup> wobei der Tanz als »Walzervariante« (Lange Junk), spätere Bezeichnung des »Deutschen« (Decsey) bzw. »distortion of an old folk danse« (Nettl) bezeichnet wurde. Sachs spricht den Weitschritt als ein Wachstumsmotiv an und berichtet, daß auf badischen Hochzeiten bis vor kurzem im Langaus »so große Schritte gemacht wurden, daß die Tänzer geradezu flogen«. Bäuerles Berichte lautete nun:

»Der Mondschein- oder Langaus-Saal [ein vor kurzem der Spitzhacke zum Opfer gefallenes Lokal unweit der Karlskirche im IV. Bezirk, das auch aus Schuberts Biographie bekannt ist<sup>4</sup>] hat sich unsterblich gemacht durch die Sterblichkeit unter den jungen Leuten, die ihn besuchten und dort ausschließlich ‚Langaus‘ tanzten. Es gehörte damals zum guten Ton, ein Tänzer von Bravour

<sup>1</sup> Mit Betonung auf der zweiten Silbe.

<sup>2</sup> *Geschichte des Tanzes in Deutschland*, Leipzig 1888, S. 228.

<sup>3</sup> Vergl. *Altwiener Kulturbilder*. Aus Adolf Bäuerles »Memoiren« herausgegeben von Josef Bindter. Tagblatt-Bibliothek Nr. 322/23, Wien 1926, S. 57. — Fritz LANGE: *Josef Lanner und Johann Strauß*, Leipzig 1919, S. 8. — Ernst DECSEY: *Johann Strauß*, Stuttgart—Berlin 1922, bzw. Wien 1948, S. 63 f. bzw. S. 62. — Viktor JUNK: *Handbuch des Tanzes*, Stuttgart 1930, S. 138. — Curt SACHS: *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlin 1933, S. 61 und 291. — Erich SCHENK: *Johann Strauß*, Potsdam 1940, S. 3. — Paul NETTL: *The Story of Dance Music*, New York 1947, S. 242. — Eduard REESER: *De Geschiedenis von de Wals*, Amsterdam o. J. S. 22.

<sup>4</sup> Richard GRONER: *Wien, wie es war*, Wien 1934<sup>3</sup>, S. 315.

zu sein. Der ‚Langaus‘ erforderte die größte Bravour. Dieser schändliche Tanz stellte dem Tänzer die Aufgabe, sich mit seiner Tänzerin im rasenden Walzer von einer Ecke des Saales nach der entgegengesetzten zu drehen, bis etwa ein Lungenflügel gelähmt wurde oder ein Blutschlag eintrat. Wenn es nur bei einer Tour in diesem riesigen Saal geblieben wäre! Aber sechs-achtmal mußte der Kreis, ohne zu rasten, beschrieben werden. Dabei gab es Menschen, die sich anheischig machten zwölfmal in einem Atem die Langaustour auszuführen! Der Langaustanz wurde endlich polizeilich untersagt; die Musikanten, die ihn spielten, die Ballunternehmer, die ihn duldeten, kamen in Arrest, die Tänzer in's Spital.«

Bei Schilderung eines während der französischen Besetzung Wiens 1809 von dem Tanzmeister Chretien beim »Kleinen Hauswirt« veranstalteten Balles schreibt Bäuerle<sup>5</sup>:

»Der Tanzmeister erhielt vom Wirt für jeden Gast 3 kr.; dafür mußte er das Orchester, bestehend aus drei Personen — einer Geige, einer Klarinette und einem großen Violon<sup>6</sup> — herstellen. Zumeist wurden französische Tänze gespielt, den Wienerinnen zuliebe auch einige deutsche, wie der damals so beliebte ‚Langaus‘. Es war komisch, die Franzosen ‚Langaus‘ tanzen zu sehen. Trotz der Bemühungen des Monsieurs Chretien erlernten sie ihn nie. Sie stürzten wie Mehlsäcke hin und rissen ihre Tänzerinnen mit, was ihnen außerordentlich viel Spaß machte.«

Bäuerles Ausführungen gehen nun weitreichend auf den Wiener Lokalschriftsteller Josef Richter (1749—1813) zurück, den Begründer der berühmten, später von Bäuerle redigierten »Eipeldauer Briefe«. Schon 1791 bringt Richter in dem aus Mozarts Sterbetagen unrühmlichst bekannt gewordenen,<sup>7</sup> handschriftlich verbreiteten Skandalblätchen »Der heimliche Botschafter« vom 23. April die Nachricht:

»Da der Sanitätsrat Sr. Maj. die Anzeige gemacht hat, wie schädlich das sogenannte L a n g a u s t a n z e n besonders bei schwachen und schwangeren Frauenzimmern sei, hat die N. Ö. Regierung den allerh[öchsten] Befehl erhalten, allen Ballunternehmern anzuzeigen, daß sie das sogenannte Langaustanzen mit einer Strafe von 20 Gulden für die Person auf ihren Sälen nicht gestatten sollen.«

Richters »Ein Bändchen kleiner Gedichte« (Wien, Peter Rehm 1795) bringt S. 48 f. folgende Anprangerung des »Langaus« in Reimen:

»Jedwede Nation hat ihren eignen Tanz:  
Der Franzmann streichet seine Minuette —  
Der Pohler führt nach gravitätischer Cadanz [!]

<sup>5</sup> A. a. O. S. 81.

<sup>6</sup> Also die a tre-Besetzung der italienischen Camera-Sonate und Oper des 17. Jahrhunderts, die sich in der Tanzmusik länger erhielt denn als Kirchtrio. Vergl. hierzu auch Karl M. Klier: »Linzer-Geiger« und »Linzer-Tanz« im 19. Jahrhundert in *Historisches Jahrbuch der Stadt Linz* 1956, Linz, S. 2 f.

<sup>7</sup> Erich SCHENK: *Wolfgang Amadeus Mozart*, Wien—Zürich 1955, S. 786.

Sein Mädchen, wie an einer Kette  
 Im ew'gen Kreis herum — Der Brite schlüpft  
 Mit leichtem Fuß dahin, und bildet schöne Gruppen;  
 Der bärtige Ungar stampft und hüpfet,  
 Und schwinget hoch (als wären sie nur Puppen)  
 Die rüst'ge Tänzerin empor — Der Deutsche schließt  
 Sein Mädchen gern ans Herz, und drehet es im Kreise —  
 Doch seitdem er, nach einer fremden Weise,  
 Den halben Saal mit einem Schritte mißt;  
 Seit rasch und wild die Instrumente tönen,  
 Und Tänzerin und Kleid in Lüften wehn,  
 Glaubt man, statt deutscher, eingezogner Schönen,  
 Betrunkene Bachantinen zu sehn.«

In Richters anonym erschienenen »Der reumüthige Fasching am Beichtstuhl des Aschermittwochs« (Wien, Peter Rehm 1796) S. 14 heißt es:

»Viertens endlich, bestehe ich darauf, daß der gesundheitsverderbende und sittenbeleidigende Langaus aus seinem Götzendienste verbanne und dafür einen anständigen Tanz einführe.«

1798 liest man in Richters »Die Wahrheit in Maske« (Wien, Peter Rehm) 4. Heft S. 41:

»Sie kamen in den großen Saal zurück, wo eben Langaus getanzt wurde. Die Götter blieben wie versteinert stehen! Ha! rief Momus, unser Bachus würde eine Freude haben, wenn er diesen Tanz sehen sollte.«

Natürlich hatte es sich Richter nicht nehmen lassen, in den »Eipeldauer Briefen« 1794 gründlich über den Langaus herzuziehen<sup>8</sup>:

»Drauf bin ich wieder in den Saal hinabgegangen, . . . da hab ich aber vor lauter Staub nichts sehen können. Wir haben just Langaus g'tanzt und da ist alle Augenblick ein Paar langaus auf der Erden da g'legen. Der Herr Vetter kann sich diesen Tanz nicht besser vorstelln, als wenn sich der Herr Vetter ein Heerd Böck und Gais\* denkt, die im Frühjahr s' erste Mahl auf d' Weid glassen werden. Ich hätt ersticken müssen, wenn ich länger g'blieben wär.«

\* Nein! so grob kann nur wieder ein Eipeldauer seyn. Wo hat er denn in sein Leben Gaisböck g'sehn, die nach dem Takt gesprungen wärn? Ich kenn' kein schönern Tanz, als das Langaus. Gleich wie er aufkommen ist, wars freylich für d' Frauenzimmer ein wenig strapazierlich; aber jetzt haben sich schon alle auf d' grossen Schritt verlegt.«

<sup>8</sup> Briefe eines Eipeldauers an seinen Herrn Vetter in Kakran, über d' Wienerstadt. Aufgefangen und mit Noten herausgegeben von einem Wiener. Viertes Heft, Wien, Peter Rehm 1794, S. 20 f, 22, 25 des Dritten Briefes; S. 44 des Sechsten Briefes.

»Ich hab mich also auch in ein Winkel hing' setzt . . . aber wie ich im besten Schlaf war, sind d' Böck auch in diesen Saal kommen, und habn Langaus z'springen angefangen.«

»Jetzt weiß ich erst, warum meine Frau Gemahlin in d' Ohnmacht gefallen ist. Auf der Reduti hat s' mit ein Schwalie<sup>9</sup> Langaus tanzt, und da ist s' an sein Sporn henken blieb'n, und ist her g'fall'n, daß s' alle Vieri von sich g'reckt hat . . .«

Und noch 1803 heißt es in den »Eipeldauer-Briefen«<sup>10</sup>:

» . . . da hab ich den Herrn Doktor wieder antroffen, dem unsre Mißbräuch in d' Nasen gehn. Der hat sich denn auch über's Langaus aufgehalten. Wenn ich z'befehl'n hätt', hat er gsagt, so würd ich den abscheulichen Tanz verbiethen, weil er ärgerlich und der Gsundheit so schädlich ist. Ich wollts gelten lassen, wenn s' ein Kreis halteten, so könnt'n s' doch ein Weil ausruhn, so aber können s' kein Augenblick ruhig stehn, sondern brechen, wie ein Paar wilde Stier aus der Schar außer und fliegen im Saal herum — aber zum Glück für die springenden Tanzliebhaber hat der Herr Doktor nichts z' befehlen.«

Die letzte Invektive gegen den Langaus bringt Richters »Lebensgeschichte eines Flog-Weibchens« 2. Aufl. (Wien, Peter Rehm 1808) S. 3:

» . . . Tanzsaale, der also wahrscheinlich mein Geburtsort war, und daher mag es vielleicht kommen, daß ich einen sehr jovialischen Humor hatte, und ebenso lustig Sprünge zu machen wusste, als viele Herrn, wenn sie Lang a u s tanzen.«

Endlich gehört hierher das (anonyme) »Neueste Sittengemälde von Wien« (Wien 1801) S. 109 ff: »Viel lebhafter fröhlicher aber auch . . . viel freyer, wollüstiger und der Gesundheit nachtheiliger ist der Deutsche Tanz, besonders wenn er, wie es an einigen Orten gebräuchlich ist, mit jener rasenden Schnelligkeit getanzt wird, die ihm den Namen L a n g a u s zuwegebracht hat. Ich es indessen nicht leugnen kann, daß, wenn er mit gehöriger Mäßigkeit und Anstand getanzt wird . . . ein recht angenehms Schauspiel gewährt, besonders wenn die Musik von den galanten Walzer auf einmal in den zwanglosen Ländlerischen einfällt . . .«

Kam nun der »bachantische« Charakter dieses Tanzes, der in seiner geschichtlichen Aufgabe der Überwindung höfisch-gemessener Tanzweise des Menuetts der französischen Carmagnole zur Seite gestellt werden kann und mit seinem möglichst umdrehungslosen Durchrasen der Tanzsaallänge hemmungslosester Ausdruck jener bekannten Tanzwut ist, welche das Europa der französischen Revolutionsepoche übermannte,<sup>11</sup>

<sup>9</sup> = Chevauxléger.

<sup>10</sup> Briefe des jungen Eipeldauers an seinen Herrn Vettern in Kakran. Mit Noten von einem Wiener. Zwey und zwanzigstes Heft, Wien, Peter Rehms sel. Wittve 1803, S. 44 des Sechsten Briefes.

<sup>11</sup> Max von Boehn: *Der Tanz*, Berlin 1925, S. 112.

kam nun dieser Charakter auch in der Langaus-Musik zum Ausdruck? Hierauf eine vorläufige Antwort zu geben, gestattet der erste Nachweis ein solches. Es handelt sich um die in der Bibliothek des Florentiner Konservatoriums (»Istituto musicale Firenze«, Signatur: Pitti 566) aufbewahrte Handschrift von 6 beschriebenen Seiten im Hochformat mit je 12 Rastern, deren fol. 1 den Titel trägt:

»12/Langaus-Deutsche [à[!]] auf eine Violin | von H[errn] Stanislaus d'Ossowski| a 40 kr.«

fol. 2 bringt dann die Tänze I—III, fol. 3: IV—VI, fol. 4: VII—IX, fol. 5: X—XII, fol. 6: Coda.

Über Stanislaus Ossowsky berichtet die lexikographische Literatur lediglich das, was Gerber<sup>12</sup> erkundet und Dlabacz<sup>13</sup> bzw. Fétis<sup>14</sup> ergänzt hatten: er sei »Wiener Tonkünstler oder Dilettant« bzw. »pianiste polonaise« gewesen, der »depuis 1790« in Wien wirkte, sich »seit 1792 durch seine Kompositionen bekannt« machte und »vor 1807« gestorben sei. Gerber nennt 3 Werke (12 Variationen für Violine und Baß, 1792 — Walzer Augustin mit 6 Veränderungen für Klavier; Wien, Koželuch 1797 — 12 Menuetten für Klavier, 1798), denen Fétis noch 3 weitere hinzufügt (12 Variationen über das deutsche Lied »Der Wetzstein« op. 5, Wien, Artaria — 6 Variationen über einen Ländler No. 2; Wien, Artaria — 6 Variationen über ein deutsches Lied op. 6; Wien Artaria), während Dlabacz aus der Hamburger Zeitung, Beilage Nr. 103 vom Jahre 1803 die Anzeige Breitkopf & Haertels, Leipzig eines Walzers für Flöte anführt. Alle übrigen Lexika<sup>15</sup> sind unergiebig. Neuerdings wurde auf Ossowsky als in Wien tätigen Polen verwiesen.<sup>16</sup>

Hierzu bringen die Wiener Zeitungsquellen willkommene Ergänzungen. »Hr. Stanislaus Oßowsky, Musikus« starb »auf der neuen Wien Nr. 50« am 10. Oktober 1802 mit 36 Jahren. 13 Ankündigungen der »Wiener

<sup>12</sup> Ernst Ludwig GERBER: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler* II/621, Leipzig 1813.

<sup>13</sup> Gottfried Johann DLABACZ: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen* II/416, Prag 1815.

<sup>14</sup> François-Joseph FÉTIS: *Biographie universelle des musiciens* VI/384, Paris 1867<sup>2</sup>.

<sup>15</sup> Gustav SCHILLING *Universal-Lexikon der Tonkunst*, Stuttgart 1827, V/318. — Ferdinand Simon GASSNER: *Universalexikon der Tonkunst*, Stuttgart 1849, S. 669. — Oscar PAUL: *Handlexikon der Tonkunst* II/221, Leipzig 1873. — Robert EITNER: *Bio-bibliographisches Quellenlexikon* VII/253, Leipzig 1898. — Adolf CHYBINSKI: *Slovník Muzykóv davnej Polski do roku 1800*, Kraków 1949, S. 93.

<sup>16</sup> Hieronim FEICHT: *Musikalische Beziehungen zwischen Wien und Warschau zur Zeit der Wiener Klassiker in Studien zur Musikwissenschaft*, Bd. 25. Festschrift für Erich Schenk, Wien—Graz—Köln 1962, S. 181.

Zeitung« aus den Jahren 1789—1803<sup>17</sup> lassen darauf schließen, daß Ossowsky ca. 1788 nach Wien gekommen ist. Sie und die Überlieferung der Wiener Musikaliensammlungen lassen in Ossowsky einen fruchtbaren Tanzkomponisten erkennen, der sich auch nach dem Brauch der Zeit die Melodien beliebter Opern zunutze machte. Man darf diese Praktik nicht nur verabscheuen, wie es geschah,<sup>18</sup> vielmehr in ihnen die Erfüllung einer echten Funktion erblicken, der von seiten der Komponisten jener Melodien die Billigung keineswegs versagt blieb. Das Publikum wollte ja die »Schlager« der Bühne auch in der Hausmusikpflege und auf dem Tanzboden hören und genießen und diesem Bedürfnis kamen die Variationskomponisten wie Abbé Gelinek und auch Ossowsky, beziehungsweise die Tanzkomponisten mit ihren »Deutschen«, »Ländlern« etc. über Opern-, Lied- und sonstige Melodien entgegen. Ja, diese gattungs- und ortsentfremdete Melodieverwendung führt noch im 18. und 19. Jahrhundert zu »Parodiemessen«, wie dies erst unlängst im Hinblick auf Haydns »Schöpfung« nachgewiesen wurde.<sup>19</sup> Ossowsky ist denn auch 1788 in Wien mit »Cosa rara-Deutschen für das Casino mit vielem Beyfall« hervorgetreten, mit Tanzbearbeitungen aus Martín y Solers Oper also, die bekanntlich schon Ende 1786 Mozarts »Figaro« geschlagen hatte, während dem Salzburger Meister im Prager Karneval des Jahres 1787 die Genugtuung zuteil wurde, die »Leute auf die Musik meines ‚Figaro‘ in lauter Kontertänze und Deutsche verwandelt, so innig vernügt« herumspringen zu sehen.<sup>20</sup> Trotz der Wiederaufnahme des »Figaro« ins Wiener Repertoire 1788 erfreute sich die »Cosa rara« in Wien immer noch großer Schätzung.

1789 hatte Ossowsky seine Arbeiten bei den Musikalienhändlern Laurenz Lausch und Franz Anton Hoffmeister<sup>21</sup> bzw. dem bürgerlichen Buchbinder Johann M. Böhler im »Gewölbe im neuen Michaelerhaus«<sup>22</sup>

<sup>17</sup> Jahrgang 1789, S. 243, 244, S. 205 — 1793, S. 3635 — 1794, S. 257 — 1795, S. 329 — 1796, S. 77 — 1797, S. 133 — 1798, S. 186 — 1799, S. 1839 — 1801, S. 2719 — 1802, S. 523 — 1803, S. 3575. Im Folgenden wird auf diese Belegstellen nur durch die Jahreszahl verwiesen. Die beiden differierenden Anzeigen des Jahres 1789 sind durch 1789a und 1789b gekennzeichnet.

<sup>18</sup> Ignaz L. MENDELSON: *Zur Entwicklung des deutschen Gesellschaftstanzes von 1750—1850*. Ms. Diss. Wien 1925, S. 31.

<sup>19</sup> Karl SCHNÜRL: *Haydns »Schöpfung« als Messe in Studien zur Musikwissenschaft* Bd. 25, Festschrift für Erich Schenk, Graz—Wien—Köln 1962.

<sup>20</sup> Erich SCHENK: *Mozart* a. a. O. S. 652 u. 662.

<sup>21</sup> Alexander WEINMANN: *Wiener Musikverleger und Musikalienhändler von Mozarts Zeit bis gegen 1860*. Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Phil.—Hist. Klasse Bd. 230/4, Wien 1956, S. 24 und 21. In der Anzeige 1789b hat das Haus Kärntnerstraße 1085 die Bezeichnung »den 3 weissen Rosen (gegen)über«.

<sup>22</sup> Die für den Musikalienhandel des 18. Jahrhunderts bezeichnende Erscheinung, daß Buchhändler die Musikalien vertrieben, hat sich also in Wien noch in

vertreiben lassen. 1793/94 tritt er als Selbstverschleißer mit der Wohnung »Auf dem St. Stephansplatze bey dem schwarzen Berg Nr. 615 auf der Hauptstiege im 5. Stock« auf, verspricht prompteste »und von nun an accurateste Bedienung« und erbittet sich »die beliebigen Bestellbriefe franco«. 1795—97 vertreibt ein Nikolaus Klimisch (Edler von Klimburg) im »Handlungsgewölbe (Nürnbergergewölbe) am Stockmeisenplatz zum Benediktuspfeffernig« Ossowskys Musikalien, während 1798 der bekannte Musikalienhändler Anton Thomas Koželuch (1752—1805)<sup>23</sup> und 1802 Giovanni Cappi mit Ossowskys Werken handelten. Nach dessen Tod nahm sich ihrer 1803 noch Franz Anton Hoffmeister an. Als Interessenten hatte Ossowsky den »hohen Adel und die Musikliebhaber« (1789) im Auge; 1802 werden die Tänze mit folgender Notiz empfohlen: »Diese Musikstücke sind bereits in dem kleinen k. k. Redoutensaale mit allgemeinem Beyfalle aufgenommen worden und könnten daher bey Herrschaftsbällen und in Redoutensälen der Provinzstädte füglichst gebraucht werden.« Hinsichtlich der Verwendbarkeit für Dilettanten heißt es 1789: »Der Klavierauszug ist in Discant- und Violinschlüssel gesetzt.« Die Werke sind fast durchwegs in Stimmen (a tre für Hausbälle, bzw. vollstimmig mit und ohne Bläser) und Klavierauszug angezeigt, erstere 1789—96 gewöhnlich zum Preise von 1 fl. 30 kr. aber auch 1,2 und 3 fl., letzterer im gleichen Zeitraum gewöhnlich zu 40 kr. aber auch 30 kr., 1 fl., 1 fl. 20 kr., 1 fl. 40 kr. Die Solo violin-Besetzung unserer Langaus-Deutschen ist 1798 bei Ländlerischen belegt mit dem Preis von 15 kr.<sup>24</sup> und Soloflöten-Besetzung bei der einzigen Walzer-Announce 1803 mit dem Preis von 30 kr. Preissteigerung von 1802 auf 9 und 5 fl. und die »militärischen Codas« der »Redout-Deutschen« zeugen da vom bellikosen Geist und inflationistischen Tendenzen der napoleonischen Epoche. Die Menuett- und Deutschen-Reihen bestehen regelmäßig aus 12, die Kontratänze, Langaus- und Ländler-Reihen aus 6 Einzeltänzen (nur die Ländler von 1802 bringen es auf 12 Tänze),<sup>25</sup> so daß in der nun

die Zeit des Aufblühens des Musikalienverlagswesens hinein erhalten. Vgl. Hannelore GERICKE: *Der Wiener Musikalienhandel 1700—1778*, Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge Bd. 5, Graz—Köln 1960.

<sup>23</sup> Wie Othmar WESSELY in M. G. G. VII Sp. 1668 feststellte, wurde bisher irrtümlich der Komponist Leopold Anton Koželuch (1747—1818) als Inhaber des Wiener Verlages angesprochen (vgl. Alexander Weinmann a. a. O. S. 24). Das Haus Dorotheergasse Nr. 1177 wird in der »Wiener Zeitung« als »Dorotheerhof« bezeichnet.

<sup>24</sup> 12 Ländlerische für eine Violin vermutlich von dem Linzer Geiger Leopold Lenz in der »Wiener Zeitung« 1792 angekündigt hat Karl M. KLIER: »Linzer-Geiger« und »Linzer-Tanz« im 19. Jahrhundert in *Historisches Jahrbuch der Stadt Linz* 1956, Linz S. 2 nachgewiesen.

<sup>25</sup> Auch Zyklen von 16 und 17 Ländlern wurden beobachtet, vgl. Leopold NOWAK: *Ländler, Walzer und Wiener Lieder im Klavierbuche einer preußischen*

folgenden Inhaltsübersicht die im Titel regelmäßig genannte Zahl nicht angegeben zu werden braucht. Die Zuweisung der in Wiener Sammlungen überlieferten Werke an die Annoncen ist derzeit noch nahezu unmöglich. Ich teile daher die zwei Gruppen gesondert mit.

*Ossowskys Werke nach den Anzeigen der »Wiener Zeitung«*

Abfolge: Datum der Anzeige — Titel — Lieferung des Werkes — Besetzung, soweit angegeben; v = vollstimmig

A. T ä n z e

1789/b: Original-Deutsche; Original-Menuetten — 1793/1794: Menuette — 3—v; Deutsche à la Viganò<sup>26</sup> — v; Jagd-Deutsche — 3—v; Menuetti — 2—2 Vl. u. Vcl. für kleine Hausbälle; Deutsche — 2—2 Vl. u. Vcl. für kleine Hausbälle; Kontratänze dediè an Fürst Poniatowsky mit Touren — 1794: 3 Polonesi-a tre — 1795: Menuetten leicht zu produzieren — 3—dreystimmig; Deutsche — 3—dreystimmig; Kontratänze—v (auch ohne Blasinstrumente) — 1796: Pompose Redout-Menuett für Provinzialstädte — 4—v; Jagd-Deutsche mit Coda — 4—v; Deutsche mit Coda — 3—2 Vl. e Vlc.; Neue Kontratänze—v — 1796/1797: Menuette — 3—2 Vl e Vlc. für kleine Hausbälle — 1797: Menuette—4—v; Jagd-Deutsche mit Coda, worin eine beliebte Melodie aus dem »Tyrolerwästel« [Haibel-Schikaneder, 1796] angebracht ist — 4—v; Kontratänze—v; Ländlerische mit Coda—1—v; Deutsche Langaus—3—2 Vl. e B. für kleine Hausbälle; Menuette mit bäuerischem Trio—4—für kleine Hausbälle; Deutsche, worin eine beliebte Melodie von Herrn Mozart in der Coda ausgeführt wird — 4—für kleine Hausbälle; Ländlerische aus F; Ländlerische aus D; Ländlerische aus B; Ländlerische aus C; Ländlerische aus G; Ländlerische aus A — 1798: Pompose Menuetts — 4—v; Jagd-Deutsche—4—v; Ländlerische von ganz neuer Erfindung—v — 1802: Menuetten mit 12 Trio-Trompeten u. Pauken für ein großes Orchester — Redout-Deutsche mit 12 Trio samt einer Coda militare; 12 Ländler mit Coda; 12 Walzer — une flute seul.

B. T ä n z e n a c h O p e r n m e l o d i e n u n d P r o g r a m m  
T ä n z e

1789/a: Laudons Belagerung von Novi, bestehend in 12 deutschen Tänzen Finale und Coda, mit besondern Benennungen: 1. wird Lärm geschlagen, 2. die Türken sammeln sich auf ihr Geschrei, 3. die Reiterei rückt an unter Trompetenschall, 4. die Truppen werden in Richtung gebracht, 5. fangt das Kanonenfeuer an, 6. Lamentation der Blessierten, 7. Sukkours kommt an, 8. der Pascha bedauert seinen Verlust, 9. das Steinwerfen, 10. das Wasserschütten, 11. die Ein-

*Prinzessin* in Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes VII, Wien 1957 S. 141.

<sup>26</sup> Niederschlag des auch durch BÄUERLE (a. a. O. S. 13) bezeugten »Rausches«, den die Tänzerin Maria Viganò, Gattin des Choreographen von Beethovens *Geschöpfe des Prometheus*, schon 1794/95 in Wien entfesselt hatte. Sie tanzte als erste ohne Krinoline und ungeschminkt in fleischfarbenem Trikot.

nahme der Festung, 12. das Bitten um Gnade, dann folgt das Finale, welches die Victoria vorstellt, das Ende macht die Coda mit allen Stimmen.<sup>27</sup> — Menuette u. 6 Trio aus Salieris »Il Talismano« — mit allen Stimmen; Deutsche u. 6. Trio, Finale nebst Coda aus Salieris »Il Talismano« — mit allen Stimmen — 1789/b: Deutsche aus Salieris »Il Talismano«; Menuette aus Salieris »Il Talismano«; die sehr beliebten »Cosa rara«-Deutschen [Martín y Soler]; die sehr beliebten »Cosa rara«-Menuetten [Martín y Soler]; Die Deutschen aus [Martín y Solers] »L'arbore di Diana«; Die Menuetten aus [Martín y Solers] »L'arbore di Diana« — 1793: Deutsche mit Mozarts »Zauberflöte«—2; Menuette mit Trio und Deutsche mit Trio von Mozart übersetzt— a tre.

### C. Sonstige, teils gedruckte Werke

1795: 12 Variationen für beyde Hand—Konzertant auf eine beliebte Melodie; 12 leichte Variationen auf einen Deutschen für Klavier, besonders für Kinder, die nicht strecken können — 1796: 6 Eccosaises pour Clavecin;<sup>28</sup> 3 Märsche von der kaiserlich russischen Infanterie. — 1798: 1 Ländler 6 mal variiert (O du lieber Augustin) für Klavier — 1799: 6 Variations »Stieglitz, Stieglitz s'Zeiserl ist krank« — 1801: 12 Variations (Wetzstein) avec deux Duma für Clavier ou Pianoforte — Six Variations »Bin i net a schöner Kohlenbauerbua« für Clavecin ou Pianoforte

Von diesen Kompositionen sind nur die Variationenwerke aus 1799 (= Österreichische Nationalbibliothek S. M. 1617) und 1801 (= Gesellschaft der Musikfreunde VII, 14766 bezw. 48579) nachweisbar. Die übrigen bisher nachweisbaren Kompositionen Ossowskys sind:

#### Österreichische Nationalbibliothek, Wien

Menuette für Clavicembalo (SM 12 976 u. 12 977)

12 Deutsche aus der Oper »Der Fagottist« [W. Müller-Perinet, 1791] (SM 12 867)

12 Deutsche Tänze und Coda aus der Oper »Der dumme Gärtner [aus dem Gebirge]« [Schack-Gerl — Schikaneder, 1789] (SM 12 867) — 12 Deutsche a la Vigano (SM 12 864) — 12 Deutsche nach ungarischem Geschmack (SM 12 864)

12 Deutsche (SM 12 865) — 12 Deutsche für kleine Hausbälle (SM 12 865) —

12 Jagd-Deutsche per il Clavicembalo (SM 12 863) — 12 Jagd-Deutsche (SM 12 863) — 12 Balli tedeschi, 3 Trio con Coda dell'Opera »L'arbore di Diana« [Martín y Soler] (SM 12 866) — 12 Balli tedeschi dell'Opera »La Molinara« [Pasiello, Wien 1790] (SM 12 866)

12 Schäfer-Deutsche (D) a 2 Violini, 2 Oboe, 3 Fagotti, 2 Flauti, Viola e Basso; Soprano, Alto, Tenore, Basso; Schalmey, Dudelsack, Halter-Horn, Post-

<sup>27</sup> Ein friedliches Gemälde im Dreivierteltakt, nämlich Michael PAMERS *12 Deutsche Tänze*, »Gemälde der zwölf Monate' mit Neujahrsgala, Ungewitter, Brigittenkirchtag etc., das im Gefolge des G. WERNERSCHEN: *Instrumentalkalender* von 1748 steht, hat Joseph ZUTH: *Der Alt-Wiener Tanzkomponist Michael Pamer in Der neue Pflug März* 1928, Wien, S. 53 erwähnt.

<sup>28</sup> Die folgenden auch bei Alexander WEINMANN: *Verzeichnis der Verlagswerke des musikalischen Magazins in Wien 1784—1802*, Leopold Koželuch, Wien 1950, S. 17, 26, 29, 31 nachgewiesen.

horn, 2 Peitschen, »Das Wagenrumoren«. Von Ossowsky, aus dem Klavier zu Instrumentalmusik übersetzt von Josef Haydenreich (SM 11 145)

6 Ländlerische a 2 Violini, 2 Oboe, 2 Flauti piccoli, 2 Corni e Basso. 1. Lieferung (SM 11 265)

6 Contratänze a due Violini, 2 Oboe, 2 Flauti piccoli, 2 Corni, Fagotto, Tamburo grande e piccolo e Basso (SM 11 359)

6 Polonaises pour le Fortepiano, dédié à la Mlle. Potocka (SM 13 006)

6 Kosaki a 2 Violini e Basso (SM 11 360)

6 Hongroises pour le Clavecin (SM 13 007).

#### *Gesellschaft der Musikfreunde, Wien*

12 Ländlerische für Klavier (XV. 32 757) — 12 Ländlerische für das Klavier (XV. 32 758).

#### *Istituto musicale Firenze*

12 Langaus-Deutsche (P. 566)

12 Ländlerische Tentze [!] a Violino Solo (P. 566).

Diesem Überblick ist nicht nur die außerordentliche Fruchtbarkeit der Tanzkomponisten von 1800 zu entnehmen, sondern auch die große Rolle, welche die handschriftliche Überlieferung damals noch spielt, von der sicher nur ein Bruchteil erhalten blieb.

Ossowskys Langaus-Deutsche, die erstmals eine musikalische Analyse des Tanztypus ermöglichen, erweisen sich als stark mit Elementen der alpin-österreichischen Volksmusik durchsetzt, denen unverkennbar aus der Kunstmusik stammende melodische, harmonische und spieltechnische Züge entgegenstehen, wodurch das Ganze etwas zwitterhaft erscheint.

Die zyklische Reihung von 12 Einzeltänzen zur Kette entspricht der großformalen Anlage des »Deutschen« im 18. Jahrhundert, wie sie durch die Menuett-Ketten etwa von J. J. Fux bereits aus dessen erster Hälfte belegt ist.<sup>29</sup> Der umfangreichere Schlußanzug des Barock ist zur selbständigen Coda geweitet. Eine dieser Schluß-»Cadenz« (auch »Ausgang«) entsprechende Eröffnungs »Cadenz« (auch »Eingang«, »Tusch«) ist nicht vorhanden. In dieser »Coda« erweist sich der Komponist am wenigsten an die Volksmusik gebunden. In zwei Abschnitten gebaut, wandelt der erste die mindestens seit Haydn zum Ausdruckssymbol des Abschieds gewordenen<sup>30</sup> Hornquinten ab, die wiederum aus der Kette (III/1 und

<sup>29</sup> *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Bd. 85 ed. Erich SCHENK, Wien 1947, S. 54 ff. und Einleitung S. XXV f.

<sup>30</sup> Z. B. *Joseph Haydn, Symphonie No. 55 (1774)*, Ges. A. Ser. I Bd. 5. Boston—Wien 1951, S. 210.

teilweise XI) übernommen sind, womit ein charakteristischer Zug der Coda des Kunstwalzers vorausgenommen ist.<sup>31</sup> Der zweite Abschnitt ist aus dem in »Figaro«-Nähe stehenden Allerweltsmotiv der Symphonik des 18. Jahrhunderts in der Primitivform einer »Mannheimer Walze« entwickelt, das bald im Kunstwalzer eine eminente Rolle spielen sollte, und wird mit einer Lärm-Kadenz beschlossen.<sup>32</sup>

Die einzelnen Langaus-Tänze sind durchwegs in zweiteiliger Liedform A : || : B gebaut, jeder Teil besteht aus einer 16 taktigen Periode.

In der Melodik<sup>33</sup> sind beide Typen des aus mehrfacher Tonwiederholung aufspringenden, hüpfenden Jodel und des in glatter Achtelbewegung schreitend oder auch akkordlich geführten Ländlers offensichtlich zum Kontrasteffekt ausgenützt, wobei der wilde Charakter des Tanzes das Vorherrschen der Jodel-Type bedingt. I, V, IX, XI und XII sind ihr in beiden Teilen verpflichtet. Reine Ländlermelodik in beiden Teilen haben III, IV und X. Auf den Kontrast zwischen den beiden Typen ist II hin angelegt, wobei nicht zu übersehen ist, daß die Distanz zwischen den jeweils ersten Achteln der Takte (fis''-h'-fis') der alpinen Weiträumigkeit der Melodiebildung im allgemeinen, dem melodischen Duktus des Langaus aber im Speziellen entsprechen zu scheint. Die gleiche Beobachtung läßt sich bei III/2 (g'-e'' dreimal s. u.) und XII/2 (cis'' -fis'' -gis'-a) machen. Im letztgenannten Beispiel ist der Typenkontrast auf Vorder- und Nachsatz der zweiten Periode verkürzt, ähnlich wie in XI/1. Sehr kennzeichnend für die alpine Volkstanzmelodik ist die primitive Form der Tonwiederholung in den Eröffnungstakten von I und XI sowie die subtilere des beharrlichen Zurückkommens der Melodie auf einen Ton bzw. dessen Umspielung wie in III (c'' in 1 und g'/g'' in 2), V (c'') und X/2 (d'). Johann Strauß hat diese Zentraltonumspielung zu einem wichtigen Konstruktionsprinzip seiner Walzermelodik gemacht.<sup>34</sup> Lyra VI mit musettenartigem Orgelpunktbaß ist ein in der österreichischen Tanzmusik des 17. Jahrhunderts beheimateter Typus. Die Quint-Sext-

<sup>31</sup> Vgl. über diesen von mir schon in der Fuxschen Menuett-Kette beobachteten Zug, SCHENK: *Johann Strauß*, a. a. O. S. 18 und 58.

<sup>32</sup> Eine ähnlich unmittelbare Abspiegelung der Symphonik des 18. Jahrhunderts habe ich im Tusch einer Kärntner Bauernhochzeitsmusik, die 1819 aufgezeichnet wurde, nachgewiesen in *Volklied—Volkstanz—Volksmusik*, Jg. 50 Wien 1949, S. 7.

<sup>33</sup> Vgl. zu folgendem Robert LACH: *Die Tonkunst in den Alpen*, in *Die österreichischen Alpen*, Leipzig und Wien 1928, S. 332 ff. und Max HAAGER: *Die instrumentale Volksmusik im Salzkammergut*, Ms. Diss. Wien 1931. Von den 12 *Ländlerischen Tentzen* der Florentiner Überlieferung, die alle in Bestehen, haben vier (Nr. 4, 6, 9, 12) durchgehend Achtelmelodik und auch in den übrigen herrscht diese mit Ausnahme der vom Metrum  beherrschten Nr. 5 durchaus vor.

<sup>34</sup> SCHENK: *Johann Strauß*, a. a. O. S. 55.

folgen von Takt 3/4 bzw. 6/7 sind das alpine Pastoralmotiv, dessen mögliche Funktion bei der Umschmelzung der Bergamasca zum Wiener Lied vom »Lieben Augustin« ich an anderer Stelle zur Diskussion stellen durfte.<sup>35</sup> Es erklingt mit Orgelpunktbaß im codaartigen Schlußmenüett der vorgenannten Fuxschen Reihe DTÖ 85, S. 59 auf. Der Dudelsack- oder Drehleierbaß spielt im Walzer von der Frühzeit um 1815 an<sup>36</sup> bis zu den »Walzern im Ländlerstil« von Suppè, der diese Spezies schon 1841/42 mit den »Pressburger Elysium-Tänzen« aufnahm und noch 1866 in der Einleitung zum 3. Akt der »Frau Meisterin« kultivierte, bis zu Johann Strauß eine gewichtige Rolle.<sup>37</sup> In X wird der Bourdon durch das technisch anspruchsvollere una-corda-Spiel abgewandelt.

Die Melodieentwicklung erfolgt überwiegend im Sinne der schlichten Viertaktreihung der volkstümlichen Tanzmusik nach dem Schema:  $||: a + a': ||: b + b': ||$  bzw.  $|| a + b || a + b' ||$  in XI und  $||: a + a': ||: b + a': ||$  in I und XI. Das noch für die Melodieentwicklung des Straußschen Kunstwalzers verbindliche Prinzip der Melodievereinheitlichung über die ganze Periode hinweg kennzeichnet hingegen V in beiden Teilen, VII/2, VIII/2 und IX/1; die Repräsentanz in IX bei Motivumkehrung ist nicht zu übersehen. Der vereinheitlichte Melodieverlauf wird hier durch Sequenz erzielt, ebenso VII/2, IX/1, nur auf die Vordersatzperiode beschränkt XII/2. Am sinnfälligsten ist durch das starre Festhalten der Bewegung nach aufwärts in IX/2 der orgiastische Charakter des Tanzes mit seinem umdrehungslosen Durchrasen der Tanzfläche erfaßt<sup>38</sup>. In anderen Tänzen hebt die Zweitaktwiederholung entweder über beide Sätze (III/2) oder nur den Vordersatz der Periode (XI/2) hin das Prinzip der Viertaktreihung auf.

Wie in seinen übrigen Tanzkompositionen wechselt auch bei Ossowsky die Tonart von Tanz zu Tanz,<sup>39</sup> wobei eine bestimmte Gliederung nicht zu übersehen ist. Die vier Anfangs- und Schlußtänze sind im

<sup>35</sup> Erich SCHENK: *Die Melodie des Liedes*, »O, du lieber Augustin« in *Volkslied, Volkstanz, Volksmusik* Jg. 49, Wien 1948, S. 49 ff.

<sup>36</sup> L. NOWAK: a. a. O. S. 142.

<sup>37</sup> SCHENK: *Johann Strauß*, a. a. O. S. 38.

<sup>38</sup> Vgl. Erich M. HORNOSTEL: *Melodischer Tanz. Eine musikpsychologische Studie* in *Z. I. M. G.* Jg. 5, Leipzig 1903—04, S. 484, der die Identität der Körperbewegung mit der Bewegungsrichtung der Musik feststellte: »Bei steigender Melodie haben wir die Tendenz Kopf, Arm, Bein und Thorax zu heben, bei fallender Melodie, die Gliedmaßen sinken zu lassen und auszuatmen.« Bewegungstendenzen im Worttext des volkstümlichen Liedes hat Hildegard HENSCHEL: *Das volkstümliche deutsche Tanzlied der neueren Zeit in seiner Beziehung zu Tanz und Musik*, Diss. München, Berlin 1938, S. 70 beobachtet.

<sup>39</sup> Beim Ländler um 1815 wurde auch die harmonische Ordnung paarweis gleicher Tonart beobachtet. NOWAK: a. a. O. S. 134.

Quartenzirkel von D aus mit Umkehr in dessen Dominanttonart A geordnet, während die Binnengruppe die Tonartenfolge F-G-Es-B bringt. Dieser in der damaligen Tanzkomposition gebräuchliche Tonartenkreis<sup>40</sup> wird in anderen »Deutschen« Ossowskys nach e-, d-, g- und c-moll in Haupttänzen und Trios erweitert. Für den Modulationsverlauf gilt nur in II, III und X das dem alpenländischen Volkstanz angenäherte, die Subdominante ausschließende Schema T-D, D-T : || D-T, D-T, wobei freilich der zweite Periodenbeginn mit D bereits eine Durchbrechung des alpinen Volkstanztypus darstellt. In V endet der erste Teil auf D und zwar durch Modulation (Umdeutung von T als Mediant der Paralleltonart). Der gleiche Modulationsvorgang ist in IX/2 zu beobachten. In den Vordersätzen von VII, VIII und XII bricht die Sequenz das Modulationsschema, wobei Subdominatbeziehungen sehr wohl eine Rolle spielen (VIII, Takt 1 : T wird als Do der S umgedeutet; VII, Takt 2 : T wird als S der Do umgedeutet). Ähnliches geschieht bei der Taktwiederholung in IX/2 (VI<sup>6</sup> = II<sup>6</sup> der Dominanttonart). In XI/1 endlich werden beide Periodenvordersätze ganz auf Tonika bzw. Dominante entwickelt. Die Aufhebung des Modulationsschemas durch die Bourdunbässe von VI ist ein der österreichisch-alpinen Volksmusik eigenes Prinzip.

Spieltechnisch enthalten die Tänze außer dem schon erwähnten una-corda-Effekt nichts ungewöhnliches, die leeren Saiten werden für weite Sprünge (I) und das Doppelgriffspiel (VI und Coda) geschickt ausgenützt.

Die Musik des Langaus unterscheidet sich also von der des Deutschen und Ländler durch keinerlei autonome Züge, womit Boehmes Feststellung bestätigt wird. Der Tanz ist eine die melodischen Elemente des alpinen Jodeltyps bevorzugende und solche ländlerischer Provenienz reichlich einbeziehende Variante des Deutschen, bei dessen Choreographie eine möglichst große Zahl von Zweitakttern nach dem Zweischrittmtrum ♩/♩ ♩ zu einer Umdrehung des tanzenden Paares unterzubringen war.

Die sichere Aneignung des aus der österreichisch-alpinen Folklore gespeisten Stils durch den Polen Ossowsky ist beachtlich und bezeugt die kraftvoll wirkende Funktion derselben in der Genese einer national-österreichischen Musik.<sup>41</sup>

<sup>40</sup> Ebenda und KLIER: a. a. O. S. 8.

<sup>41</sup> Erich SCHENK: *Musikwissenschaft als kulturpolitischer Auftrag*, Inaugurationsrede, gehalten am 9. Dezember 1957 in *Die feierliche Inauguration des Rektors der Wiener Universität für das Studienjahr 1957/58*, Wien 1958, S. 89 ff.

I. 

II. 

III. 

IV. 

V. 

Lyra

VI.

VII.

VIII.

IX.

X.

XI.

XII.

Coda

# Tradition und Neuerertum in Bartóks Streichquartetten

von

W. SIEGMUND-SCHULTZE

Halle

Der folgende Beitrag betrachtet das Problem des Verhältnisses von Tradition und Neuerertum an einem wichtigen Komplex des Bartókschen Schaffens vom Blickpunkt eines deutschen Musikforschers, der, mit den national-ungarischen Musiktraditionen weniger vertraut, stauend steht vor dem Phänomen einer eigenwüchsigen Instrumentalkunst, wie sie sich seit Beginn dieses Jahrhunderts vor allem in Bartóks und Kodálys Werken dokumentiert, unerhört neuartig und doch einer großen Tradition verpflichtet. Das zeigt sich nicht zuletzt in den Streichquartetten Béla Bartóks. Beethoven schrieb als seine letzten Hauptwerke in den Jahren 1824—1826 6 Quartette, die zu seinen großartigsten Schöpfungen gehören: Es-Dur op. 127, B-Dur op. 130, cis-Moll op. 131, a-Moll op. 132, F-Dur op. 135 und die große Fuge op. 133 in B-Dur. 100 Jahre später schuf Béla Bartók seine 6 Streichquartette, vielleicht die erstaunlichste Manifestation seines Genius. MASON sagt am Schluß seiner Studie über »Bartóks Streichquartette. Gestalt und Wandel«: »Béla Bartóks sechs Streichquartette enthalten, ähnlich den Streichquartetten Beethovens, die sublimierteste Musik des Komponisten. Und wenn in der Musik von heute etwas vorhanden ist, was einst unsere Nachkommen davon überzeugen kann, daß unser Zeitalter nicht so barbarisch war, wie die Geschichte es zeigt, wenn eine solche Musik vorhanden ist, dann sind es Bartóks Streichquartette.«<sup>1</sup>

Und B. SZABOLCSI schreibt am Schluß seiner Bartók-Biographie, wohl nicht zuletzt auf den Komplex der Streichquartette zielend: »Wenn die Menschen der Zukunft dereinst wissen wollen, wie der Mensch unserer Zeit gekämpft und gelitten und wie er schließlich den Weg der Befreiung, die Harmonie und den Frieden, den erhebenden Glauben an sich selbst und an das Leben gefunden hat, dann müssen sie Béla Bartóks Musik

<sup>1</sup> Vgl. Musik der Zeit, Bonn 1953, S. 44.

hören und stets von neuem zu dem Beispiel und Vorbild dieses großen ungarischen Meisters zurückfinden.«<sup>2</sup>

Beide Worte suchen den (noch bürgerlichen) Humanitätsgedanken zu erfassen, den Bartók in einer kämpferischen Entschlossenheit und Folgerichtigkeit ohnegleichen Zeit seines Lebens verfochten hat, in legitimer Nachfolge Ludwig van Beethovens. Die 6 Streichquartette, die von seiner frühen Schaffenszeit bis in die Spätperiode hineinragen, sind dafür besonders leuchtendes Symbol, so sehr sie in der allgemeinen Schätzung, in der Popularität noch zurückstehen mögen. Auch dieses Schicksal teilen sie mit Beethovens Letztwerken, deren volle Bedeutung erst seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts erkannt wurde.

Uns geht es hier keineswegs um einen Vergleich zwischen beiden Werkkomplexen. Es handelt sich um die Frage: inwieweit blieben die großen klassischen Traditionen lebendig, welche neuen Gestalten waren zu entwickeln? Finden sich echte innere Berührungspunkte und kompositionelle Beziehungen?

Bartók teilt mit Beethoven die leidenschaftliche Liebe zum Leben, zur Natur und zum Menschen. Aber das mußte sich bei ihm in einer ganz verschiedenen Weise offenbaren: Beethoven lebte auf dem Höhepunkt der bürgerlichen Entwicklung, Bartók auf ihrem Tiefpunkt. Beethoven konnte mit seiner Musik unmittelbar auf den Ergebnissen der Französischen Revolution aufbauen, Bartók erlebte die Zerstörung der humanistischen Traditionen; er erkannte andererseits noch nicht die historische Bedeutung des Jahres 1917, so nahe er der progressiven Entwicklung in Ungarn nach dem 1. Weltkrieg stand. Alles, was Bartók an Großem, Zukunftsträchtigem sah, lag für ihn beim Volke, beim Bauern, im Volkslied und Volkstanz; fast alle anderen unmittelbaren Traditionen waren abgebrochen. Es gibt wenig Hinweise über Bartóks künstlerisches Verhältnis zu Beethoven. Bach und Mozart waren seine Götter; im frühen Stadium bekennt er seine Abhängigkeit von Liszt, Strauß und Debussy. Auf jeden Fall müssen ihn die späteren Werke Beethovens stark beschäftigt haben; denn gerade in ihnen ist die dialektische Verbindung von Rationalem und Emotionalem im Sinne der Klassik vollendet bis an die Grenze des damals Möglichen getrieben worden. Dieses Streben nach letztem Auskosten, nach Vorstoßen in ein neues Reich der Musik scheint sich in Bartóks Streichquartetten ebenfalls zu manifestieren. Ihnen fehlte als klärender Ausgangspunkt die *Missa solennis* und die *Neunte*; auf ihrer Grundlage konnte Beethoven sicher weiterschreiten. Das Reich

<sup>2</sup> Vgl. Béla Bartók. *Leben und Werk*.«, Leipzig 1961, S. 86.

der klassischen Humanität schien fest gegründet, während zu Bartóks Zeit dies alles zerfiel und sich schlimmste Katastrophen abzeichneten und gebaren. Die gewaltigen emotional-gedanklichen Ballungen der Klanglichkeit und des Rhythmus in diesen 6 Werken müssen aus dieser krisenreichen Zeit erfaßt werden; gerade hier muß es gelingen, in die ideelichen Wurzeln der Schöpferkraft Bartóks einzudringen. Nur von hier aus ist die Eigenart seines Stils, seiner Radikalismen und seiner Traditionsbindung zu begreifen.

Das Große der europäischen Kammermusik ist die Tradition des Humanismus, weit in die Klassik zurückgreifend. Die Idee der klassischen »Heiterkeit«, des aufgeklärten Humanismus ist seit Haydns Streichquartetten Allgemeingut der musikalischen Welt geworden. Nicht alle Komponisten des 19. Jahrhunderts konnten diese Tradition bewahren; wir finden sie bereits etwa verengt in Schuberts Kammermusik, verblaßt in Mendelssohns zahlreichen Quartetten, höchstens in Schumanns Trias, vor allem im A-Dur-Quartett, noch einmal aufleuchtend. Brahms' drei einschlägige Werke, mühsam erarbeitet, stehen etwas am Rande seines zentralen Schaffens; eigentlich nur das dritte, das in B-Dur op. 67, vermag den Hochstand in allen Sätzen zu halten.<sup>3</sup> Wie schwierig wurde es für einen Max Reger, hier anzuknüpfen und etwas überzeugend Neues zu schaffen! Immerhin, die Quartette in Es-Dur und in fis-Moll verwirklichten, bei aller Expansion, in ihren Finali etwas vom Beethovenschen Geiste der strengen und doch aufgelockerten Schreibweise. Es ist bezeichnend, daß, trotz der beträchtlichen Quartett-Produktion in Deutschland und Österreich, die beglückendsten Lösungen in diesem Genre in den »jungen« Nationen des 19. Jahrhunderts gefunden werden: in den zwei Quartetten Bedřich Smetanas, in den beiden Werken Alexander Borodins. Stark aus ihrer eigenen nationalen Tradition, insbesondere dem Volkstanz, schöpfend, führen sie zugleich die besten klassischen Vorbilder fort: in der Formgebung, in der Schlußlösung, in der persönlichen Haltung, in der Verbindung von Strenge und Aufgelockertheit. Stücke wie das D-Dur-Quartett von Borodin, das d-Moll-Werk von Smetana wurden, in ihrer wahrhaft dialektischen Auseinandersetzung mit ihren eigenen nationalen Traditionen und den großen klassischen Vorbildern, in ihrer sehr bewußten national-fortschrittlichen Haltung, die besten Beweise für den erreichten musikalischen Hochstand dieser Nationen.

In diesem Zusammenhang sind die Werke Bartóks und Kodály's zu sehen, die mit der Schaffung von Streichquartetten begannen, als sich

<sup>3</sup> Die ersten beiden Sätze des a-Moll-Quartetts sind allerdings Meisterstücke in Hinblick auf die schöpferische Neugestaltung großer klassischer Traditionen.

auch in Frankreich Debussy, Ravel und Roussell dieser Gattung mit verstärkter Intensität annahmen. Es ging nur auf nationaler Grundlage — der Weg von Reger, Wolf und anderen erschien nicht gangbar. Und es ging nur auf der Grundlage der großen klassischen Traditionen. Das läßt sich auch aus jedem Bartókschen Quartett erkennen.

Bartóks *I. Quartett* (op. 7, 1908) beginnt mit einer Lento-Fuge, die man in ihrem dramatischen Verlauf mit Recht in Beziehung gesetzt hat zu Beethovens cis-Moll-Werk op. 131. Die Satzfolge steigert sich, über ein mit vielen rhapsodischen Elementen unterbrochenes Allegretto, zum Allegro vivace, in der Verbindung von Strenge und Freiheit bezeichnendes Beethoven-Erbe. Alle späteren Eigenarten Bartóks deuten sich schon an: die Plastik der Themenköpfe und ihre unerbittliche Ausnutzung, die im Finale zu den wildesten Ekstasen wie zu graziösesten Verwandlungen führen und in ihren expressivsten Stellen, etwa im Mittelpunkt des ersten Satzes, in der motivischen Verschlungenheit zugleich die höchste geistige Spannung erreichen. Die motivisch-thematische Einheit des Quartetts ist bewundernswert; zudem wird von einem Satz zum folgenden überzeugend vorbereitet. Ein zeitgenössisches Vorbild gibt es für solch eine Gestaltung nicht, selbst nicht bei Schönberg. Von vornherein ist die große Verpflichtung spürbar, die sich Bartók selbst auferlegt. Bartók kann hier bereits auf den Errungenschaften seiner Klaviermusik aufbauen; er tritt uns, nach seinen romantisch-patriotischen Versuchen, mit einem ausgeprägten Stil entgegen, dem noch etwas Ausgeglichenheit fehlt, aber keineswegs revolutionäre Zielkraft, schärfste Kritik am Bestehenden. Man merkt, das Beethovensche Vorbild ist noch nicht ganz eingeschmolzen, die Sätze passen nicht restlos zusammen, manches erscheint noch etwas zufällig. Aber dafür ist der Ekel an der herrschenden Gesellschaft, das Zurückziehen auf die Beethovensche Geistigkeit und Anregungen des Impressionismus, die Verachtung der Konvention um so stärker zu spüren. Die beiden Porträts op. 5 — »Ideal« und »Zerrbild« — wirken deutlich nach; es sind starke gesellschaftliche Spannungen, in die Bartóks Kunst sich hineingestellt sieht.

Das *II. Quartett* (op. 17, 1917) zeigt einen ganz anderen Weg: mittleres Tempo — schnell — langsam. Die Komplexe sind zwar noch immer sehr differenziert, aber viel weiter ausgebaut, großflächiger, dadurch aktiver, aggressiver, klarer gegliedert, jederzeit überschaubar. Das Tastend-Impressionistische, das im *I. Quartett* noch spürbar ist, ist überwunden; Bartóks Sprache steht unverwechselbar da, insbesondere rhythmisch, in den Quart-Intervallen und -Aufschiebungen, im Wechsel von großer und kleiner Terz, im Gegeneinander der melodisch-moti-

vischen Flächen. Das große Bartóksche Adagio mit seinen Naturklängen ist im Finale im Keim vorhanden, an bezeichnender Stelle stehend.<sup>4</sup> Einer der volkstümlichsten, rasantesten Sätze des Meisters ist zweifellos das mittlere Allegro molto capriccioso, dessen Anfangsmotivik eine erstaunliche Entwicklung durchmacht und überzeugend ein atemberaubendes Prestissimo mit gewaltigem »Sostenuto molto«-Abschluß erreicht. Auch in dieser Energie, in diesem rhythmischen Ansturm gibt es nur beim letzten Beethoven (wiederum im cis-Moll-Quartett) Vorbilder; bei Bartók klingen bereits starke nationale Folklore-Bindungen mit, wohl auch Gedanken über das europäische Völkermorden, das ihn tief bewegte. So muß dies Quartett leiderfüllt schließen, wie das erste Werk begonnen hatte.

Das III. *Quartett* (10 Jahre später, 1927, entstanden) ist häufig als stärkster Ausdruck des Expressionismus bei Bartók verstanden worden, gemeinsam mit den beiden Violinsonaten. Schon der Formaufbau ist bezeichnend: Bartók spricht von »Prima parte«, »Seconda parte« und »Ricapitolazione della prima parte«; danach folgt nochmals der zweite Teil als »Coda«, so daß sich etwa die Form  $a b a^1 b^1$  ergibt, mit allerdings ziemlich starken Vermischungen. Die Einzelverarbeitung jedes Motivs in kontrapunktisch-linearer Hinsicht, die letzte Ausschöpfung rhythmischer Varianten und technischer Möglichkeiten ist für dieses Quartett bezeichnend, das trotz dieser extremen Klänge in seiner plastischen Motivsprache und in seinem konsequenten Formaufbau besticht. Dieser ist verhältnismäßig leicht nachzuweisen;<sup>5</sup> mit Worten nicht erfaßbar ist dagegen die unheimliche Aussagekraft der einzelnen Szenen, als die wir die verschiedenen Abschnitte bezeichnen können. In keiner Weise entgegenkommend, ist dies Quartett gerade ein durch seinen ehrlichen Radikalismus überzeugendes Werk, das in der Tradition keinerlei Vorbild zu haben scheint. Und doch können wir auch hier feststellen, wie klassische Vorbilder nachwirken, insbesondere der ganze Schlußkomplex der Beethovenschen Hammerklaviersonate mit seinen kontrapunktischen Verdichtungen und seinen Trillerauflösungen, mit seinen unerhörten Steigerungen und plötzlichen Abdämpfungen. Das Variationsprinzip, das Prinzip der Improvisation, beide eng der Volksmusik verbunden, finden in solch einem Bartók-Werk höchste Ausprägung. So etwas hat es auch annähernd vorher nicht gegeben; es ist ein Beethovensches Bekenntnis

<sup>4</sup> Adagio-Ausklang zeigt auch das 8. Streichquartett von D. Schostakowitsch. Ähnliche Formen finden wir damals bei Alban Berg.

<sup>5</sup> Vgl. die ausführliche Formalanalyse in der Philharmonie-Partitur No. 169

im Geiste des revolutionären 20. Jahrhunderts, Volksmusik in der Sicht eines verzweifelten und doch immer wieder hoffenden Humanisten.

Das unmittelbar darauf folgende IV. Quartett (1928) zeigt erstmals die »klassische« Fünfsätzigkeit, die Bartók von nun an liebt. Die Mitte bildet der 3. (langsame) Satz, um den sich als zwei Hüllen der 2. und der 4. bzw. der 1. und der 5. Satz legen, jeweils korrespondierend. Der 4. Satz ist eine freie Variation des 2. Satzes (statt »sordino« jetzt »pizzicato«), das Finale entspricht der thematischen Substanz des ersten und schließt wörtlich wie jener. Eine so weitgehende Symmetrie der Sätze gibt es sonst wohl kaum; auch Bartók hat einen ähnlichen Versuch nicht mehr unternommen. Verstärkt wird der einheitliche Charakter noch durch die Tatsache der durchgehenden Dreiteiligkeit aller Sätze, so daß sich vom Formalen her die Brückenform sowie das Urprinzip der Musik — Wiederholung und Gegensatz — auf eine höchst überzeugende Weise bewähren. Hinzu kommt, daß die klassische Sonaten-Anlage überall durchschimmert. Von jetzt ab wird Bartóks Beziehung zum letzten Beethoven noch deutlicher. Der Expressionismus, soweit man diesen Begriff für Bartók überhaupt gelten läßt, ist hier bereits überwunden, vor allem durch die Kraft der Volksmusik, durch die gewachsene gesellschaftliche Reife des Autors, durch die klare Entscheidung einer künstlerischen Rückbesinnung. In dieser Hinsicht bestehen Vorbilder weniger bei Beethoven selbst, der die Bogenform kaum angedeutet hat, als bei Liszt, Chopin und Brahms; bei Brahms insbesondere ist das Prinzip der Rückkoppelung in verschiedenen zentralen Werken angewendet, in der 3. Sinfonie, im Klarinettenquintett, auch schon im Deutschen Requiem, dort in der gesamten Struktur des Werkes. Der Einfluß von Johannes Brahms auf die progressive Instrumentalmusik des 20. Jahrhunderts war übrigens weit stärker, als gemeinhin angenommen wird. Gleichzeitig wie bei Bartók zeigen sich ähnliche Einflüsse im Werk von Prokofjew (5. Klavierkonzert, dann in zahlreichen späteren Werken). Doch ist bei Bartók dieses fruchtbare Prinzip in besonders elementarer und zugleich komplizierter Weise verwendet, nicht nur als formale Rundung, sondern als einzig mögliches Ergebnis. Auch hierin berührt er sich mit dem Beethoven der letzten Streichquartette.

Den komplizierten Formaufbau des IV. Quartetts hat Bartók im V. Quartett (1934) nicht weiter verfolgt, wohl aber das Prinzip der Fünfsätzigkeit und der strukturellen Verknüpfung und Gegensätzlichkeit. Es wird jetzt umgekehrt verwendet: das Scherzo steht hier in der Mitte und wird von zwei langsamen Sätzen flankiert, die nichts miteinander zu tun haben, ebensowenig wie die beiden schnellen Außensätze. Das

Scherzo gehört zu Bartóks bezauberndsten Stücken in bulgarischem Rhythmus von 4 + 2 + 3 Achteln, die ein berückendes Trio (3 + 2 + 2 + 3) umfassen. Koloristik und melodische Intensität des Adagio molto und des Andante führen die herrlichen Klänge des Non troppo lento des vorangegangenen Werkes mit noch gesteigerter Differenzierung fort, konstruktiv und emotional faszinierend. Rhythmisch, metrisch und auch in seiner Motivik am reichsten gibt sich der 1. Satz, während der letzte durch seine differenzierte Einheitlichkeit überzeugt. An Mannigfaltigkeit, klanglicher und rhythmischer Pikanterie, dramatischer Gegensätzlichkeit und Stimmungsgehalt ist dieses Quartett vielleicht das reifste von allen. Das Zurück zur Tonalität ist dafür entscheidende Voraussetzung gewesen, wie Bartók selbst anerkannt hat. Wir werden gleich sehen, wie stark in diesem Prozeß das Beethovensche Vorbild wirksam war.

Im letzten Quartett (1939) verläßt Bartók die Brückenform gänzlich und verwendet das »Motto«-Prinzip: ein elegisches Thema, der Viola anvertraut, erklingt solo zu Beginn des 1. Satzes, ohne, wie sonst, motivisch verarbeitet zu werden. Dann leitet es, kontrapunktiert von einer den sordiniert spielenden oberen Streichern anvertrauten Melodie, den zweiten Satz (»Marcia«) ein. Vor dem 3. Satz erscheint diese Devise von zwei Themen kontrapunktiert, ehe die beißende Satire der Burletta beginnt. Der 4. Satz ist ganz auf dem Devisen-Thema aufgebaut, einer der wunderbarsten langsamen Sätze des Meisters, auf jede forcierte Anwendung von Dissonanzen verzichtend und dennoch voll leidenschaftlichen, schließlich gedämpften innerlichen Ausdrucks. Wie das Kopfmotiv seine wehmütigen Bahnen zieht und sich »espressivo« zum Forte steigert, um bald in Umkehrung pp »senza colore« weiter zu klagen, zu differenziertesten Ausbrüchen sich verdichtend, kleine Motivgruppen gesondert durchführend und doch im großen Zusammenhang bleibend — das zeigt eine Weisheit der musikalischen Organisation, die klassisch genannt werden muß. Mit dem Septakkord auf es (ges- b- des) geht dieser Teil zu Ende, und Più andante, pp, wieder »senza colore«, setzt auf reinen Harmonien das verbreiterte Thema ein, mit 6 Takten pp verdämmernd. »Molto tranquillo« werden als B-Teil Haupt- und Nebenmotive des ersten Satzes eingefügt, »rallentando« überleitend in das nun stark mit dissonierendem Tremolo unterbaute Tempo I des Satzes, der unter den typischen Bartókschen Klangeffekten (abwechselnd sul ponticello und ordinario, pizzicato und con sordino) mit den ersten beiden Takten des Mottos im Cello (pp, pizz.) zu Ende geführt wird. Bartók scheint in diesem Aufbau, in dieser motivisch-thematischen Arbeit das Erbe von Bach und Beethoven vereinigt, mit seinem starken Geist und dem Geist der

Volksmusik durchdrungen zu haben. Dafür ist dies Quartett der Triumph des Musikers Bartók, in der Melodik (Motto), in der Kontrapunktik (Vorspiele und Schluß), in fließender Bewegung (I. Satz), in drängender Rhythmik (Marcia) und grotesker Charakteristik (Burletta), in unerhörter Dramatik (Mittelteil des Marsches), im poetischen Gegenbild (Trio der Burletta, welche das zweite Thema des I. Satzes aufgreift); vor allem aber in der logischen Verknüpfung des Ganzen, die das Geheimnis der Bartókschen Kompositionsweise seit den zwanziger Jahren ausmacht. Die Gefühlsgespanntheit wird aber in diesem Fall, wie schon im V. Quartett, dadurch gewonnen, daß Bartók sich aufs leidenschaftlichste auseinandersetzt mit den antihumanistischen Gefahren der Zeit und seine Hauptthemen der Natur, des Volkes und der festen Verknüpfung von Individuum und Gemeinschaft, der Freundschaft zwischen den Völkern, auch in diesen scheinbar abgelegenen und rein kompositionellen Ideen verpflichteten Werken nicht verleugnet. Die Heiterkeit und Gelöstheit des Konzerts für Orchester, des III. Klavierkonzerts, selbst des Divertimento, das er in der Schweiz schrieb, war noch nicht möglich; die Trauer, zumindest das tiefe Sinnen herrscht vor. Das V. Quartett war eine Selbsttäuschung gewesen nach den Krisen des III. und IV.; die eigentliche Stimmung des Künstlers Bartók, der in diesem Jahre 1939 seine geliebte Heimat freiwillig-gezwungen verließ, kommt in seinem letzten Quartett und seiner elegisch-humanistischen Devise, in ihren heftigen Gegenbildern zum erschütternden Ausdruck. Dennoch schließt dies Werk nicht verbittert und hoffnungslos; in beiden letzten Streichquartetten tritt, in sehr verschiedener Weise, ein erneutes starkes Bekenntnis zum Leben, zum Fortschritt, zum Sieg der Humanität ans Licht. Und wiederum beruht diese Konzeption auf Beethovenschen Traditionen, wie schon die soeben angestellten Formbetrachtungen ergaben. Auf jeden Fall offenbart sich in beiden Werken eine innere Gelöstheit, eine »heitere« Überlegenheit im Sinne der Klassik, die alle Tragik zu überwinden vermag und selbst die Melancholie durchdringt und aufhebt. Diese Beziehungen sollen uns noch etwas beschäftigen.

90 Partiturseiten umfaßt das V. Quartett, benötigt dennoch »nur« eine Zeit von knapp 28 Minuten wegen der in ihm enthaltenen rasenden Tempi — Beethovensche Tradition schon dies! Die klare B-Tonart ist ebenfalls Erbe des großen Klassikers, nicht weniger die großangelegte Fünfsätzigkeit, die gewaltigen Tempogegensätze, die Heraushebung des scherzosen Satzes, der Tempowechsel innerhalb der Sätze. Die Form insgesamt ist dabei stets übersichtlich und klar; die Expressionismen der früheren Werke sind zurückgedrängt. Andererseits gibt es im 19. Jahr-

hundert (außer bei Beethoven) keinerlei Vorbild für Form, Gestaltung und Inhalt solch eines Quartetts. Es läßt sich das Eigenartige feststellen, daß weder Mendelssohn noch Schumann, weder Brahms noch Reger, weder Debussy noch Prokofjew, weder Ravel noch Strawinsky, weder Hindemith noch Honegger an der seit Haydn so festgefügtten Quartett-Form wesentlich gerüttelt haben — nur Beethoven selbst. Vielleicht wäre noch am ehesten Schostakowitsch zu nennen, der schon in seinem II. Quartett, dann neuerdings im VII. und VIII. starke subjektive Züge hineinbringt, die vielleicht ihrerseits auf den Einfluß von Bartók zurückzuführen sind. Aber dieser selbst war am konsequentesten in der Dialektik von Tradition und Neuerertum. Wie das erste Quartett an das cis-Moll-Werk des großen Klassikers und das Abschlußwerk an das in sich so geschlossene a-Moll-Quartett op. 132 anknüpfen, so ist das Vorbild des B-Dur-Quartetts op. 131 im V. Quartett wohl kaum zu verkennen. Sicherlich nicht in den genauen Satzfolge; dort sind es 6, hier nur 5 Sätze, mit unterschiedlichen Tempobezeichnungen und Charakteren. Aber interessant ist ja gerade das Divergierende, die Notwendigkeit der neuen Aussage, der revolutionären Gestaltung. Ständig stellt auch Bartók dem Anfangsgedanken eine völlig andere Antwort gegenüber; aber während bei Beethoven das Verhältnis Zurückhaltung, Frage — Aktivierung, Kämpfertum ist, findet sich bei Bartók genau das Umgekehrte: dem fordernden Allegro-Thema wird nach heftigen Zuspitzungen ein chromatisch gebundenes dolce-Meno mosso entgegengestellt, zweimal isoliert, zweimal in die dramatischen Auseinandersetzungen einbezogen, in immer engerem Nach- und Ineinander. Der berühmten Kavatine mit ihrem Gesang der Humanität entspricht das »Adagio molto«; der ganze Epocheabstand wird einem hier bewußt! Erstmalig erleben wir das große Bartóksche Choral-Adagio, das von nun an fast ständig in den zentralen Werken auftaucht und sich schon in den beiden Klavierkonzerten angekündigt hatte. Aber hier ist der Gesang noch viel schlichter, auf die klassische Harmonik gestellt, und Prototyp ist zweifellos in besonderem das »Molto Adagio« aus op. 132, das wohl überhaupt für die späten Instrumentalgesänge Bartóks das große Vorbild gewesen ist. Einem zweitaktigen intonationsmäßigen Vorspiel folgt jeweils, im ganzen fünfmal, der schlicht harmonisierte Choral. Die Struktur ist bei Bartók recht unterschiedlich aber die Konzeption ist die gleiche. Es ist kein Zufall, wenn in Bartóks letztem (fast) vollendetem Werk, dem III. Klavierkonzert, der Mittelsatz als »Adagio religioso« überschrieben ist — »Heiliger Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit«. Auch die »lydische Tonart« taucht bei diesen Gelegenheiten bei Bartók gern auf, und die pantheistischen Natur-

klänge sind nicht weniger sein Eigentum wie Beethovens. Wollte man für das Scherzo Beethovensche Vorbilder anführen, so wären wieder die verschiedenen freundlichen Scherzi aus den letzten Quartetten zu nennen; natürlich sind gerade für diesen Satz in seiner eigenartigen Rhythmik keine direkten klassischen Vorbilder vorhanden. Auch die zentrale Stellung eines scherzosen Satzes gibt es in der Klassik nicht, es sei denn, man nähme wieder das B-Dur-Quartett op. 130 mit der Folge von b-Moll-Scherzo, Des-Dur-Andante (scherzoso) und Danza tedesca als Anregung an.

Es wäre natürlich falsch, alles bei Bartók auf einen einzigen Ausgangspunkt, etwa auf Beethovens Quartett, zurückführen zu wollen. Für das Andante des V. Quartetts ist das ganz unmöglich; hier offenbaren sich Klangelemente, die sich allein aus der stilistischen Entwicklung Bartóks, den impressionistischen Einflüssen und seiner Folklore-Bindung erklären. Die Eigenart Bartóks besteht ja nicht zuletzt in der starken Einbeziehung des koloristischen Elements, sogar des spezifisch handwerklich-technischen, das der Klassik im allgemeinen fremd war, aber in den späten Werken Beethovens stärker in Erscheinung tritt. Hieraus gestaltet sich in vielem das gesamte Satzgefüge; dennoch bleibt das Konstruktive das konstante Gewissen der Musik, so die durch ein 32stel aktivierte große oder kleine Terz, die in leidenschaftlicher Kanonik geführte, echt ungarisch bestimmte Weise, die imposante Bogenform. Diese Momente kommen auch im Schlußsatz besonders zur Geltung, der eigentlich nur aus Varianten des Kernmotivs besteht, selbst im »Allegretto, con indifferenza« kurz vor Schluß. Das Tempo ist wiederum das der Beethovenschen großen Scherzi; ein Satz von 825 Takten in 6 Minuten herunterzuspielen, verlangt eine artistische Leistung höchsten Ausmaßes. Erinnerung sei auch an das große Es-Dur-Scherzo aus Beethovens op. 127, einem Quartett, das übrigens in manchem die Krone des Beethovenschen Schaffens darstellt, wenn es auch nicht die rhapsodische Freiheit der folgenden Werke aufweist.

Im letzten Quartett sind die Beziehungen zu Beethovens Quartettkunst noch deutlicher: im »Più mosso pesante« am Anfang zur großen B-Dur-Fuge, im »Marcia« zum entsprechenden Satz des a-Moll-Quartetts, noch mehr der A-Dur-Klaviersonate op. 101. Die gesamte Motto-Anlage geht auf Beethovens op. 133 zurück; der Verlauf des ersten Satzes entspricht im Notenbild stark der Fuge Beethovens. Ebenso auffällig sind jedoch die Unterschiede: der elegische Beginn und Epilog bei Bartók, die differenzierte, verschlungene Harmonik, die bizarren Züge in der Burletta sind wenig beethovenisch. Hier wird der Abstand von 100 Jahren deutlich. Aber das entscheidende Kompositionsprinzip ist ver-

wandt: die Abwandlung eines Motivs, eines Themas in die verschiedensten Gestalten, oft nur durch Verkürzungen und Augmentationen, aber auch durch starke strukturelle Veränderungen.

Alles, was Beethoven zum Ausdruck bringen will, ist geballte Energie, gedanklich-ideelle Konzentrierung auf den Sieg der Humanität. Für Bartók ist die Leitmelodie des VI. Quartetts eine Leidmelodie; elegisch beginnt die Bartóksche Quartettkomposition, elegisch schließt sie. Der leidende Mensch der Zeit wird im Kampf, in Auseinandersetzung mit der inhumanen Umwelt gezeigt, letztlich ohne konkrete Hoffnung, ihr zu entgehen, ihr etwas Wirksames entgegensetzen zu können. Und das ist gerade das Anliegen und die Kraft der Beethovenschen Konzeption, auch in seinen Quartetten. Wird im ersten Satz des Bartókschen Quartetts der Widerspruch aus dem Motto selbst entwickelt, so stehen sich ihm in jeweils gesteigerter grotesker Form der »Marcia« und die »Burletta« als Symbole der inhumanen Außenwelt entgegen; es bleibt dem Komponisten nur noch der einsame Klagegesang. Wie anders schloß Beethoven all seine Quartette, das in B-Dur op. 130 mit der ursprünglichen großen Fuge, dann mit dem wirbelnden Tanze, aber auch alle anderen! Mit diesem Klagegesang, der dennoch, wie angedeutet, Elemente einer klassischen »Heiterkeit« in sich birgt, als die letzte Überlegenheit des Genies, verließ Bartók seine Heimat im Jahre 1939; ein neues Werk hatte er in dieser Gattung zunächst nicht mehr vorzulegen.<sup>6</sup> Bartók mußte es nun als sein künstlerisches Hauptanliegen betrachten, nicht in der persönlichen Klage zu verweilen, sondern lauttönder die Probleme anzusprechen; er tat das in eindrücklicher Weise mit seinen letzten großformatigen Werken, die gegenüber den hier behandelten eine überraschende Volkstümlichkeit an den Tag legen. Das Problem »Tradition und Neuerertum« löste sich jetzt in einer neuen Klassizität, die den Streichquartetten noch fremd war, auf Grund der Ehrlichkeit des Künstlers Bartók fremd sein mußte. Aber daß es auch dort vorhanden war, eine sehr bewußt gestellte künstlerische Entscheidung, ist nicht zu bezweifeln. Von enger Beethoven-Verpflichtung im I. Quartett zu radikalen Neuerungen strebend, ist der Weg zurück schon nach dem III. Quartett zu verfolgen, ist er im VI. vollendet. Nicht zufällig sind das II. und V. Quartett, stark miteinander korrespondierend, in ihrem Übergangscharakter von besonderem Reiz, bilden die beiden

<sup>6</sup> Ein paar Takte eines VII. Streichquartetts sind noch im Herbst 1945, kurz vor dem Tode, niedergeschrieben; vielleicht hätte uns dies Werk eine gültige, befreiende Lösung zeigen können.

mittleren Werke die expressivste Gruppe, haben die beiden Außenwerke etwas Unbefriedigendes, nicht ganz Fertiges an sich. Insgesamt aber bilden die sechs Quartette einen imponierenden Block, das erschütternde Dokument eines bis ins Letzte um den Menschen unserer Zeit ringenden Künstlers.

# Bi- bis tetrachordische Tonreihen im Volkslied deutscher Sprachinseln Süd- und Osteuropas

von

W. SUPPAN

Graz—Freiburg im Breisgau

Während der letzten Jahre hat neben Constantin BRĂILOIU,<sup>1</sup> Werner DANCKERT<sup>2</sup> und Bence SZABOLCSI<sup>3</sup> vor allem Walter WIORA in einer Reihe gewichtiger Schriften überzeugend dargestellt, daß Melodien mit kleiner Stufenanzahl keineswegs immer als Ausschnitte fünf- oder siebenstufiger Tonarten zu betrachten seien. »Es gibt vielmehr zwei- bis vierstufige Tonarten, die älter sind als diese Leitern und nicht als abgeleitete Teilstücke oder Fragmente, sondern als eigenwertige 'prägnante Gestalten' im Sinne der Gestaltlehre erscheinen. Ihr Alter erweist sich nicht durch Entwicklungskonstruktionen, sondern aus guten Gründen, besonders aus ihrer Verbreitung bei sehr primitiven Naturvölkern sowie in Rückzugsgebieten der europäischen Frühzeit zu sehr alten Texten und Bräuchen« (WIORA<sup>4</sup>). Die wissenschaftlich-kritische Betrachtung solcher Melodien in »namenlosen Tonreihen«, wie sie Béla BARTÓK nennt,<sup>5</sup> wird deshalb nicht nur für die Volksmusikforschung von Wert sein, sondern ebenso die Kenntnis vom Werden und Leben der Musik vertiefen. Die Verbindung und Übereinstimmung der Forschungsmethoden zweier leider oft getrennter Disziplinen, der Musikwissenschaft und der Volksliedforschung, ist allerdings die Voraussetzung für das fruchtbare Beginnen: getreu den Worten Zoltán KODÁLYS: »It is guided by the recognition that just as folk-music research cannot exist without a general basic

<sup>1</sup> *Sur une mélodie russe*, in: P. Souvtchinsky, *Musique russe II*, Paris 1953, 329—391.

<sup>2</sup> *Älteste Musikstile und Kulturschichten in Ozeanien und Indonesien*, *Zs. für Ethnologie* 77, 1952, 198—213.

<sup>3</sup> *Bausteine zu einer Gesch. der Melodie*, Budapest 1959, 15 ff.

<sup>4</sup> *Europ. Volksmusik und abendl. Tonkunst*, Kassel 1957, 201; vgl. ferner vom selben Autor: *Älter als die Pentatonik*, in: *Studia memoriae B. Bartók sacra*, Budapest 1957, 185 ff; *Die Natur der Musik und die Musik der Naturvölker*, *Journal of the IFMC XIII*, 1961, 43 ff; *La musique à l'époque de la peinture paléolithique*, ebda. XIV, 1962, 1 ff; *Die vier Weltalter der Musik*, Stuttgart 1961.

<sup>5</sup> *Mikrokosmos*, Anm. zu 86.

knowledge of the history of music, so the history of music cannot dispense with the results of folk-music research.«<sup>6</sup>

Ein eigenartig ausgeprägter Fall der interethnischen Beziehungen bietet sich im Lied der Sprachinseln dar.<sup>7</sup> Gerade Deutschland stellt seines engen Lebensraumes wegen einen Hauptteil solcher verstreuter Ansiedlungen innerhalb fremder Volkskulturen. Noch im Mittelalter siedelten Franken aus dem Gebiet der Mosel, Eifel und Luxemburgs in Siebenbürgen, Handwerker und Kaufleute ließen sich im Ungarischen nieder, Bergleute in den oberungarisch—tschechoslowakischen Bergbaugebieten um Kremnitz—Proben. In die gleiche Zeit fallen die Anfänge deutscher Einwanderungen nach Kroatien, Slawonien und Syrmien. Zwischen 1248 und 1400 kam es zur Gründung der Gottschee. Wahre Einwandererwellen ergossen sich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in das Gebiet der sogenannten Schwäbischen Türkei, der Batschka und des Banates in den heutigen Staaten Ungarn, Jugoslawien und Rumänien. 1764 bis 1773 wurden deutsche Kolonisten an den Ufern der Wolga angesiedelt, später auch in den Schwarzmeersteppen und in der Ukraine. Bessarabien, Mittelpolen, Galizien, die Bukowina, die Dobrudscha, aber auch Nord- und Südamerika nahmen eine größere Anzahl deutscher Siedler auf. Holzfäller aus dem österreichischen Salzkammergut bildeten

<sup>6</sup> Z. KODÁLY: *The Tasks of Musicology in Hungary*, *Studia Musicologica* I, 1961, 5. — Ähnlich formuliert C. SACHS in seinem nachgelassenen Aufsatz *Primitive and Medieval Music: A Parallel*, in: *Journal of the American Musicological Society* XIII, 1960, 43 ff: »The two fronts have different methods of investigation. The ethnomusicologist listens; the music historian reads. The one does fieldwork; the other, library work [S. 43; diese Ansicht scheint mir allerdings nach beiden Seiten hin überspitzt] . . . This amounts to overcoming our prejudice and realizing that every facet in the oldest written music of secular Europe has its parallels in primitive music — melodic organization, structure, rhythm, polyphony. Finally, — and this is the most decisive fact — the two realms of music are nonliterate. All history that relies on written sources alone is incomplete and of necessity misleading« (S. 49).

<sup>7</sup> Für das Gebiet der Volkskunde hat jüngst Ingeborg WEBER-KELLERMANN zur Frage der deutschen Sprachinselforschung Stellung genommen und einer grundlegenden Neubesinnung den Weg geebnet (*Zur Frage der interethnischen Beziehungen in der »Sprachinselvolkskunde«*, *Österr. Zs. für Volkskunde*, Wien 1959, 19 ff). Es galt, die ehemals führenden Schriften auf dem Gebiet von G. JUNGBAUER (*Sprachinselvolkskunde*, in: *Sudetendeutsche Zs. für Volkskunde* III, 1930, 143 ff. 196 ff) und W. KUHN (*Deutsche Sprachinselforschung*, Plauen 1934) der Situation nach dem Zweiten Weltkrieg korrigierend anzupassen, ein neues Vokabular auszubilden, um den »Volkskundler aus jener heillosen und unseligen Verstrickung zu lösen, die unser Fach [die Volkskunde] schon allzuoft — häufig in bestem Willen — mit einer unrealen, politisch bestimmten Gefühlswelt eingegangen ist, einer Verstrickung, die gerade auf dem Gebiet der Sprachinselvolkskunde oft zu verzeichneten, ja falschen und für die nichtdeutschen Urvölker sehr kränkenden Ergebnissen führte« (S. 20).

1775 die Kolonie Deutsch-Mokra in der Karpato-Ukraine aus. Dort überall haben wir es mit Sonderentwicklungen zu tun, die sich einerseits aus der tiefgehenden Loslösung vom geschichtlichen Lebensstrom der Heimat, andererseits durch die Verquickung mit fremden Kulturen und durch Ausbildung eines neuen Heimatgefühls ergeben. Falsch wäre es jedoch, in diesem Zusammenhang von einem west-östlich verlaufenden Kulturgefälle zu reden. Die aus dem Stammland mitgeführten Traditionen, in den Sprachinseln neu geschaffenes Gut und die Kultur des nunmehr zur neuen Heimat werdenden Bodens, sei er slawisch, madjarisch oder romanisch, überschichteten sich anfort und führten zu beachtenswerten Neubildungen. Es leuchtet ein, daß sich darunter aus dem binnendeutschen Herkunftsland mitgeführte Werte bis in die Gegenwart herein erhalten konnten. Die Studien in den Balladenbänden des Deutschen Volksliedarchivs etwa sind ohne die Gottscheer, Siebenbürgener und Wolgadeutschen Belege undenkbar.

Die vergleichende Musikwissenschaft hat bisher kaum das von volkskundlichen Sammlern bereitgestellte Material an Volksliedern aus deutschen Sprachinseln des Südens und Ostens von Europa wissenschaftlich-kritisch durchleuchtet, obwohl Persönlichkeiten wie John MEIER, Werner DANCKERT und sogar der Russe Viktor SCHIRMUNSKI deutlich darauf hinwiesen. 1930 schrieb SCHIRMUNSKI: »Die ältesten deutschen Lieder des altdeutschen Liederschatzes müßten in Sibirien und Turkestan gesucht werden, wo seit 1890 die landlosen Bauern von der Wolga, aus dem Schwarzmeergebiet, aus Wolhynien ihre neue Heimat gefunden haben.«<sup>8</sup> Selbst die auf den Gesängen wolgadeutscher Kriegsgefangener des Ersten Weltkrieges aufgebaute Berliner Habilitationsschrift von Georg SCHÜNEMANN<sup>9</sup> fand keine annähernd gleichwertigen Nachfolger für andere Landschaften. Adolf HAUFFEN<sup>10</sup> für Gottschee und Gottlieb

<sup>8</sup> *Volkskundliche Forschungen in den deutschen Siedlungen . . .*, Berlin 1930, 72 f. Vgl. auch W. DANCKERT: *Das europ. Volkslied*, Berlin 1939, 61 ff.; K. HORAK: *Das Singgut in den deutschen Sprachinseln des Ostens*, in: *Jahrbuch für Volksliedf.* VI, 1938, 171 ff. — Ferner betont G. KNEPLER in seinem Aufsatz *Reaktionäre Tendenzen in der westdeutschen Musikwiss.*, Btg. zur Musikwiss. II, 1960, S. 3 ff, die Wichtigkeit solcher Forschungen: » . . . Wie haben sich Volksweisen, die mit ihren Sängern vor ein, zwei oder drei Jahrhunderten, in manchen Fällen noch früher, in neue Lebensgebiete auswanderten, erhalten und entwickelt? *Eine legitime Fragestellung und ein interessantes Thema*« (S. 6).

<sup>9</sup> *Das Lied der deutschen Kolonisten in Rußland*, Sammelbände für vgl. Musikwiss. III, München 1923.

<sup>10</sup> Titel und Erscheinungsjahre in der folgenden Zusammenstellung. — Eine umfangreiche Untersuchung mit zahlreichen unveröffentlichten Volksliedern aus der Gottschee von H. TSCHINKEL blieb Manuskript und wird vom Deutschen Volksliedarchiv aufbewahrt; die Veröffentlichung dieses Bestandes wäre noch heute ein verdienstliches Unternehmen.

BRANDSCH für Siebenbürgen ging es mehr um die Einordnung des Materials in den binnendeutschen Bestand, die Ungarn Egedy HERMANN und Gizela SCHMIDT, die Ausgaben des Deutschen Volksliedarchivs in der Reihe landschaftlicher Volkslieder skizzieren zum Teil die für den Volkskundler interessante Umgebung, die »Liedlandschaft«, oder drucken unter Annahme eines ästhetisch-praktischen Maßstabes die Melodien ohne Kommentar ab. Meist ist die Auswahl von der Vorliebe des Sammlers und Herausgebers für ein Teilgebiet, die Ballade, das Soldatenlied, das Liebeslied oder Kinderlied bestimmt und so fragmentarisch. Hier bleibt für den Musikwissenschaftler noch viel zu tun.

Grundlage vergleichender melodiegeschichtlicher Untersuchungen können folgende Sammlungen sein<sup>11</sup>:

- G. AMFT: *Volkslieder der Grafschaft Glatz*, Habelschwerdt 1911.  
 BECK-VELLHORN: *Aus deutschen Gauen. Lieder der Deutschen in Galizien*, Plauen 1936.  
 G. BRANDSCH: *Siebenbürgisch-deutsche Volkslieder*, Hermannstadt 1931.  
 Ders., *Siebenbürgisch-deutsche Volksballaden, Bänkelsänge und verwandte Lieder in erzählender Form*, Hermannstadt 1938.  
 ENGEL-GOEBEL: *Pommersche Volksballaden*, Leipzig 1932.  
 ERBES-SINNER: *Volkslieder und Kinderreime aus den Wolgakolonien*, Saratow 1914.  
 A. HAUFFEN: *Die deutsche Sprachinsel Gottschee*, Graz 1895.  
 E. HERMANN: *A Bátaszéki németek és népdalaik (Die Bataszeker Deutschen und ihre Volkslieder)*, Budapest 1929.  
 HOFFMANN-RICHTER: *Schlesische Volkslieder mit Melodien*, Leipzig 1842.  
 K. HORAK: *Das weltliche Volkslied in Deutsch-Pilsen—Nagybörzsöny*, in: *Neue Heimatblätter I*, Budapest 1936, 221ff.  
 Ders., *Alte Balladen aus der Bielitzer Sprachinsel*, Jahrbuch des Österr. Volksliedwerkes X, Wien 1961.  
 M. HORNING: *Halge Gasang. Alte Kirchengesänge aus der deutschen Sprachinsel der sieben Gemeinden*, Jahrbuch des Österr. Volksliedwerkes X, Wien 1961.  
 G. JUNGBAUER: *Volkslieder aus dem Böhmerwald*, 2 Bände, Prag 1930 und 1937.  
 Ders.—HORNTRICH: *Die Volkslieder der Sudetendeutschen*, Kassel 1938.  
 R. KAINDL: *Deutsche Volkslieder aus der Bukowina*, Czernowitz 1909.  
 P. KLEIN: *Volkslied und Volkstanz in Pommern*, Greifswald 1935.  
 K. M. KLIER: *Flugblattlieder und Volksliedforschung im Südosten*, in: *Deutsche Liederkunde*, Potsdam 1939, 89ff.  
 I. KRAMER: *A Magyarországi német népdal (Das ung.-deutsche Volkslied)*, Budapest 1933.  
 J. KÜNZIG: *Ehe sie verklingen . . .*, 2. Aufl., Freiburg/Brg. 1959, ohne Melodien, jedoch mit sehr aufschlußreichen Schallplattenbeigaben.

<sup>11</sup> Es versteht sich, daß diese Veröffentlichungen nur hinsichtlich ihres Wertes als Volksliedsammlungen zitiert werden.

*Landschaftliche Volkslieder mit Bildern und Weisen*, hg. vom Deutschen Volksliedarchiv. H. 13: *Volkslieder aus der Grafschaft Glatz*, hg. von G. AMFT, 1927; H. 14: *Pommersche Volkslieder*, hg. von A. HAAS, 1927; H. 16: *Ostpreußische Volkslieder*, hg. v. K. PLENZAT, 1927; H. 21: *Siebenbürgische Volkslieder*, hg. von BRANDSCH-SCHULLERUS, 1932; H. 22: *Egerländer Volkslieder*, hg. von G. JUNGBAUER, 1932; H. 24: *Gottscheer Volkslieder*, 1930; H. 25: *Wolgadeutsche Volkslieder*, hg. von DINGES, 1932; H. 26: *Masurische Volkslieder*, 1934; H. 27: *Sudetenschlesische Volkslieder*, hg. von W. STELLER, 1934; H. 28: *Volkslieder aus dem rumänischen Banat*, hg. von J. KÜNZIG, 1935; H. 32: *Volkslieder aus dem Buchenland*, hg. von E. NEUMANN, 1937; H. 35: *Volkslieder aus Mittelpolen*, hg. von R. KLETT und K. HORAK, 1940; H. 37: *Volkslieder aus der Batschka*, hg. von H. BRÄUTIGAM, 1941; H. 40: *Volkslieder der Sathmarer Schwaben*, hg. von MOSER, 1943; H. 41: *Deutsche Volkslieder aus der schwäbischen Türkei*, hg. von K. SCHEIERLING, 1960.

LÜCK-KLATT: *Singendes Volk*, Posen 1935.

J. MÜLLER-BLATTAU: *Masurische Volkslieder*, in: Niederdt. Zeitschrift für Volkskunde XI, 1933, 164ff.

Ders., *Zur Erforschung des ostdeutschen Volksliedes*, Halle 1934.

L. PINCK: *Verklingende Weisen*, I—IV, Heidelberg u. a., 1926—39.

K. PLENZAT: *Der Liederschrein*, Leipzig 1918, 2. Aufl., 1922.

RECH-KANTOR: *Heimatlieder aus den deutschen Siedlungen Galiziens I*, Biala 1924.

Dies., *Heimatlieder aus den deutschen Siedlungen Kleinpolens II*, Kaiserslautern 1927.

K. SCHEIERLING: *Ich bin das ganze Jahr vergnügt*, Kassel 1955.

V. SCHIRMUNSKI: *Alte und neue Volkslieder aus der bayrischen Kolonie Jamburg am Dnjepr*, in: *Das deutsche Volkslied* 33, Wien 1931, 1ff u. ö.

G. SCHMIDT: *Szepesi német népdalok és népies énekek (Die Zipser deutschen Volkslieder und volkstümlichen Gesänge)*, Budapest 1919.

Dies., *Német népelemek a Szepességből (Deutsches Liedgut aus der Zips)*, phil. Diss. Budapest 1926.

M. SCHNEIDER: *Deutsche Volkslieder aus Argentinien*, *Archiv für Musikf.* 4, 1939, 190ff.

I. WEBER-KELLERMANN: *L. Parisius und seine altmärkischen Volkslieder*, Berlin 1957.

F. WILHELM: *Vieilles Chansons alsaciennes*, Colmar 1947.

R. WOLFRAM: *Vom Singen in der Gottschee*, *Jahrbuch des Österr. Volksliedwerkes* VI, Wien 1957.

R. ZODER: *Volkslieder aus Siebenbürgen — in Wien gesungen*, *Jahrbuch des Österr. Volksliedwerkes* III, Wien 1954.

Eine Zusammenfassung der in unübersehbarer Fülle in Zeitschriften und Heimatblättern vorliegenden Literatur von unterschiedlichem Wert bietet W. SALMEN: *Das Erbe des ostdeutschen Volksliedes*, Würzburg 1956. Vgl. ferner vom selben Autor: *Die Schichtung der mittelalterlichen Musikkultur in der ostdeutschen Grenzlage*, Kassel 1954, von W. WIORA: *Die deutsche Volksliedweise und der Osten*, Wolfenbüttel 1940, und *Europäischer Volksliedgesang*, Köln (1952), und von K. G. FELLNERER: *Das deutsche Kirchenlied im Ausland*, Münster 1935.

Für die vorliegende Arbeit konnte ich mich dazu auf das im Deutschen Volksliedarchiv in Freiburg im Breisgau zugängliche reiche, bisher unveröffentlichte Material stützen. Eine Reihe von Anregungen empfang ich im Institut von Prof. Dr. Johannes KÜNZIG, ebenfalls Freiburg im Breisgau.<sup>12</sup>

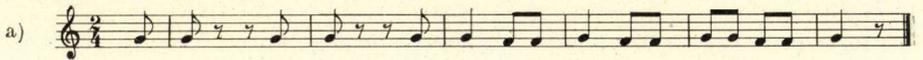
Ergebnis der Durchsicht ist folgender Bestand an Melodien in zwei- bis vierstufigen Tonreihen in Schritintervallen innerhalb des deutschsprachigen Raumes:

## I. BICHORD

1.)



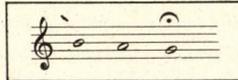
Eifel



a) Deutsches Volksliedarchiv (= DVA), A 97 597, Eifel 1927.

## II. TRICHORD

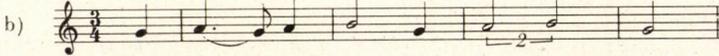
1.)



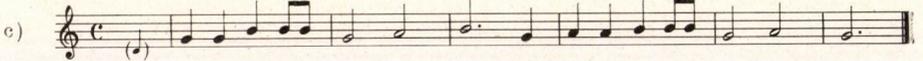
Gottschee



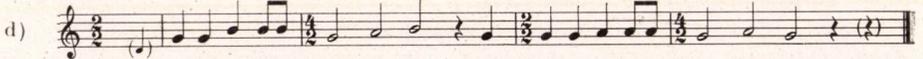
Glatz



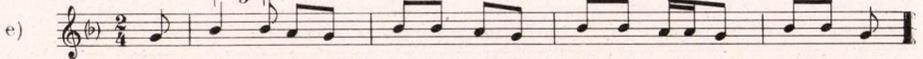
Gottschee



Gottschee

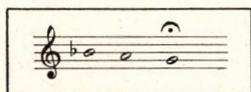


Gottschee



<sup>12</sup> Herrn Prof. Dr. E. SEEMANN, dem Leiter der Musikabteilung Dr. G. BIRKNER und seinem Mitarbeiter J. LANSKY habe ich für tätige Hilfe zu danken.

2.)



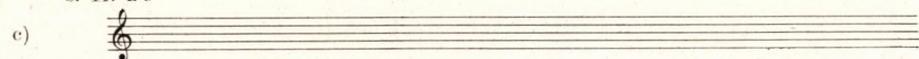
Gottschee



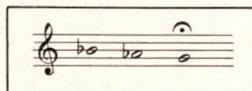
Gottschee



s. II.-I. e



3.)



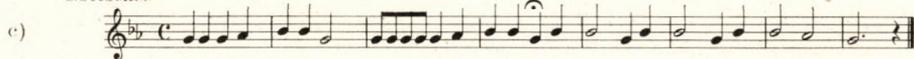
Westfalen



Gottschee



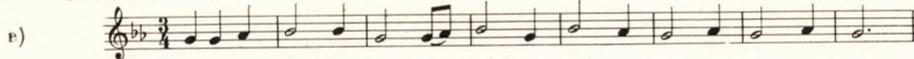
Gottschee



Gottschee



Gottschee



ČSSR, Böhmen





1. a) DVA A 110 091, Faschingslied, TSCHINKEL 1907; b) AMFT, 1911, zitiert nach H. J. MOSER: *Tönende Volksaltertümer*, Berlin 1935, 89; c) DVA A 109 665, TSCHINKEL 1907; d) *Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien* (= Dt. Vlr.), I, 63, Nr. 7, Mel. 3; e) Volkskdl. Tonarchiv Prof. KÜNZIG, Freiburg/Brg., Bd. 106/I-171.

2. a) DVA A 109 490, TSCHINKEL 1907; b) DVA A 109 612, ebda.

3. a) H. J. MOSER: *Tönende Volksaltertümer*, 94, Hirtenruf; b) DVA A 109 905, TSCHINKEL 1908, Abschiedslied; c) DVA A 110 204, TSCHINKEL 1907; d) DVA A 109 482, ebda.; e) DVA A 109 491, ebda.; f) JUNGBAUER-HORNTRICH: *Die Volkslieder der Sudetendeutschen*, Kassel 1938, Nr. 30; g) Das dt. Volkslied, 7. Jg., 1905, 81, Halterlied aus Leutschach-Arnfels.

4. a) DVA A 109 754, TSCHINKEL 1909.

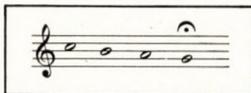
5. a) DVA A 109 484, TSCHINKEL 1907; b) H. J. MOSER: *Tönende Volksaltertümer*; c) DVA A 109 435, J. PERZ 1906.

6. a) R. WOLFRAM: *Vom Singen in der Gottschee*, JbÖVlw., 1957, 200, Lied zum Faschingbegaben; b) ebda. zum selben Anlaß.

7. a) J. H. MOSER: *Tönende Volksaltertümer*, 61, Straßenruf 1885.

8. DVA A 109 435, J. PERZ 1906, gedr. in Landsch. V1., 24, 7; b) Das deutsche Volkslied, Wien 1923, XXIX, 128.

III. TETRACHORD 1.)



a) Gottschee

b) Gottschee

c) Gottschee

d) Franken

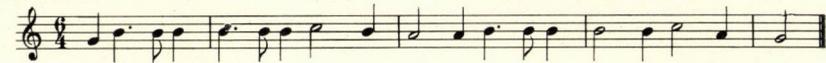
e) Gottschee

- f) Gottschee  

- g) Gottschee  

- h) Gottschee  

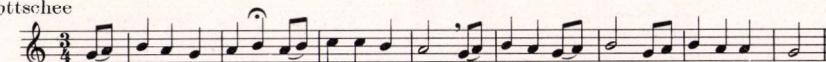
- j) Siebenbürgen  

- k) Niederrhein  

- l) ČSSR, Egerland  

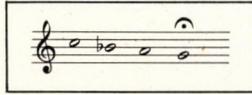
- m) ČSSR, Egerland  

- n) Franken  

- o) ČSSR, Böhmerwald  

- p) Gottschee  


2.)



Gottschee

a)

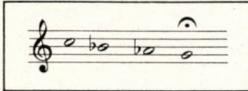


Gottschee

b)



3.)



Wien

a)



ČSSR, Mähren

b)



Gottschee

c)



ČSSR, Schönhengstgau

d)



Rheinland

e)



Burgenland

f)

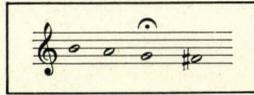


Siebenbürgen

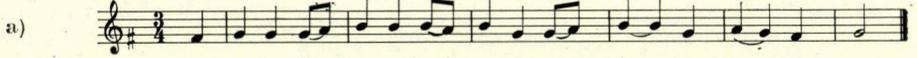
g)



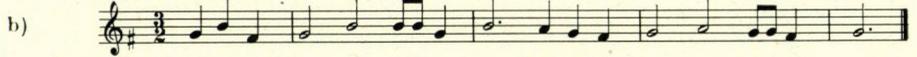
4.)



Gottschee



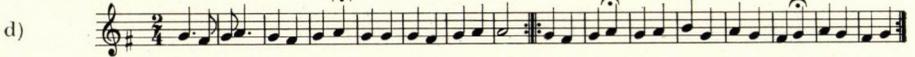
Gottschee



Gottschee



Westfalen



Gottschee



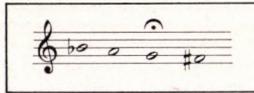
Gottschee



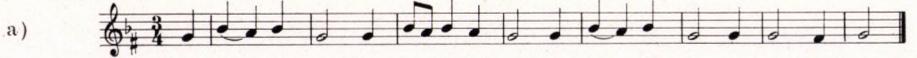
Gottschee



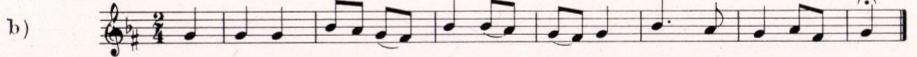
5.)



Gottschee



Gottschee



Gottschee



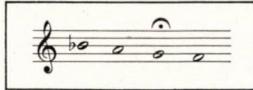
Gottschee



Gottschee



6.)



Gottschee



Gottschee



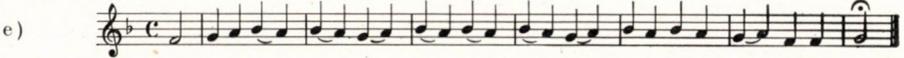
Gottschee



Gottschee



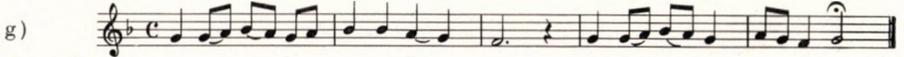
Gottschee

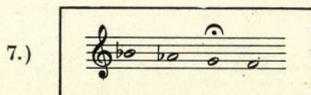


Gottschee

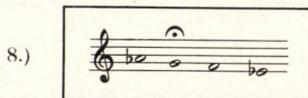


Gottschee





- a) (Nürnberg)
- 
- b) Gottschee
- 
- c) Gottschee
- 
- d) Gottschee
- 
- e) ČSSR, Böhmen
- 



- a) Gottschee
- 

1. a) DVA A 109 466, Tschinkel 1908, Sonnwendlied; b) DVA A 109 519, Tschinkel 1906, Wetterlied; c) DVA A 110 126, Tschinkel 1895, Ballade; d) D. Vld. III, 60, Nr. 55, Fassung 124, Ballade »Ritter und Magd«; e) Hauffen: 214; f) DVA A 109 576, Tschinkel: 1908, Karfreitaglied; g) DVA A 109 458, Tschinkel 1907, geistl. Volkslied; h) DVA A 109 794, ders. 1906, Ballade; j) Brandsch: *Sieb.-dt. Volksballaden*, 52; k) Böhme: *Altdt. Liederbuch*, Nr. 42; l) D. Vld. III, 60; m) ebda.; n) ebda., o) D. Vld. II, 219; p) DVA A 109 781, J. Perz 1906.

2. a) DVA A 109 732, Tschinkel 1907, Ballade; b) DVA A 109 580, Tschinkel 1909, geistl. Volkslied.

3. a) Das dt. Volkslied VIII, 11, Wien 1905, Marktruf; b) ebda. XXXII, 28, Jungbauer-Horntrich Nr. 21, Lied zum Umzug der Pfingstkönigin; c) DVA A 109 492, Tschinkel 1907, Lied beim Hirsejäten; d) Jungbauer-Horntrich,

Nr. 651; e) A. WREDE: *Rhein. Volkskunde*, Leipzig 1922, 216, Hirtenruf; f) K. M. KLIER: *Das Totenwacht-Singen im Burgenland*, Eisenstadt 1956, 32; g) BRANDSCH: *Sieb.-dt. Volksballaden*, 52.

4. a) DVA A 109 483, Tschinkel 1907, Osterlied; b) DVA A 109 720, Tschinkel 1909, Ballade; c) DVA A 109 671, Tschinkel 1907, Ballade; d) Moser: *Tönende Volksaltertümer*, 88, Hirtenruf; e) DVA A 109 785, Tschinkel 1906, Ballade; f) DVA A 109 497, Tschinkel 1908, Ballade; g) DVA A 109 593, Tschinkel 1895, Litanei-Lied.

5. a) D. Vld. II, 221 (DVA A 109 715), Tschinkel 1907, Ballade; b) DVA A 110 162, ders., Sonnwendlied; c) DVA A 110 098, ders., Sonnwendlied; d) DVA A 110 097, ders., Sonnwendlied; e) DVA A 109 497, Tschinkel 1908, Brauchtumslied.

6. a) DVA A 109 675, Tschinkel 1907, Ballade; b) Hauffen, 338, Sonnwendlied; c) DVA A 109 806, Tschinkel 1908, Ballade; d) DVA A 109 493, ders. 1907, Sonnwendlied; e) DVA A 109 470, ders. 1907, Osterlied; f) DVA A 110 096, ders. 1907, geistl. Volkslied; g) DVA A 110 095, ders. 1908, Sonnwendlied.

7. a) A. Rauch: *Musik. Stammbüchlein*, Nürnberg 1627, Nr. 27; b) R. Wolfram: *Vom Singen in der Gottschee*, JbÖVlw., 1957, 200, Faschingsruf; c) DVA A 110 148, Tschinkel 1908; d) DVA A 1,09 593 ders. 1895, geistl. Volkslied; e) DVA A 161 541, Friedländer Hs. 1819, Brauchtumslied.

8. a) Hauffen, 330, Ballade.

Dem Verfasser stellen sich folgende Probleme, die es zu untersuchen gilt: (1) Liegen den angegebenen zwei- bis vierstufigen Melodien *eigene Tonreihen* zugrunde, oder handelt es sich nur um Teilstücke etwa des Dur-Moll, der Kirchentonarten? (2) Sind solche Formen einer Landschaft, einem Kulturraum oder bestimmten Affekten verbunden? Denn ebenso wie ein Komponist des 20. Jahrhunderts, Karl Orff, eine Arie auf einem Ton singen lassen kann, so mag sich eine geringstufige Weise noch in neuerer Zeit gebildet haben, um einen bestimmten Effekt damit zu erzielen, um sich in bewußtem Gegensatz zu einer weitausschwingenden und abwechslungsreichen Weise monoton zu geben. (3) Inwiefern unterscheiden sich diese geringstufigen Tonreihen von den uns im deutschen Volkslied, im Volkslied der angrenzenden Völker und in der Kunstmusik geläufigen Tonarten? (4) Handelt es sich bei diesen Reihen um *Urformen musikalischer Gestaltung*, um *vor-pentatonische Relikte*?<sup>13</sup> — Zur Klärung der Fragen durften nicht *einzelne* Beispiele mehr oder weniger zufällig herausgegriffen und vorgestellt werden, sondern es galt, den bi- bis tetrachordischen Bestand an Melodien im deutschen Sprachraum *in möglicher Vollständigkeit* zu erfassen. Ohne daher auf Parallelen im außerdeutschen Bereich einzugehen, die Forschung hat in den letzten Jahrzehnten in steigendem Maße nicht nur bei Naturvölkern sondern auch

<sup>13</sup> Vgl. auch W. Wiora: *Älter als die Pentatonik*, a. a. O., 188.

bei europäischen Nationen geringstufige Engmelodik festgestellt, seien zunächst die innermusikalischen Möglichkeiten und keimhaft vorliegenden Gesetzmäßigkeiten aufgezeigt.<sup>14</sup>

Im *Bichord* beschränkt sich die Melodieführung, oder besser: die *Rezitation*, auf das Heben und Senken der Stimme um eine Stufe, wie es aus der Akzentgebung in der Sprache erklärbar ist. Dabei mag der Unterschied von einer unbestimmten Größe zu unseren Halb- und Ganztönen hin sich entwickelt haben. Der *Trichord* erfaßt dagegen bereits eine wesentlich reichere Ausdrucksskala. Je nachdem, ob der höchste, mittlere oder untere Ton die Finalis bildet, ob an Intervallen zwei Ganztöne oder ein Halb- und ein Ganzton vorliegen, ergeben sich bestimmte Regelmäßigkeiten in der Stimmführung und Motivbildung.

Symmetrisch ist der Trichord in unseren Beispielen II/1, 5 und 8, da ihn zwei Ganztonschritte bilden. Die Spannung wird dabei durch ein ständiges Schweben und Verlagern des Schwerpunktes erreicht, wobei dem Finalton zunächst ausgewichen wird und so die Lösung in der Schlußwendung vollkommen befriedigt (II/1 a—e). Ähnliches gilt, wenn die Finalis mit dem Mittelton zusammenfällt (II/5a, c) und der höchste Ton des Trichords die Finalis darstellt (II/8a). Doch ist in den beiden letzten Formen auch die Möglichkeit offen gelassen, sich von vornherein auf der Finalis festzusetzen, sie zu umspielen und in allen Motiven konsequent zu ihr hinzuführen (II/5b, 8b). Diese Angaben stützen zwar die bisher aus der Untersuchung der Engmelodik von Naturvölkern gewonnenen Angaben, daß die Finalis meist auf der Unterstufe liege, sie zeigen aber dagegen, daß auch mittlerer und oberer Ton die Finalis ausbilden können und daß das Verhältnis keineswegs allzu ungleich ist. Tonika und Dominante, das heißt eine polare Spannung zwischen Grundton und einem Nebenzentrum, in deren Spannungsfeld sich der musikalische Verlauf abspielt, sind nicht gegeben. Der Beginn unserer Beispiele II/1b, 5c und 8a beweist dies: es sind (auf denselben Anfangston gebracht) dieselben Töne und Schwerpunkte:  $g \mid a \ g \ a \mid h$ , die doch zu drei verschiedenen Finaltönen (Kadenzen) führen, einmal zu  $g$ , einmal zu  $a$ , einmal zu  $h$ . Der Tonbestand wäre als  $do-re-mi$  zu deuten, jedoch sind in keinem Fall Dur-Charakteristika vorhanden.

Bestimmend bei der Betrachtung und Wertung des von Halbton und Ganzton gebildeten Trichords muß die Stellung des Halbtons Finalis sein, der (in II/3, 4, 6, 7) Leittonwirkung hervorrufen und so

<sup>14</sup> Vgl. dazu auch F. GENNRICH: *Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes*, Halle 1932, u. andere Arbeiten des selben Autors.

auf (spätere) Tonalität hinweisen kann. Damit verbunden ist die gewichtigere Stellung des Finaltons und eine zielstrebigere Melodieführung. Die Beispiele in II/3 sind durch das Pendeln zwischen b und g, das nur im Übergang berührte as gekennzeichnet; II/4 besticht durch Ebenmaß, hier fallen ebenso wie in II/6 Mittel- und Finalton zusammen und verleihen dem g die Bedeutung einer gewichtigen Achse. Mit II/7 erscheint auch in dieser Gruppe wieder eine Melodie, deren Finalton zugleich oberer Ton des Trichords ist. In II/2 steht neben der Finalis der Ganzton, darauf der Halbton, wie es den ersten drei Tönen der aufsteigenden Moll-Tonleiter entspräche. Hier ist die Spannung g—b Träger des Geschehens. Ob in II/2a der durch das Taktschema angezeigte Vorhalt aus dem Gesang zu rechtfertigen ist, kann aus den Aufzeichnungen Tschinkels, die nach seinen eigenen Worten besonders im Rhythmischen meist nur ein gewaltsam konstruiertes Schema angeben, nicht geschlossen werden. Eher sind folgende Teilungen möglich:  $\text{J} \cdot \left| \frac{5}{4} \text{J} \cdot \text{J} \cdot \text{J} \cdot \text{J} \cdot \text{J} \cdot \text{J} \cdot \right| \frac{3}{4} \text{J} \cdot \left| \right|$  oder  $\frac{3}{4} \text{J} \cdot \text{J} \cdot \text{J} \cdot \left| \right| \text{J} \cdot \text{J} \cdot \text{J} \cdot \left| \right| \text{J} \cdot \left| \right|$ . Die Frage nach der Einordnung dieser Gruppe in ein bekanntes Tongerüst wäre in jedem Fall zu bejahen; nahe liegt II/3 als mi-fa-sol der Dur-Tonleiter zu erklären.<sup>15</sup> Damit verringerten sich die Melodien dieses Tonbestandes.

Für den Trichord ergibt sich danach, daß etwa die Hälfte der möglichen Tonkombinationen in Frage kommt, wobei im Verhältnis Ganzton-Ganzton alle (drei) Varianten vertreten sind, die Folge Halbton-Halbton entfällt. Formbildend wirken Kurzmotive in ihren rhythmischen und melodischen Sequenzen, die jedoch den Tendenzen der Sprachmelodie unterworfen sind. Keimhaft schimmert in Halb- und Ganzschlußwirkungen das gleichzeitig mit der Tonalität sich bildende *Formgefühl*, das Bemühen um *musikalische* Ausformung durch.

Im *Tetrachord* sind die einzelnen Gruppen reichhaltiger, dafür bleibt aber die Zahl der Varianten trotz der durch den erweiterten Tonbestand und die größeren Möglichkeiten der sich verschiebenden Finalis gegebenen vielfältigeren Wandlungen die gleiche. Die schon bekannten Trichorde werden nach unten oder oben erweitert, jedoch von

<sup>15</sup> Auch in der Gottschee hatte sich zuletzt das zweistimmige Terz-Sexten-Singen eingebürgert, woraus sich zu einem Text mehrere Weisen entwickeln konnten, die unabhängig voneinander weitergetragen wurden. Das folgende Beispiel zeigt dies deutlich. Die nach oben gehackten Noten sind dem Gottscheer-Heft der Landschaftlichen Volkslieder (24, Leipzig 1930, 67 f) entnommen, die nach unten gehackten eine Übertragung des Verf. (Tonband 200/II-275 des Volkskundl. Tonarchivs Prof. Künzigs, Freiburg/Brg., 1956), »*Bu hoscht du hin däs Ringles*«.



den acht gegebenen Möglichkeiten der Intervallaufteilung nur vier ausgenutzt: Ganzton (G)-G-Halbtton (H), G-H-G, H-G-G und H-G-G; die Folgen G-G-G, H-H-H, G-H-H und H-H-G sind nicht vertreten. Als Regel mag danach gelten: drei gleichwertige Intervalle oder zwei Halbtontschritte folgen im Tetrachord nicht aufeinander. Das schwerelose und Ordnung schaffende Gleichgewichtsspiel um eine mittlere Achse, wie in den von zwei Ganztonintervallen gebildeten Trichorden, ist hier nicht mehr möglich. Dafür tritt nun die Zielrichtung als beherrschender Faktor in Erscheinung.

Zahlenmäßig überwiegt die Kombination (absteigend) H-G-G mit der Finalis g (III/1), f (III/6) oder es (III/8). Kennzeichen der ersten Gattung sind Bogenform und Zweizeiligkeit, denen nur wenige Beispiele einzeiliger pendelnder (III/1a) und absteigender (III/1f) Melodik entgegnetreten. Der Quart kommt als Rahmenintervall bestimmende Gestaltungskraft zu, so daß in Verbindung mit dem Halbschluß auf 1], 2] oder 3] das Tonika-Dominant-Phänomen hier erstmals erkennbar ist. Der musikalische Gestaltungswille steht damit gleichberechtigt neben dem Wort. An den acht gegebenen Gruppen des Tetrachordes sind die Stufen einer solchen Entwicklung abzulesen. III/4d oder 7a sind noch dem Rezitieren verhaftet, das sich der Sprache in Länge und Akzentgebung anpaßt. III/2a<sup>16</sup> und b, 4b, f und g, 5a, b, e, 6b, f, g, 7d und 8a zeigen ein Übergangsstadium, die Beispiele von III/1 scheinen am weitesten fortgeschritten. In der Verteilung der Halb- und Ganztöne liegend-, re-, mi- und fa-Modus beschlossen. Rhythmisch hat der Dreiertakt das Übergewicht, soweit eine Bestimmung möglich ist.

In den *Klauseln*, von Kadenz sollten wir hier nicht sprechen, da es sich um einen horizontal gerichteten Vorgang handelt, nimmt die stufenweise fallende Schlußformel eine beherrschende Stellung ein, wie sie W. BIBER<sup>17</sup> für die Frühformen des einstimmigen mittelalterlichen Gesanges über Antiphonen und Communionen bis zu Minne- und Meistersingweisen hin als charakteristisch erwiesen hat. Den Schlußwendungen ist zumeist, wenn es sich mit dem Tonbestand vereinen läßt, der *Gleitton* von der Penultima zur Ultima gemeinsam:



<sup>16</sup> E. SEEMANN befaßt sich im JbÖVlw. (1957, 175 ff.) mit der Überlieferung dieser Ballade »Entführung unterm Tanze«.

<sup>17</sup> *Das Problem der Melodieformeln in der einstimmigen Musik des Mittelalters*, Berlin 1938; vgl. auch W. PFANNKUCH in MGG VII, 406 ff., und H. v. ZINGERLE, *Tonalität und Melodieführung in den Klauseln der Troubadoures- und Trouverésliedern*, Tutzing/München 1958.

»Mit diesen tonartlich bestimmten Finales trat die europäische Musik einen Weg an, der von der modalen Unbestimmtheit [!] der Linien allmählich bis zum Tonalitätsbegriff führen sollte« (Guido ADLER<sup>18</sup>). Dies zeigt ebenso das vorliegende Material, ohne mit der *modalen Unbestimmtheit* übereinzustimmen.

Der weitaus größte Teil der oben abgedruckten Melodien entstammt der *Gottschee*, einer deutschen Sprachinsel im südlichsten Teil des ehemals innerösterreichischen Herzogtums Krain, das heute zur Gänze der Jugoslawischen Volksrepublik zugehört. Welcher deutschen Landschaft die Gottscheer entstammen, ist noch ungeklärt. Jedenfalls zogen sie im 14. Jahrhundert nach dem Südosten. Seit dem 15. Jahrhundert durchstreifte ein Teil von ihnen handeltreibend die Landschaften der slawischen Nachbarvölker und kam bis nach Österreich und Mitteldeutschland. Hans TSCHINKEL<sup>19</sup> schildert die Gottscheer als schwerfällig und nüchtern, wie dies für bäuerliche Kreise zumeist charakteristisch sei: »auffallend ist der Mangel an poetischer Begabung; dafür aber ist der Gottscheer gewissenhaft und verlässlich — und auf einem Gebiet ist er Meister: er ist ein geborener Handelsmann. Jahrhundertelange Übung hat ihm Findigkeit und Schlauheit auf kaufmännischem Felde zur angeborenen Fähigkeit werden lassen.« Die Pflege der Instrumentalmusik ist in diesem Landstrich niemals über bescheidene Anfänge hinausgekommen. Dies alles ist wesentlich für die Betrachtung der in der Gottschee überlieferten Volkspoesie. Es haben die Gottscheer kaum ein Lied selbst geschaffen. Dagegen lassen sich für eine überraschend große Zahl der von TSCHINKEL oder HAUFFEN aufgezeichneten Lieder slowenische oder kroatische Parallelen nachweisen. Oft handelt es sich um deutlich erkennbare Übersetzungen vom Slowenischen ins Deutsche oder vom Deutschen ins Slowenische als Folge eines regen Austausches. Erst als im 19. Jahrhundert der Verkehr mit Deutschland sich verstärkte und die Nationalitätenfrage auftauchte, erlosch diese Wechselbeziehung.

Der *Vortragstil* der Gottscheer Lieder wird als langsam und breit geschildert; eine Terz-Sexten-Zweistimmigkeit werde bevorzugt, die an den Schwerpunkten in den Einklang zusammen- oder in die Oktave auseinanderfalle. Die erzählenden Lieder wiederholen in der Regel eine einzeilige Melodie. Um dem »ermüdenden Einerlei« zu entgehen, wiederholt oft ein Sänger jede Zeile auf einer zweiten Melodie, so daß eine AB-Form entsteht, wie das folgende Beispiel zeigt:

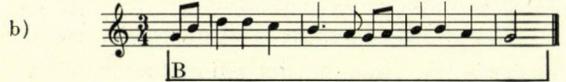
<sup>18</sup> *Hdb. der Musikwiss.* I, 2. Aufl., 1929, 117.

<sup>19</sup> Manuskript im DVA F 1341, Weisen unter A 109424—110389. Alle bezüglichen Zitate und Hinweise in den beiden folgenden Absätzen daraus. Die Beobachtungen entstammen den achtziger und neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts.

## IV. Hauffen, Nr. 124



## Hauffen, Nr. 41



Überraschend gering ist dagegen der Bestand an geringstufigen Tonreihen in anderen deutschen Sprachinseln. Das Notenbild Siebenbürgen-Deutscher, Banater oder Wolgadeutscher Volkslieder zeigt ein wesentlich anderes Bild. Zum Teil konnte sich ein höherer Bildungsgrad und eine Herrenschicht entwickeln, die an dem, was in Binnendeutschland vorging, seit dem 19. Jahrhundert regen Anteil nahm (so in Siebenbürgen), zum Teil bedingten die weiten Räume und die Verbindung mit Nachbarvölkern Sonderentwicklungen (so an der Wolga). Deshalb sind Melodien, wie sie in V die ältere Schicht in den genannten Landschaften kennzeichnen mögen, zu seltenen Relikten geworden: *a)* die Ballade vom *Schloß in Österreich* aus dem jugoslawischen Banat, *b)* die Ballade von den *Zwei Königskindern* aus Siebenbürgen und *c)* ein *Gloria* aus dem Gebiet der Wolga<sup>20</sup>; für die Weisen der an der Wolga angesiedelten Deutschen ist jener Melismenreichtum kennzeichnend, den Georg SCHÜNEMANN bereits untersuchte; da ihm nur Männerstimmen zur Verfügung standen, möchte unser Beleg die Praxis einer Volksängerin veranschaulichen.<sup>20a</sup>

## V. jugosl. Banat

a)

<sup>20</sup> Die drei Beispiele entstammen dem *Volksk. Tonarchiv* Prof. KÜNZIGS in Freiburg im Breisgau, Übertragungen des Verf.; *a)* Bd. 297, 1958 aufgenommen, die Melodie zeigt keine Ähnlichkeit mit den bisher bekannten zu derselben Ballade, s. Dt. Vldr. I; *b)* Bd. 469, 1961 aufgenommen, BRANDSCH, 1931, 1 ff, gibt andere Melodien; *c)* Bd. 332, 1958 aufgenommen, auf Schallplatte veröffentlicht und mit Abweichungen notiert in: *Dt. Volkslieder. Eine Dokumentation des dt. Musikrates I*, Wolfenbüttel/Zürich 1961, Beiheft 15. — In *a)* und *b)* ist die angezeigte Quartspannung kennzeichnend, vgl. die Bsp. XI bis XIII unten. — Für die Erlaubnis zur Veröffentlichung dieser und aller anderen Melodien aus dem Vk. Tonarchiv bin ich Herrn Prof. KÜNZIG und seiner Assistentin Fr. Dr. WERNER zu Dank verpflichtet.

<sup>20a</sup> Eine dem derzeitigen Stand der Forschung erwachsene Arbeit würde allerdings den Melismenreichtum der wolgadeutschen Volkslieder nicht allein dem rus-

## Siebenbürgen

b)



1. Es wa-ren zwei Kö-nigs-kin-der, die hat-ten ei-nan-der so lieb, sie  
konn-ten bei-sam-men nicht kom-men, das Was-ser war ih-nen zu tief, sie  
konn-ten bei-sam-men nicht kom-men, das Was-ser war ih-nen zu tief.

## Wolga-Kolonie

c)



Gle-ri-a! Glo-ri-a! sei Gott in dem Him-mels-  
thro-ne. Fried' den Men-schën sei auf Er-den! Fried' den  
Men-schën sei auf Er-den! Glo-ri-a! Glori-a!

Die schon aufgezeigte für den Gottscheer charakteristische Geisteshaltung des wenig eigenschöpferischen, dafür aber umso treuer und sicherer bewahrenden Menschen, ihre geringe Kenntnis von Instrumenten, beantwortet die eine Hälfte der Frage, warum sich gerade dort vorzüglich engmelodisch-geringstufige Volksweisen erhalten konnten. Die zweite Hälfte ergibt sich, schlägt man slowenische und kroatische Volksliedsammlungen auf: es finden sich dort zahlreiche Belege, die in erstaunlich weitem Maß der Gottscheer Melodik entsprechen. Zum Vergleich bieten sich an: a) zu II/1e, b) zu III/10, c) zu III/6b—g.<sup>21</sup>

sischen Einfluß zuschreiben dürfen, da auch Vergleichsmaterial aus dem altdeutschen Liederschatz vorliegt.

<sup>21</sup> Bsp. aus V. ŽGANEC, *Narodne popijevke hrvatskog zagorja*, Zagreb 1950. 26. 69. 195. Vgl. auch J. DRAVEC: *Glasbena Folklor Prekmurja*, Ljubljana 1957. — Über die Beziehungen zwischen deutschem und slawischem Melodiengut vgl. auch W. TSCHINKEL: *Litaneilieder im Gottscheerland*, Jahrbuch f. Volksk. III, 1938, 363 ff: »In den verschiedenen Kirchenliederbüchern habe ich bisher vergebens

## VI.

a) 

b) 

c) 

Aber ebenso bezeichnend sind die Unterscheidungsmerkmale. Während in den slowenisch-kroatischen Belegen die Sequenzen zumeist auf derselben Tonstufe, wie auch in aller ursprünglichen, kultisch-ekstatischen Musik (der Vergleich mit dem *Riff* im Jazz ist hier als zeitgenössischer Beleg nicht abwegig), oder in den Tönen des Dreiklangs in rhythmischen Entsprechungen auftreten<sup>22</sup>:

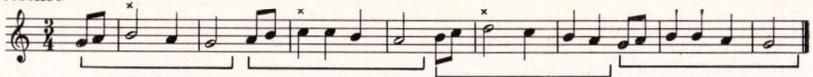
## VII.

a) 

b) 

ist im Gottscheer Liedbestand, mit Entsprechungen in anderen deutschen Liedlandschaften, eher die stufenweise auf- und absteigende Sequenz mit einem gedehnten Nachsatz die Regel:<sup>23</sup>

## VIII. Gottschee

a) 

nach solchen Litaneiliedern gesucht. Dafür konnte ich aber feststellen, daß einige Lieder ... mit geringen Abweichungen auch bei unsern slowenischen Nachbarn gesungen werden. Andere ... sind Varianten zu slowenischen Liedern. Die ... Lieder sind zweifellos von slowenischen Lehrern, die vor Jahrzehnten im Gottscheer Gebiet tätig waren, ins Land gebracht worden. Da das Volk immer wieder nach neuen Liedern verlangte, haben diese Lehrer zweifellos den slowenischen Text, so gut es ging, ins Deutsche übersetzt und die Singweise dem neuen Text angepaßt.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> V. ŽGANEC, a. a. O., 7. 27.

<sup>23</sup> a) Landsch. VI. 24, Leipzig 1930, 15; b) JUNGBAUER — HORNTRICH, Schloß in Österreich; c) BRANDSCH, 1931, 51.

b) ČSSR, Böhmen

c) Siebenbürgen

Erkenntnisreich ist auch die Gegenüberstellung folgender slawischer (a) und Gottscheer (b) Melodien:<sup>24</sup>

IX.

a)

b)

In der unteren Zeile (b) ist die Quartspannung genutzt, im slawischen Beispiel (a) wird gerade diesem Intervall ausgewichen, um im Dreiklangsgerüst zu bleiben. Doch ist eine solche Dreiklangsbetonung nicht nach tonal-harmonischen Gesetzen, sondern linear zu interpretieren.

Mit dem letzten Melodiebeispiel ist ein weiterer Fragenkreis berührt worden. An den reichen Volksliedschätzen des Deutschen Volksliedarchivs in Freiburg im Breisgau ist unzählige Male bezeugt, wie Volksänger die Glieder von Melodien vertauschen, aus Einzeilern Zwei- und Dreizeiler werden lassen, aus dem A-Teil des einen Liedes und dem A-Teil eines anderen ein drittes bauen. Dies geht über Ton-Angaben auf Flugblättern und in Liederbüchern wie über Kontrafakturen hinaus. Aus den Möglichkeiten der beliebigen Vertauschbarkeit der Glieder und Motive ergibt sich m. E. die Notwendigkeit, diese Glieder als eigenwertige Gestalten zu betrachten.<sup>25</sup> Dies ist an folgenden Beispielen zu

<sup>24</sup> V. ŽGANEC, a. a. O., 75; HAUFFEN, Nr. 44.

<sup>25</sup> Dies ist ein wesentlicher Unterschied etwa zum Ungarischen Volksliedbestand, weshalb sich für die dt. Volksliedforschung stets große Schwierigkeiten der Katalogisierung ergeben. Nur begrenzte landschaftliche Institute, wie das Wr. Archiv in dem von K. M. KLIER ausgebildeten Verfahren, sind bisher zu ergiebigen Methoden gekommen (Vgl. W. DEUTSCH in JbÖVlw. 1958, 52 ff, und 1961, 55 ff).

verdeutlichen: Ausgangspunkt ist die Gottscheer Balladenweise von der *Meererin* (II/1e), deren Text als Nachklang des mittelalterlichen *Gudrun-Epos'* feststeht. Im Volkskundlichen Tonarchiv von J. KÜNZIG, Freiburg im Breisgau, findet sich davon folgendes Fragment:<sup>26</sup>

X.

frei  
Die schö - ne jun - ge Mee - re - rin,  
sie is im bo-schn zan tia - fn Sea, zan broi - ten Meer,

da weint sie so bitterlich.

Kommt ein Schifflein geschwommen,  
und der junge Mann fragt die junge Frau: ←  
warum weinet sie, junge Frau?

Sagt die Frau: ←

Ich hab z'Haus einen schlechten, bösen Mann,  
der tut mich immer schlagen.

Und da sagt der Mann: ←

Junge Frau, ←

komm sie zu mir in mein Schifflein, ←  
wir fahren fort in ein schönes Land, ←  
dort wird [es] ihnen besser gehn. ←

[gesprochen ←]

Das Tonband verzeichnet unmittelbar aufeinanderfolgend zwei Aufnahmen desselben Balladenfragments. Ohne irgendwelche Anleitungen oder Fragen des Aufzeichners rezitiert die Gewährsfrau das erstmal b'-a'-g', das zweitemal h'-a'-g'; Rezitation und Erzählton gehen ineinander über.

Die bisher bekannten Melodien zur selben Ballade zeigen folgende Gestalt (a—c), der das Gerüst (d) zugrundeliegt:<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Bd. 106, 1954 in Kärnten aufgenommen. Eine Entsprechung zu dieser Wort und Ton mischenden Vortragsart findet sich in den von J. KÜNZIG veröff. Ungarndeutschen Märchen; Schallplatte im Eigenverlag des Inst. f. Volkskunde, Freiburg/Brg. 1959.

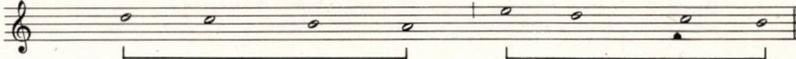
<sup>27</sup> a) Bd. 201 und 315 im Vk. Tonarchiv, Frb.; b) DVA A 109465; c) HAUFEN, Nr. 44, mit weiteren Belegen.

## XI.

a) 

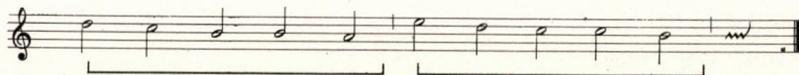
b) 

c) 

d) 

Zwei Tetrachorde werden dabei mehr oder weniger ausgeziert absteigend durchschritten. Daß das Herauslösen eines Gerüstes in diesem Fall nicht nur Theoretisieren bedeutet, beweist eine in Ostpreußen um die Jahrhundertwende aufgenommene Melodie (*Salve regina*; DVA A 159 367):

## XII.



An den Möglichkeiten der Auszierung des Tetrachordes scheiden sich Stile und Landschaften. Das ist nicht nur an der obigen AA'-Form abzulesen, sondern ebenso in den Verwicklungen dieses Tetrachords als AB-, BA-, AABA- oder BBAB-Form<sup>28</sup>:

<sup>28</sup> a) PINCK, I, 196; III, 29. 83; b) eigene Aufz., Pürgg/Ennstal 1960; c) BRANDSCH, 1931, 7; d) *Schweizer Kühreihen*, Nr. 41; e) BÄUMKER II, 128, nach CORNER, 1631. — Mit der Katalogisierung eines Volksliedbestandes betraut, schien es dem Verf. ergiebig, Heinrich SCHENKERS Theorien auch der Volksliedforschung nutzbar zu machen. Allerdings könnte dies nur in modifizierter Form geschehen: weil die Volksmusik nicht eine komponierte, sondern nur eine gewachsene »Logik« kennt. Von ähnlichen Gedanken getragen hat nun W. DEUTSCH seinen Aufsatz *Zur Deutung des alpenländischen Volksliedes* (in: *Musikerziehung*, Wien 1961/62, 183 ff) veröffentlicht und kommt dabei zu trefflichen Einsichten. Zu wenig beachtet hat er m. E. aber, daß die Glieder AB in Bsp. 4, S. 188, vgl. dazu unser Bsp. XIII/b, als eigenwertige Gestalten zu betrachten sind. Den B-Teil bestimmt der *Quartabstieg e'* — *h'*, der damit Träger des Geschehens ist. — Doch ist der Ansatz bei H. SCHENKER weiter der Beachtung wert. Wie SCHENKER selbst sein System ständig wandelnd weiterbildete, wird es auch auf dem Gebiet der Volksmusikforschung wichtig sein, seine Lehre um- und weiterzugestalten (vgl. dazu H. FEDERHOFER, *H. Schenker*, in: *Hoboken-Fs.*, Mainz 1962).

## XIII. Lothringen

a) Lothringen

b) Steiermark

c) Siebenbürgen

d) Schweiz

e) Niederösterreich

Diese Entwicklungsreihe aufzuzählen, muß mit einer Untersuchung der bi- bis tetrachordischen Tonreihen im deutschsprachigen Volkslied Hand in Hand gehen, gilt es doch, die Keimkraft der ursprünglicheren Motive und Formen zu erweisen. Danach erst können die gestellten Fragen beantwortet werden:

(1) »Es muß jedoch auch eine solche Entwicklungsstufe geben, auf der erst wenige Töne verwendet werden, um *Melodien im Umfang von 1 bis 3 Tönen* zu formen. Mehr kann die Musik auf dieser Entwicklungsstufe nicht verarbeiten, — jedenfalls noch nicht als Gesang«: indem wir nach Durchsicht des entsprechenden deutschen Bestandes diesen Worten von Bence SZABOLCSI<sup>28a</sup> zustimmen, beantworten wir die erste der aufgegebenen Fragen. Zwei- bis vierstufige Tonreihen vermögen also wohl, und auch im deutschsprachigen Raum haben sich dazu Beispiele erhalten, Tonreihen eigener Gestaltqualität auszubilden, die nicht als Ausschnitte aus bekannten Tonreihen betrachtet werden dürfen.

(2) Landschaft und Kulturraum wirken in der Übernahme, Ausbildung, Bewahrung und Weiterbildung zusammen: die Gottschee in slawischer Umgebung bietet dafür einen Modellfall. Dabei sind die von der *Affektenlehre* gemachten Beobachtungen: Engmelodik = Trauer,

<sup>28a</sup> Wie Anm. 3, 15.

Weitmelodik = Freude, für diese Stufe des Volksliedes nicht diskutabel, was ebenso die synoptischen Melodietafeln in Walter WIORAS Sammlung *Europäische Volkslieder*<sup>29</sup> bezeugen. Oder sollte dies bereits ein Sekundärzustand sein? — was wieder die Rezitationen und Weisen zu *Totenklagen* andeuten könnten, die bei Slawen, Madjaren, Romanen und Germanen in der Regel ein gleiches Grundgerüst durchscheinen lassen.<sup>30</sup>

(3) Auch die Geschichte der Volksmusik ist als ein »unabsehbar vielfältiges Geflecht lebendiger Kräfte, die fortdauernd einander überlagern, verdrängen, ergänzen und befeuern« (Friedrich BLUME<sup>31</sup>) zu betrachten: es gibt auch hier keinen Fortschritt im Sinne des »immer Besser«, »immer Schöner«, »immer weniger primitiv«. Die Keimkraft der geringstufigen Tonreihen für Volks- und Kunstmusik ist ebenso aus praktischen wie aus theoretischen Gründen<sup>32</sup> gegeben.

(4) Die Frage knüpft an die erste an und ist gerade so weit als (1) zu beantworten: um aber zu beweisen, welche der unter I, II oder III abgedruckten Melodien dem vorpentatonischen Bestand zugehören (nun als zeitliche Reihung gedacht), bedarf es des Vergleichens a) mit der *Gregorianik*,<sup>33</sup> b) mit den *geringstufigen Rezitationen und Melodien anderer europäischer Völker*, c) mit dem *heute noch festzuhaltenden Melodiengut bei Naturvölkern*. Und dies fällt nicht mehr in den Rahmen dieser Untersuchung, der es darum ging, den im Titel angezeigten Bestand vorzulegen und kommentierend nutzbar zu machen.

»Seit den Forschungen von BARTÓK und KODÁLY wissen wir... was in der heute noch lebendigen Volksmusik [Ungarns] Melodiengut urtümlichen Stils ist, welche Eigenheiten in Struktur und Melodiebildung für das Volkslied der verschiedenen Zeitabschnitte charakteristisch sind« (Zoltán FALVY<sup>34</sup>). Für das deutsche Volkslied ist eine solche Feststellung bisher leider nicht möglich. Der wissenschaftlichen Forschung sind zwei Betrachtungsweisen gegeben: eine, die aus großer Höhe über Länder und Kontinente hinweg die Zusammenschau besorgt, die zweite, die auf der Erde von Dorf zu Dorf, von Stadt zu Stadt wandert, um Mosaik-

<sup>29</sup> Köln (1952) Volk—Vlg.

<sup>30</sup> W. SUPPAN: Über die Totenklage in dt. Sprachraum, in: Journal of the IFMC 1963, in Vorb. Der zu dem Thema ergiebige Aufsatz von B. C. NAGY: *Typenprobleme in der ung. Volksmusik*, Studia Musicologica II, 1962, 225ff, erschien während der Drucklegung dieses Beitrages.

<sup>31</sup> MGG VII, 1029.

<sup>32</sup> L. BÁRDOS: *Natürliche Tonsysteme*, in: Studia memoriae B. Bartók sacra, Budapest 1957, 209 ff.

<sup>33</sup> B. MAERKER setzte hier mit dem beachtenswerten Aufsatz *Gregorianischer Gesang und Deutsches Volkslied* . . ., in: Jb. für Volksliedforschung VII, 1941, 71 ff, ein.

<sup>34</sup> *Zur Frage von Differenzen der Psalmodie*, in: Studien zur Musikwiss. 25, Wien 1962, 160 ff, Zitat 171.

steine aufzulesen. Die deutsche vergleichende Musikforschung hat nach einer vorbereitenden Zeit des Sammelns in den letzten Jahrzehnten die erste Methode vorgezogen.<sup>35</sup> Um aber auch im deutschsprachigen Volkslied Entwicklungsschichten auseinanderlegen und eine Geschichte der Melodie verfassen zu können, wird es darum gehen, für einige Zeit wieder die zweite Methode zu forcieren.

<sup>35</sup> S. Anm. 4. Vielleicht hängt das aber auch nur damit zusammen, daß nach Beendigung des Zweiten Weltkrieges wenig geeignete Publikationsmöglichkeiten zur Verfügung standen, nachdem das *Jahrbuch für Volksliedforschung* nicht mehr erschien (der letzte Jahrgang 1951 brachte Beiträge, die schon 1943 vorlagen!). — Dagegen hat die österreichische Volksliedforschung mit ihrem repräsentativen *Jahrbuch* stets vorzüglich der Sammeltätigkeit gehuldigt. — Vgl. auch W. SALMEN: *Die Volksliedforschung in Deutschland u. Österreich seit 1955*, Zs. f. Volkskunde 56, 1960, 241—254, und *Deutsche Volkslieder auf Schallplatten*, Die Musikforschung 15, 1962, 270—273.

# Zoltán Kodály et la naissance du *Psalmus Hungaricus*

par

J. UJFALUSSY

Budapest

*Nel mezzo del cammìn di nostra vita  
Mi ritrovai per una selva oscura;  
Chè la diritta via era smarrita.  
Dante : Inferno, I. 1—3.*

## 1.

C'est l'année 1923, une des époques les plus critiques de l'histoire hongroise, qui vit naître le *Psalmus Hungaricus*. Maintenant que nous célébrons le 80<sup>e</sup> anniversaire de son auteur la vénération aussi bien que l'intérêt historique nous incitent à évoquer ce que fut le maître de 40 ans, de même que ses luttes à ce tournant difficile dans l'histoire de notre musique.

Le 1<sup>er</sup> août 1919 l'intervention armée de l'Entente et, en alliance avec elle, les forces intérieures contre-révolutionnaires firent échouer la République Hongroise des Conseils. Dans la région Transdanubienne les unités spéciales des officiers blancs déclenchèrent bientôt une terreur sanglante; des comités disciplinaires se formèrent pour sévir contre les fonctionnaires ayant activement pris part aux événements. Le 16 novembre Horthy entra à Budapest.

Mais l'offensive contre-révolutionnaire contre les intellectuels progressistes se déploya avec une lenteur relative, elle ne s'organisa définitivement qu'au début de 1920. C'est que les premiers mois se passèrent à stabiliser le pouvoir armé. Quand, enfin, le pouvoir put prêter plus d'attention à l'organisation de la répression idéologique, le premier coup était déjà en retard, ce qui, sur quelques secteurs du front culturel, a causé une perte de temps et a obligé le pouvoir à des compromis.

L'élite des intellectuels hongrois, déjà avant et surtout pendant la guerre, dans les deux dernières années des hostilités, passa par l'école des idéologies progressistes. Les révolutions russes de 1905 et 1917 prêtèrent dans le monde entier un grand élan aux forces du progrès. Le grandiose mouvement pour la paix des écrivains et artistes hongrois s'est déployé en 1917 soutenu par les meilleurs intellectuels du monde. La révolution démocratique en automne 1918 et encore davantage son aboutissement,

les quelques mois de la République des Conseils en 1919 ont ouvert toutes les voies devant nos intellectuels et leur ont donné de brillants espoirs. Il était tout naturel que ceux d'entre eux que la première vague contre-révolutionnaire ne liquida pas ou ne força pas à s'exiler, se ressaisirent pour se retrouver et pour chercher les voies pouvant conduire, dans ces conditions changées, à la réalisation de leurs buts.

En cela, ils étaient soutenus par les intellectuels du monde entier qui suivaient avec un intérêt très vif ce qui se passait en Hongrie. Il est vrai que leurs protestations indignées ne pouvaient pas mettre fin à la terreur armée qui sévit dans tout le pays, mais, au moins, ont-elles rendu difficile à Horthy et compagnie d'en finir avec ceux qui avaient un nom à l'étranger. Et si le régime Horthy voulait garder l'appui politique et économique des puissances de l'Entente, il ne pouvait pas ignorer l'opinion publique de ces pays. Du moins quand il était question de noms connus, il était forcé de garder les apparences de la démocratie bourgeoise.

Les associations artistiques internationales qui s'organisèrent ou se réorganisèrent à cette époque-là ont joué un rôle considérable dans la formation de l'opinion publique progressiste. La politique du progrès et l'avant-gardisme dans les arts étaient bien plus unis à ces temps-là que plus tard. Les groupements musicaux de Berlin, Vienne, Paris, Londres, Rome et Prague tenaient compte l'un de l'autre, aussi bien que des artistes en vue des autres pays. Dès le début de 1920 Berlin fêta Bartók en tournée, Anbruch (revue de la maison d'édition viennoise Universal) publia un numéro spécial en 1921 en l'honneur de son 40<sup>e</sup> anniversaire, Londres et Paris l'accueillirent en 1922. C'est avec raison que Bartók considérait ses honneurs comme adressés à l'art hongrois dans son ensemble. Les groupements séparés s'unirent en 1922 dans la Société Internationale de la Musique Contemporaine; et tous les ans, régulièrement organisaient des premières musicales. A cette époque les musiciens soviétiques entretenaient des rapports étroits avec cette société.

Le régime Horthy devait tenir compte de cette opinion publique internationale dans ses plans de repression contre les musiciens en vue. Il était connu que, pendant la Révolution prolétarienne, dans le directoire musical — dont le chef était Béla Reinitz — prirent part Bartók, Dohnányi et Kodály. Mais Dohnányi avait un nom trop connu pour qu'on osât l'attaquer du premier coup. A ses concerts le public hongrois l'acclamait chaque fois avec beaucoup d'ostentation. Quant à Bartók, ses succès, justement au début de 1920, pendant son voyage à Berlin, avaient pour effet que le pouvoir ne se risquait pas à s'en prendre à lui. Pendant sa tournée, même dans la droite de la presse hongroise, on se

demandait avec angoisse s'il allait revenir. Ainsi la campagne de presse organisée contre lui au printemps de 1920 comme traître à la patrie, échoua. Après les accusations ignobles, mais ne faisant pas long feu, ses ennemis furent forcés de se taire. Les événements ont donc prouvé que déjà, dans sa lettre à sa mère du 23 octobre 1919 Bartók voyait la situation avec lucidité. Il écrivit entre autres: « . . . il ne m'arrive rien de mauvais, on ne me persécute pas (non pas parce qu'il n'y a aucun fondement — on s'en soucie très peu ici — mais ils n'osent pas faire des choses pareilles) ».

En ce temps-là Zoltán Kodály parut le plus vulnérable. Pour les dirigeants culturels de la contre-révolution son écrasement moral semblait le plus facile à réaliser. Déjà Jenő Hubay, nouveau directeur du Conservatoire nommé en automne 1919, dans ses déclarations à la presse se tenait au principe «*divide et impera*». Il parlait de gagner Bartók et Dohnányi, mais faisait en même temps tout son possible pour évincer Kodály du Conservatoire. En automne 1919 une affaire disciplinaire fut intentée contre lui comme directeur adjoint du Conservatoire pendant la Révolution et contre quelques collègues. Mais l'affaire, dans ces temps de début, finit en queue de poisson. En tant que membre du directoire musical révolutionnaire Kodály fut convoqué devant le comité disciplinaire début janvier 1920. Bartók et Dohnányi exigèrent immédiatement d'être convoqués avec lui, comme ses collègues au directoire. Cela ne se fit pas — pour les raisons que nous avons vues. Il est vrai que le comité a rétabli Kodály à son poste de professeur, mais en le laissant en disponibilité pour le premier semestre de l'année académique suivante (1920/21) et ensuite jusqu'à la fin de la même année scolaire. «*On ne veut pas le revoir au Conservatoire*» dit Dohnányi dans une déclaration donnée à la presse le 25 janvier 1921.

Les critiques de la presse de droite trahirent les objectifs véritables de cette politique: on voulait désunir les deux artistes, Bartók et Kodály. Certains journaux attaquèrent ce dernier d'une manière particulièrement brutale après la première audition de ses deux chants avec orchestre. Cependant Bartók, avec sa fermeté habituelle, répondit aussitôt dans la revue progressiste *Nyugat* (Occident). «*Depuis quelque temps, certains cercles musicaux font avec prédilection leur jeu de ma personne contre Kodály. Ils voudraient faire croire que Kodály se sert de notre amitié pour faire sa carrière. C'est un mensonge des plus stupidement grossiers ... Par chance, la question Kodály se résoudra non pas en Hongrie, mais à l'étranger. Ses oeuvres enfouies jusqu'ici paraîtront, grâce à une maison viennoise, les unes après les autres, bientôt nous en entendrons parler à*

l'étranger. Et alors se répétera le phénomène étrange dont nous étions témoins il y a peu dans une autre «question»: ces messieurs vomissant des parjures deviendront des moutons dociles et même des admirateurs enthousiastes.»

Cette fois encore Bartók avait vu juste. La maison d'édition viennoise Universal avait acheté les oeuvres de Kodály; dans les salles de concert du monde entier, et bientôt aux fêtes organisées par la nouvelle Société Internationale de la Musique Contemporaine on entendait de plus en plus souvent ses oeuvres. «Le phénomène» étrange dont on était récemment témoin dans la «question» Bartók se répéta dans le cas de Kodály. Au début de l'année 1921/22 même le directeur Hubay ne vit plus d'obstacle à la réintégration de Kodály comme professeur de composition.

## 2.

Il n'aurait pas été superflu de rappeler ces circonstances de la naissance du Psaume même si elles ne touchaient que la personne de Kodály. Elles déterminent de toute façon la naissance d'un des chefs-d'oeuvre de la musique hongroise du XX s. et aussi toute l'activité ultérieure de son auteur. Mais ces événements reflètent aussi la situation entre les deux guerres de toute la vie culturelle en Hongrie. Nous voyons se dessiner le compromis que l'on était obligé d'accepter des deux côtés. Du côté du gouvernement cela signifiait que celui-ci était bien obligé de souffrir et même, en apparence, d'estimer à sa valeur le travail de nos grands créateurs progressistes. Il était obligé de souffrir que la presse progressiste en fit la propagande, organisât un public toujours plus nombreux. Il était obligé de souffrir que les critiques István Péterfi, Aladár Tóth, Sándor Jemnitz, dès 1920 soutiennent avec ferveur l'oeuvre de Bartók et de Kodály et parlent de l'estime croissante qui les entourait dans le monde entier. Toutefois, malgré l'apparence d'estime, les attaques de la droite se renouvelaient, la politique culturelle officielle employait tous les moyens pour éloigner leurs idées des institutions gouvernementales culturelles. Si, ces idées, avec leur force élémentaire y ont malgré tout pénétré, les dirigeants mettaient tout en oeuvre pour les soumettre à leurs propres buts en les interprétant à leur gré, en les déformant.

Le compromis de la plupart des intellectuels consistait à signer symboliquement la formule connue de Horthy selon laquelle «dans l'avenir ils ne s'occuperont pas de politique active». Pour la plupart d'eux c'était le prix à payer pour pouvoir continuer leur activité littéraire, artistique, scientifique ou pédagogique. Mais en même temps cela leur imposa, sur-

tout à la génération qui avait vécu 1919, comme une obligation intérieure de continuer ce qu'ils avaient commencé avec encore plus de force et dans les cadres de leur profession, de chercher les nouvelles méthodes, la nouvelle tactique, les détours qui conduisent aux mêmes buts.

Bartók et Kodály avaient l'air de se retirer de l'activité publique et ne vivaient que pour la musique. Cependant la création, les concerts, la musicologie et l'enseignement leur offraient assez de nouvelles possibilités de suivre le chemin dans lequel ils s'étaient engagés. Les deux sont restés fidèles à leur point de départ, à la musique populaire. Bartók élargissait de plus en plus ses recherches, les dirigeant vers le folklore musical comparé. L'activité politique cachée derrière sa musique s'élevait à une échelle internationale: sans appui officiel soit à l'intérieur soit hors du pays il servait la grande cause de la fraternité des peuples. L'approche de la deuxième guerre mondiale ne faisait que creuser le fossé entre lui et tout cercle officiel. Ces circonstances expliquent pourquoi, à partir du milieu des années vingt, ses grandes oeuvres, presque sans exception, étaient jouées d'abord à l'étranger et seulement ensuite en Hongrie.

L'attitude de Kodály, déterminée d'abord par son expérience fondamentale, la découverte de la musique populaire, alors s'enrichissait d'une large vision de l'histoire et des profondeurs sociales. Dans la nouvelle situation son activité, en apparence rigoureusement musicale, prend l'ampleur d'un grandiose programme national de promotion culturelle. Programme qui, plus tard, donna l'éclosion à un mouvement sous l'égide de l'unité de la musique populaire et de l'ensemble de l'histoire musicale hongroise. Son activité créatrice, scientifique et pédagogique se soumettait désormais à ce programme.

Le 19 novembre 1923 les deux maîtres firent une manifestation solennelle de leur programme. La capitale hongroise fêta le 50<sup>e</sup> anniversaire du jour où elle était née de l'union des deux villes Buda et Pest. Bartók et Kodály furent invités à participer au concert de gala avec de nouvelles compositions. Les deux se sont présentés devant le public avec des oeuvres capitales. Au temps du chauvinisme officiel Bartók fêta la fraternité des peuples dans sa Suite de Danses, Kodály, dans son Psalmus Hungaricus, chantait la plainte et les malédictions amères du peuple hongrois contre l'oppression.

Ce n'est pas un hasard que, pour son Psaume, Kodály ait pris les paroles dans un poème du XVI<sup>e</sup> s., époque tragique de l'histoire hongroise. Connaissant le calvaire de Kodály, les humiliations qui lui étaient infligées, il n'est pas étonnant de voir ses émotions personnelles s'épancher dans les paroles du psautier. Mais son indignation ne vient pas de ses

griefs, c'est la voix accusatrice de tout un peuple. Il a devant les yeux tout un destin historique et, s'identifiant au chroniqueur du XVI s. et à son pays, il revit la misère d'une oppression séculaire.

A l'évocation historique du Psaume se mêle une autre note née d'une expérience d'ordre musicologique vécue peu avant par Kodály. Au printemps de 1914 en Bucovine, recueillant des chansons populaires hongroises, il en a trouvé une qui gardait la mélodie, jamais notée, d'un poème savant du XVI s. Il publia sa découverte en 1920 et 1921 dans son étude «Le chant d'Árgirus».

Cette étude est considérée dans la musicologie hongroise comme faisant étape. Elle a, d'une part, affranchi les recherches folkloriques de leur optique antihistorique étroitement ethnographique, d'autre part, elle a complété par l'aspect folklorique les méthodes musicologiques limitées unilatéralement aux monuments écrits. «Les peuples occidentaux disposent de riches recueils de mélodies, écrits et imprimés, remontant jusqu'au XIII s. Chez nous, c'est la tradition populaire qui devra les remplacer. La partie la plus précieuse des „Monumenta Musicae" hongrois sera retrouvée non pas dans la poussière des archives, mais dans une source vivante, la mémoire du peuple. Jusqu'à quels temps s'étend cette mémoire, nous ne le savons pas encore. Mais certainement à des temps plus reculés que le XVI s. C'est là l'histoire de la musique hongroise, nous n'avons qu'à apprendre à la lire» — écrit-il en 1925.

L'expérience scientifique de l'union indissoluble de la musique populaire et de toute l'histoire musicale hongroise est organiquement présente dans la composition du Psaume. La ligne mélodique du refrain répété par le chœur se nourrit de la couche pentatonique des chansons populaires, son rythme évoque le XVI s. avec ses chants historiques et Tinódi Lantos Sebestyén. L'air du soliste, représentant le chroniqueur, est apparenté au type des chants historiques retrouvé dans le chant d'Árgirus.

Une unité si artistique de chanson populaire et de vision historique promettait d'autres oeuvres conçues dans cet esprit telles que Háry János et Czinka Panna dans le genre lyrique, le jeu d'enfant Lengyel László ou le Message de Zrínyi parmi les chœurs ou les cahiers des chansons populaires pour chant et piano.

Les nombreux traits baroques dans la forme du Psaume ne sont pas des réminiscences extérieures vides de contenu. Dans ces années, où la vogue de la musique baroque était si grande que, dans toute l'Europe, les compositeurs prenaient ses formes et sa technique comme exemple, Kodály a réalisé une communion toute intérieure avec les grandes époques

de l'histoire musicale, la Renaissance et le Baroque. Dans le chant historique il a découvert l'héritage spécialement hongrois de cette époque et il l'a fait renaître dans une nouvelle interprétation artistique. Le genre oratorio, la structure rappelant le concerto, la facture de contrepoint vocal et instrumental sont des moyens d'expression adéquats du contenu et en découlent organiquement. Cependant, c'est le rôle central du chœur comme incarnant le sens collectif du Psaume qui révèle les projets de Kodály naissant à ce temps.

La pensée musicale de Kodály était toujours plutôt vocale, plus près du chant que celle de Bartók. Mais, jusqu'à ce temps-là, la plus grande partie de ses oeuvres vocales étaient des chansons, il y avait à peine quelques compositions pour chœur d'hommes. Ses oeuvres instrumentales étaient également écrites pour le piano, des instruments soli ou ensembles de chambre.

Après le Psaume, à partir de 1925 Kodály se fait connaître avec des chœurs admirables. L'expérience artistique dont ils sont nés est apparentée à celle, scientifique, de la découverte du chant d'Árgirus. Les recherches folkloriques découvrirent dans les mélodies pentatonales et dans les modalités de la musique populaire une richesse de la monodie diatonique aussi classique que celle dont a surgi la grande culture chorale de la Renaissance. Kodály a consacré des années à l'étude du style de Palestrina et de ses contemporains. Il n'était pas difficile d'unir leurs méthodes de composition soit à la conduite de la mélodie des airs populaires (qui présente beaucoup de traits communs avec elles), soit à la pensée harmonique néomodale renaissant dans une version nouvelle aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Leur synthèse a produit des chœurs d'une beauté exceptionnelle, une vraie renaissance moderne de la grande culture européenne des chœurs.

Peut-être n'est-ce pas une erreur que d'en retrouver l'idée fondamentale dans la manière de traiter le chœur dans le Psaume. La comparaison du contenu, de l'idée principale de cette oeuvre avec son expression chorale révèle aussi que la floraison future de l'art choral de Kodály n'est pas due à un caprice passager, mais est un des piliers de la réalisation d'un programme clairement défini.

### 3.

«La musique est à tous» — dit le titre du recueil, paru il y a 10 ans, réunissant quelques articles de Kodály sur son programme pédagogique et scientifique. «Mais comment la faire appartenir à tous? J'y réfléchis

depuis que j'ai atteint le «*mezzo del cammin*» — ajoutée dans son introduction le maître qui avait alors 70 ans. Cette remarque nous rapporte aux années de la naissance du *Psalmus*, situe la conception de son programme. Le but immédiat en était de donner une éducation musicale au peuple dont la majorité ignore la musique ou n'a pas d'instruction musicale. La série des chœurs est une réponse à la question «comment faire de la musique la musique de tous». Son programme choral témoigne de l'intention de Kodály qui était de faire accéder à la musique non pas les enfants des familles aisées pourvus de piano, mais ces petits écoliers qui sont privés d'instruments et que, au milieu des années 30, Bartók a écoutés avec tant de plaisir exécuter ses chœurs. La culture chorale de la Renaissance a donné un exemple inspirateur montrant à quel niveau peuvent s'élever les larges masses grâce à un art purement vocal.

Mais au-delà des buts proprement musicaux nous ne pouvons pas ne pas remarquer qu'ils ne sont qu'un moyen, qu'un facteur dans le grand programme dont le but était: un peuple libre et cultivé. Quel était donc le contenu de cette large vision culturelle? Qu'il le dise lui-même! En 1933 dans sa conférence «Folklore et histoire musicale» il résuma ainsi ses idées: «Non seulement notre vie musicale, mais l'ensemble de notre vie culturelle se divise en deux mondes séparés, à peine liés entre eux. D'une part, la culture des gens instruits empruntée à l'étranger, d'autre part la culture populaire enracinée dans la tradition. L'un ne veut guère savoir de l'autre. Cependant, la vie véritable ne peut naître que de l'union des deux. Dans des pays dont l'évolution fut heureuse, la haute culture est l'aboutissement de la populaire. Cela, nous l'avons déjà raté. Nous n'avons pas, ne pouvions pas avoir la patience d'attendre l'élévation de la culture populaire. Mais la civilisation étrangère, importée à la hâte, ne pouvait se fondre dans la culture populaire, fruit d'autres racines. — Et pourtant, vers ce but nous devons tendre nos efforts, individuellement pour commencer. D'abord les porteurs de la civilisation doivent s'assimiler la culture populaire, en faire, pour eux-mêmes, un tout harmonieux. La haute culture empruntée à l'étranger ne pourra être féconde que si elle prend racine dans celle du peuple. Quand, peu à peu, tous les antagonismes entre tradition hongroise et institutions à racine étrangère auront disparu, quand ces dernières, appuyées sur la tradition, la développeront dans le sens de sa propre croissance, alors, une fois quand-même, deviendra réalité ce qui vit dans l'imagination de quelques uns: la civilisation hongroise une et indivisible.»

Relisant cet écrit de 1933, l'expérience historique de trois dizaines d'années éclaire beaucoup de choses essentielles qui, alors, semblaient

douteuses, remet en question d'autres qu'alors, ou depuis, nous croyons être sans équivoque. Est-ce imaginable que Zoltán Kodály, un des dirigeants de la politique culturelle de la République des Conseils, l'observateur lucide de la différenciation sociale réflétée dans la musique populaire, ne sût pas quelles différences de classe, quels antagonismes sociaux se cachent derrière les deux cultures irréconciliables? Que l'opposition des deux civilisations est due à l'opposition des oppresseurs et opprimés? Que le mot d'ordre de la «civilisation hongroise une et indivisible», sans le dire, pose l'exigence de la société sans classes. C'est aussi peu croyable de la part de l'auteur du Psaume que de dire que le chant d'Árgirus ne lui ait enseigné qu'une simple méthode scientifique. Le chant d'Árgirus enseigne que le vrai dépositaire de la tradition culturelle est le peuple, que la nation — c'est le peuple. Connaissant bien Kodály nous ne pouvons guère supposer que la formule définissant le vrai contenu de l'idée «nation» soit une trouvaille d'un brave savant, due au hasard. A cette époque-là les idéologues de Horthy s'efforçaient de renouveler, de développer «la doctrine de la couronne apostolique» pour restaurer l'idéal de la nation féodale limitée aux Ordres oppresseurs. Si un savant et musicien hongrois déclare que cette nation — c'est le peuple opprimé, il ne put le faire qu'en pleine conscience de sa responsabilité, en allié d'Endre Ady, Zsigmond Móricz et Attila József.

Cette brève commémoration ne peut pas se proposer comme tâche de mettre sur la balance toute la politique culturelle compliquée et pleine de contradictions de cette sombre époque, même pas l'un ou l'autre de ses aspects. C'est l'histoire qui devra le faire et qui pourra juger des buts et des moyens justes ou erronnés en tenant compte de leur réalisation ou de la non-réalisation. Même ainsi, elle n'aura pas une tâche facile. Nous l'avons vécu, les chercheurs après nous ne croiront peut-être même pas, ou s'ils le croiront ne pourront guère revivre dans toute sa gravité l'immense danger que représentait, au milieu de l'Europe, dans les années 30 du XX siècle l'expansion séculaire germanique, la renaissance de la germanisation qui ne faisait qu'un avec l'impérialisme racial du fascisme allemand. Comprendront-ils que, à cette époque-là, l'idée du progrès social et celle de l'existence nationale se fondirent de nouveau comme en 1848—49 quoiqu'avec un contenu modifié; que, en tant qu'auto-défense, la politique du front national de résistance — même si ce n'était qu'à l'échelle culturelle — n'était pas un mirage vide de sens, n'était pas une illusion opportuniste, mais une nécessité absolue et que c'est dans cette direction que devait tendre alors, vers la fin des années 30, la politique du Parti Communiste également. Peut-être accueillera-t-

on avec méfiance l'affirmation des témoins qu'alors la pensée progressiste devait se camoufler en « nationale », qu'elle devait assurer son existence masquée en rouge-blanc-vert. Par là elle accepta le danger que ce long camouflage la déforme, supprime son essence, que des interprètes de mauvaise volonté lui donnent un accent chauvin et la compromettent, comme l'a fait avec le mouvement des chœurs populaires le clergé et le « levante » (formation para-militaire préfasciste).

Le véritable contenu du programme de Kodály approcha de sa réalisation non pas dans l'interprétation du racisme chauvin, mais dans la juste interprétation du mouvement des chœurs ouvriers, des adeptes du progrès social. La preuve historique en est que, de nos jours, le développement de l'instruction musicale, l'accroissement du nombre de ceux qui apprennent la musique commence à réaliser ses plans; voilà la société à la mesure de laquelle il les a faits, et qui, seule peut les réaliser. Sa vision pédagogique correspond aux grandes fresques du peuple qui s'est retrouvé soi-même telles qu'il les a brossées dans toutes ses oeuvres, depuis le Psaume. C'est encore l'histoire qui a prouvé que leur idée fondamentale était bien plus qu'une illusion, elle reflétait la réalité historique anticipée, créée par la vision poétique.

Voilà la perspective qu'ouvre le Psalmus Hungaricus sur le programme cohérent mûri par toute la vie de Kodály; voilà les enseignements que promet le coup d'oeil rapide jeté, au moment du 80<sup>e</sup> anniversaire, sur l'époque héroïque, marquée de crises fécondes qui vit naître le Psalmus Hungaricus.

# Les analogies hongroises avec les chants „Guillanneu”

von

L. VARGYAS

Budapest

Dans certaines provinces hongroises la coutume de «regölés» (Guillanneu) a survécu jusqu'à des temps tout récents: entre Noël et le Nouvel An des masques habillés en peaux d'animal passent de maison en maison afin d'apporter, par leurs chants magiques, l'abondance et la fertilité. Ce sont des chants spéciaux en hexacorde majeur, à la ligne mélodique très accusée: la cadence est sur le 5<sup>e</sup> degré, le refrain, souvent l'intérieur de la mélodie, finit par le degré disjoint do-sol (1<sup>r</sup>—5<sup>e</sup> degré). Ce chant «regös» (Guillanneu) représente dans la musique populaire hongroise un type de mélodie tout à fait spécial<sup>1</sup> lié aux chants d'enfant, et par eux à certains types de mélodie européens, uniquement par sa gamme et, dans certaine mesure, par sa structure. Toutefois, de vraies analogies de ces mélodies, particulièrement caractéristiques, n'ont pu être retrouvées jusqu'ici. Parmi les mélodies populaires hongroises dont la provenance est plus ou moins éclaircie ce type occupe donc une place à part de par son origine inconnue.

Il en est de même des paroles. Nous ne pouvons nous référer qu'à quelques analogies éloignées où certaines parties correspondent à des passages provenant d'une tradition grecque défigurée par les ans ou par des adaptations poétiques.<sup>2</sup> A ces exceptions près, nos chercheurs n'ont pas encore découvert ailleurs des textes parallèles aux nôtres. C'est d'autant plus étonnant que la *coutume* même et ses ramifications existent partout, des Balkans jusqu'en Europe Occidentale: ce sont des jeux travestis accompagnés de la présentation de vœux et de quêtes à l'occasion du solstice d'hiver (kolinda, koleda, turka, jeux de Sainte Lucie, jeux des bergers de Bethléem, travesti du carnaval etc)..

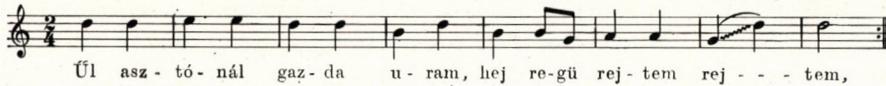
<sup>1</sup> Voir *A Magyar Népzene Tára* (= MNT) — Corpus Musicae Popularis Hungaricae II. Jeles Napok (Cérémonies périodiques cycliques) Bp. 1953 Nos 776—876.

<sup>2</sup> I. TRENCSENYI-WALDAFFEL: *Pásztori Magyar Vergilius*. (Virgile Bucolique Hongrois) Bp. 1938, pp 64.



Ses cornes pleines de bretzels, „  
 La moitié en est aux regös, „  
 Sur la houppe de sa queue une cruche de bière, „  
 Que cela reste au maître, „  
 A son ombril une mine de houblon, „  
 Que cela reste à la maîtresse. „

## Bucusu, com. Vas



Le maître de la maison est assis à la table hej regü rejtem, rejtem  
 Sur le clou à tamis une ceinture de soie, „  
 Là, il y a sa bourse de velours „  
 Là, il y a trois cents sous „

(suivent d'autres détails sur d'autres variantes de la mélodie)

## Maroskeresztúr, com. Maros-Torda, Transylvanie



Sa première partie est une répétition assez fidèle du chant regös de Transylvanie (ex. No. 2.). L'air consiste en cette unique phrase, chantée sur tous les vers, et refrain. C'est tout ce que comprenait le chant dans la première notation (1903) qui a dû fixer la forme originale, car à cette époque des adultes, hommes mariés et célibataires, participaient encore à la coutume. Plus tard, en 1932, quand seuls les enfants qu'étaient avec ce chant, celui-ci se compléta avec l'autre finale et est devenu une période de deux phrases.<sup>4</sup> La troisième mélodie provient des régions frontalières occidentales; elle est la période la plus volumineuse et aussi la plus fréquente de ce type où, comme dans les autres, la succession des voeux et le refrain magique forment une phrase unique au rythme «vagans» avec la cadence sautant au cinquième degré. La quatrième mélodie, un chant d'enfant, peut être considérée comme le développement des deux formes. Elle est en même temps une vieille chanson de danse très célèbre,

<sup>4</sup> MNT II No 856

née, peut-être, de la même façon qu'est née la variante plus récente du deuxième exemple.<sup>5</sup>

L'analogie avec la mélodie française nous paraîtra décisive si nous ne prenons pas en considération la deuxième phrase qui, après la première, très caractéristique, semble être quelque chose de secondaire, assez schématique et qui sert plutôt de clôture; il ne nous semble pas impossible qu'elle ait été ajoutée ultérieurement surtout en pensant aux mélodies hongroises dont la deuxième phrase, s'il y en a, est sans aucun doute un supplément plus récent. Une finale pareille a pu se former à l'époque où la fin sur le cinquième degré n'était plus sentie satisfaisante à cause des nouvelles gammes devenues dominantes. (Pour les chants hongrois on peut l'affirmer avec certitude.)

Ce rapprochement perd de sa force par le fait qu'il ne concerne qu'un seul chant français, et non pas un style compact comme en hongrois. Les autres chants de quête français ont ou bien des mélodies en hexacorde majeur mais sans autres ressemblances, ou bien des mélodies encore plus éloignées, en mineur ou en d'autres gammes. Cependant l'analogie est renforcée par l'emploi spécial: ce n'est pas une mélodie quelconque, mais un chant de quête de Nouvel An, c. à d. appartenant à la même coutume que nos chants regös. Même le nom français — Guillanneu, Guillonnée, Guillanneuf = Aguille l'an neuf — provient du refrain saluant le Nouvel An, comme en hongrois c'est le refrain (regö rejtem) qui a donné son nom à la coutume. Mais en plus de l'identité de la coutume, de nombreux détails correspondent dans les textes hongrois et français. P. e.

### Chant de quête de nouvel an<sup>6</sup>

Dans les Avents nous som' entrés.  
 Les guillonés sont arrivés, Gentil seigneur!  
 La guilloné il faut donner aux compagnons!  
 Que Dieu nous donne le bon soir!

<sup>5</sup> La classification du MNT II témoigne d'une opinion contraire, notamment que l'exemple No 2 provient d'une chanson d'enfant. Cependant, vu que le refrain, donc la partie essentielle de tous les chants regös, finit sur le degré disjoint 1<sup>r</sup>—5<sup>e</sup> degré, c'est ce trait qui doit être considéré comme le plus caractéristique. Ainsi, c'est le chant regös de Transylvanie avec sa forme archaïque en une phrase unique finissant sur le cinquième degré qui doit être pris pour forme primaire et non pas la chanson d'enfant à deux phrases. De toute façon l'expérience nous dit qu'il faut compter plutôt avec la pénétration d'un chant rituel dans les chansons d'enfant qu'avec le contraire. D'ailleurs les mélodies des exemples Nos 2—3 ont des textes riches en passages archaïques. Rien que pour cette raison il n'était pas heureux de les séparer, dans le vol. II du MNT, de la majorité des chants regös.

<sup>6</sup> J. CANTELOUBE: *Anthologie des chants populaires français groupés et présentés par Pays ou Provinces*. Paris, 1951 II, 305. Les autres textes français sont également empruntés à ce livre, au volume et à la page indiqués dans le texte.

A vous et aussi à nous tous !  
.....

Que Dieu vous garde la maison  
Avec les gens qui sont dedans !  
*Que Dieu vous donne autant de fils*  
*Qu'il y a de moustiq' dans l'étang!*  
.....

*Que Dieu vous donne autant de boeufs*  
*Que les pouls' vous feront des oeufs!*  
.....

*Que Dieu vous donne des dindons*  
*Comme la vigne a de surgeons!*  
*Que Dieu vous accorde autant d'oies*  
*Qu'il y a des herbes dans les prés!*  
.....

*Que Dieu vous donne autant d'poulets*  
*Qu'il y a de branches à l'aubier!*  
.....

*Donnez-nous un'poignée de blé*  
*Pour augmenter le pain béni!*  
.....

*Donnez-nous un' poignée de son*  
*Pour rendre l'âne plus vaillant !*  
.....

*Si vous n'voulez rien nous donner,*  
*N'vous laissez pas ainsi chanter!*  
.....

*Mais, si vous voulez nous donner,*  
*La chanson il faut achever! (2)*  
*Voici qu'il pleut ! Mon Dieu ! quel temps!*  
*La brise frappe de tous sens! (3)*  
*Si vous nous fait' boire un pintou,*  
*Nous porterons mieux le baton !*  
*Prends la bouteille et le pichet,*  
*Tire le vin . . . je le boirai !*  
.....

### III, 76. Guillanneu, chanson de quête pour le nouvel an. Vendée

Messieurs et Mesdames de cette maison, de cette maison,  
Ouvrez-nous la porte, Nous vous saluerons.  
Notre Guillanneu Nous vous la demandons !  
La chandelle est morte, Nous l'allumerons, nous l'allumerons  
Avec l'allumette Qui est sur le poiron.  
Notre Guillanneu etc.

Guiettez dans la nappe, Guiettez tout du long (bis sempre)

*Donnez la michette, Gardez le grison. (4)*

Refr.

Guiettez dans l'charnier, Guiettez jusqu'au fond;

*Donnez la cot'lette, Gardez le jambon. Refr. (4)*

Allez à la cave, Cherchez dans le fond;

*Donnez l'muscadet, Gardez le gros plant! Refr. (4)*

Dans la têt' des oies, Allez jusqu'au fond;

*Donnez la pironne, Gardez le piron! Refr. (4)*

Dans la têt' de dindes, Allez jusqu'au fond;

*Donnez-nous la dinde, Gardez le dindon. Refr. (4)*

Dans le volailler, Allez jusqu'au fond;

*Gardez la poulette, Donnez le chapon! Refr. (4)*

Dans le pigeonnier, Regardez au fond;

*Donnez la pigeonne, Gardez le pigeon. Refr. (4)*

*Votre fille aînée Est à la maison?*

*Donnez la servante, Nous en content'rons. Refr. (5)*

*Si v'lez pas donner, Ne fait' pas tarder! (2)*

*Un grand vent de norte Fait ouvrir la porte! Refr. (3)*

## III, 77. Chant de quête. Vendée, Meillezais

*Réveillez vous, cœurs endormis cette nuitée! (1)*  
 Mettez vos cœurs en Jésus Christ et vos pensées.  
 Nous vous sou'aitons la bonne année;  
 Va, donnez nous la Guillaneu !  
 L'aguillaneu il est là-haut,  
 Sur la fenêtre;  
 C'est un tout petit cheval blanc Sans queue ni tête. Refr.  
*Si vous n'voulez rien nous donner,*  
*Vous f'rons dommage:*  
*Nous en irons dans vos jardins,*  
*Dans vos potages. Refr. (2)*  
 La cuisinier' de la maison, Troussiez vos hanches !  
 Et cherchez bien dans le charnier: Le lard y trempe.  
 Tâtez le haut, tâtez le bas,  
 Apportez-nous un gros morceau !  
*Si vous n'voulez rien nous donner, N'fait point attendre! (2)*  
*Un petit vent du nord qui vient, Souffl' dans nos jambes. (3)*  
 Et vous répond, droit au milieu,  
 Va, donnez-nous l'aguillaneu !

III, 345. Chant de quête pour le nouvel an.  
Franche-Comté, région de Porrentruy

Bonsoir, bonsoir, maître de ces lieux !  
 Voici le bon an qui est venu,  
 Que tout le mond'est réjoui,  
 Que Dieu vous mette en un bon an !  
 Que Dieu vous donn' la bonne année !  
 Autant les grands que les petits ! (bis)  
 Que tout le monde est réjoui !  
 Que Dieu vous mette en un bon an !  
 Que Dieu vous donne la bonne année !  
 La douce Vièrge a un jardin  
*Qu'il y croissait du pain, du vin.*  
*Qu'il y croissait de tous le biens!*

.....  
*Que Dieu bénisse cette maison,*  
*Toutes les latt' et les chevrons!*  
 Que Dieu vous mette en un bon an !  
 Que Dieu vous donn' la bonn' année !

## IV, 163. Ile-de France, Brie

Ah ! Bien l'bon soir, la saint'hotée ! (bis)  
 A tout le mond' de la maison !

Que l'Guillonneau nous soit donné Dans vot' maison !  
*Si tu es dans ton lit couché,*  
*Fais-y ta femme relever! (1)*  
 Et fais-y ta femme relever,  
 Et fais-y ses mains bien laver.  
 Et à souper nous préparer, O Compagnon !  
*Si tu as tué ton porcelet,*  
*Donne-nous en un morcelet!*  
 Les compagnons sont friolets:  
 Ils rongeront les osselets !  
*Si vous voulez n'nous rien donner,*  
*N'nous fait' pas ici attarder, (2)*  
 Car il fait nuit et mal marcher,  
*Et nos souliers sont dessolés!*

.....

Les passages correspondant aux voeux occupent la place principale dans le chant hongrois aussi et ils font ressortir avec encore plus de force le caractère magique du texte (magie d'abondance). Exemple MNT II No 781:

Que Dieu donne à ce maître  
 Deux petits boeufs, deux petits valets,  
 A sa charrue une manche d'or,  
 Au toucheur une manche de fouet en or,  
 Boeuf roux, loi ancienne, haj, regö rejte !  
 Que Dieu donne à ce maître  
 Sur un acre de terre cent moyettes de seigle,  
 Sur un acre de terre cent moyettes de froment,  
 Sur un acre de terre cent moyettes d'orge !  
 Boeuf roux etc.  
 Qu'il donne dans une couvée cent poussins,  
 Dans une couvée cent oisons,  
 Six bons cochons gras, tous bien grands !  
 Boeuf roux etc.

(Paroles analogues dans MNT II Nos 776—806, 808—830, 847—9, 852, 853j, 857—8j, 859, 962—3, 864—874, 874j, 876. NB Les Nos 865—66 ne contiennent que des traces.)

Le motif de la quête s'y retrouve également: «Les pauvres servants du roi Saint Étienne sont arrivés d'un pays froid, enneigé. Tel a la main gelée, tel autre les pieds, nous voulons leur rendre des forces avec vos dons» 776. (Analogies: Nos 781, 783, 785—6, 847.) «On rôtit le porcelet, j'en sens l'odeur, De toute façon on m'en donnera la cuisse de derrière.» 787. (Analogies: Nos 833—4, 840—1, 844, 848—9.) «Je retrouve ma moustache, Donnez-moi quelques sous» 801, texte analogue No 870. «Nous

entendons tinter la bourse, on veut nous donner de l'argent, Si l'on ne donne pas cinq sous, nous ne le prendrons même pas. 846. (Analogie: No 869.) «Si le maître ne donne pas cinq sous . . .» 864. Ailleurs ils parlent de l'argent dans la poche ou dans la bourse du maître dont la moitié revient aux regös. (Voir plus loin.) Tous ces passages parallèles peuvent encore être expliqués par l'identité de la coutume dont l'essence est la magie de l'abondance, les voeux pour le Nouvel An récompensés par des cadeaux. Mais les correspondances suivantes dans les textes hongrois que nous avons groupées selon les numéros placés après les passages français mis en relief, ne trouvent plus leur explication dans ce noyau commun et contiennent au-delà des traits généraux, certaines analogies dans les détails.

1. *Vers pour réveiller les maîtres.* Voir les nombreux passages comme: «Lève-toi, maître, lève-toi, Dieu est descendu sur ta maison» (MNT Nos 776—83, 788—9, 793—6, 798—9, 802—8, 827—9, 853—853j.) «Le maître de la maison est couché dans son lit, au-dessus de sa tête une bourse à bouclette . . .» (voir plus loin l'énumération des variantes), mais surtout la variante de Kénos (ex. No 2.): «Dedans nous vîmes un lit tout fait, D'un côté était couche le maître pieux, De l'autre sa tendre dame, Entre eux était couché l'enfant Paris,<sup>7</sup> Il réveille son père, sa mère, Car les regös sont venus.» Voir encore le No 865: «D'abord, d'abord sur la fenêtre de l'Italienne (olasz) qui dit la joie, Aussitôt que l'Italienne l'eut entendu, elle réveilla la maison . . . D'abord, d'abord sur la fenêtre de l'Allemande qui dit la joie . . . Aussitôt que l'Allemande l'eut entendu, elle réveilla la maison<sup>8</sup> . . . La Hongroise donne son don . . . non pas n'importe comment . . .»

2. *Les passages où ils menacent, en cas de refus de dons — ou, chez nous, de permission d'entrer — de partir, de faire des dommages:* «Si vous nous laissez entrer, nous restons, si non, nous continuons notre chemin» 859 (Analogies: Nos 777, 781, tronquées: 793, 801), «Si le maître ne donne pas de sous, nous renversons l'auge» 864; dans le No 782, si on ne les laisse pas entrer, ils chantent les vers suivants: «Que Dieu vous donne cent étables et un petit porcelet rogneux!» Le plus fort est le texte de Kénos (dans un texte de l'exemple No 2. noté plus tôt par

<sup>7</sup> Le nom «Paris» provient du roman de Troie, extrêmement populaire dans la Hongrie du XII<sup>e</sup> s. Les documents de ce temps-là sont pleins de noms de seigneurs comme Priamus > Perjámos, Achilles > Ehellös etc. Ils reviennent même dans les légendes des saints hongrois.

<sup>8</sup> Le mot «olasz» (aujourd'hui italien) désignait au Moyen Age tous les peuples néolatins, donc Italiens, Français, Wallons, «L'Allemande» et «L'Italienne» indiquent les colons étrangers dans la Hongrie médiévale.

KRIZA<sup>9</sup>: «Tu nous laisses entrer maître pieux? Refr. Si tu ne nous laisses pas entrer, cela nous est aussi égal . . . Nous attachons ta porte, . . . Dans la maison vous allez p . . . . et ch . . . ». L'analyse de Trencsényi-Waldapfel a démontré la présence de cette menace dans les textes grecs aussi. Il est intéressant que dans le dernier texte français, en même temps qu'ils demandent la permission d'entrer, ils parlent des *souliers dessolés*. De nombreux chants regös parlent dans ce passage de savates en écorce de chêne (ou de bouleau), de costume ou de pantalon en tige (ou gerbe) de sarrasin, ou encore d'autres pièces spéciales de vêtements: «Nous entrons tout doucement, nos savates sont en écorce de chêne, nos costumes en sarrasin» 777. (Voir encore les Nos 778—9, 781, 786, 790, 793, 800, 821, 825, 829, 837—9, 841, 845—6, 848, 864. Il est à noter que M. Béla GUNDA<sup>10</sup> a retrouvé des vêtements pareils dans des régions archaïques, chez des Portugais, leurs traces dans des sources historiques chez les Croates de la Sava, parmi la population austro-allemande des Alpes, chez les Irlandais et chez des peuples d'outre-mer.)

Il est intéressant que dans le No 836 il n'en reste que ceci: «Nos savates sont abimées, nous devons continuer notre chemin.» Au cours des âges le passage est devenu pareil au texte français. Il est probable que les «souliers dessolés» y remplacent un vêtement plus archaïque, donc considéré comme de peu de valeur.

3. *Le froid*, comme motif, revient quand la question se pose si les maîtres des lieux feront des dons, — en hongrois, si les regös doivent chanter ou non. «Nous venons d'arriver d'un chemin froid, des champs du froid. Tel a les mains gelées, tel autre les pieds, les oreilles, la queue. Ai, nous ne savons que faire, passer ou réciter.» 820. «Nous sommes arrivés du trou froid, du champ froid. Tel a les mains gelées, tel autre les pieds ou d'autres choses encore.» 830. «Les servants de Saint Étienne sont arrivés d'un pays lointain enneigé. Qui a les mains gelées, qui les pieds, les oreilles, . . . Nous voulons les guérir avec vos dons. Réciter ou passer? 785. Analogies: Nos 776—787, 790, 794, 797, 801, 808, 814, 817—8, 847, et le début de notre exemple No 2).

4. *L'énumération de ce qui doit revenir aux regös et de ce qui doit rester aux maîtres (Donnez-Gardez)*. C'est surtout la variante de Kénos (ex. 2) qui répète, après l'énumération des vivres «La moitié en est aux

<sup>9</sup> *Magyar Népköltési Gyűjtemény* (Anthologie de la poésie populaire hongroise) XI, 173. Bp. 1911 (1<sup>re</sup> édition en 1863) — MNGy IV, 318. Comme ce texte fut noté sans mélodie, il n'est pas inséré dans le II. vol. du MNT. Dans l'enregistrement de la mélodie en 1903 ce passage manquait déjà.

<sup>10</sup> B. GUNDA: *Egy ősi európai ruhaféle*. (Un ancien vêtement européen) Búvár, 1943, 178—9.

regös» et enfin «que cela reste au maître» «que cela reste à la maîtresse». Le No 822 est semblable: «Que le bon Dieu donne . . . quatre belles vaches, du beurre, du fromage blanc en suffisance, la moitié pour les pauvres regös.» Dans de nombreux chants le partage ne touche que le contenu de la bourse: «Derrière la porte il y a un lit, le maître de la maison y est couché, au-dessus de sa tête la bourse aux bouclettes, avec sept cents florins dedans, la moitié en est aux pauvres regös, l'autre moitié au maître.» Refr. 776. (Analogies dans les Nos 777—8, 781—2, 784—7, 790, 794—7, 799, 805, 812, 824, 827, 831, 834, 837—46, 848—51, 853, 853j, 857—8j, 859—60, 862, 868—9.)

5. Le motif de *la fille et de la servante* revient dans le texte probablement en réminiscence des chansons pour appariier les jeunes gens. En hongrois, c'est une des parties les plus importantes de cette coutume, elle ne peut en rester absente. (Elle ne manque que dans les débris de textes.) Les chants hongrois sont bien plus complets et découvrent avec plus de clarté le sens de la coutume que les chants français qui eux sont fort déformés. Voici un exemple: «Ici nous connaissons une belle fille dont le nom est Teréz Hári, Là nous connaissons un beau garçon dont le nom est Lajos György: Que Dieu ne les dédaigne pas, les cache dans son sein, les y fourre comme le renard sa queue dans la tanière. 776. (Analogies: Nos 777—90, 793—4, 797—802, 804—5, 809—11, 809—11j, 812, 820, 820j, 822j, 824, 829, 831—50, 852—61, 862—3j, 864, 867—8, 870—75. Le maître et la maîtresse de la maison sont appariés dans les Nos 800, 831—41, 844—5, 849. Les Nos 810 et 812 disent avec une netteté et un réalisme tout particulier ce dont il s'agit dans ces passages.)

Les chants anglais présentent des analogies dans une forme encore plus tronquée que les exemples français. Citons comme exemple le No 126 et en partie le No 127 du recueil de chants de Somerset dû à M. SHARP. Voilà le No 126 qui est le plus important:

Come all you wor- thy gent - le - men that may be stand - ing by,  
 Christ our Bles - sed Sav - i - our was born on Christmas day.  
 The Bless - ed Vir - gin Ma - - - ry un - to the Lord did say.  
 O we wish you the com - fort and ti - - - dings of you.

La troisième strophe est la suivante:

God bless the ruler of this house,  
 And long on may he reign,  
 Many happy Christmases  
 He live to see again!  
 God bless our generation,  
 Who live both far and near,  
 And we wish them a Happy, a Happy *New Year!*<sup>11</sup>

Comme nous voyons, dans un chant de Noël ils souhaitent la bonne année. D'autres traces vagues des vœux d'abondance y sont également restées. La note accompagnant cette chanson nous apprend qu'au temps de la jeunesse du chanteur les garçons allaient en groupe par le village aux environs de Noël en chantant le texte ci-dessus.

La première partie, répétée, de la mélodie correspond à la première phrase de la mélodie française, répétée elle aussi, ainsi qu'au chant regös de Transylvanie. La seconde partie se développe d'une manière plus accusée que le chant français. Mais même ainsi les traits communs, aussi bien dans les paroles que dans la mélodie et dans la coutume, se reconnaissent aisément. (L'aire de la coutume est située entre le pays de Galles et les côtes du Sud, à côté de la baie de Bristol.)

Le No 127 est un chant de Nouvel An avec une mélodie en hexacorde majeur dont le refrain monte jusqu'à l'octave, cependant sans correspondances mélodiques plus proches. Le texte, par contre, et la coutume à laquelle il est lié ont le même caractère que le précédent.

Toutes ces analogies peuvent être dues à une influence française, les Hongrois ayant pu prendre directement cette coutume aux colons français dans la Hongrie médiévale. Cette hypothèse s'étaye par la présence d'autres influences de la poésie populaire française dans la tradition hongroise.<sup>12</sup>

Mais une autre explication est aussi possible. Les analogies avec des textes grecs (voir note No 2) indiquent l'existence de la même coutume dans l'antiquité grecque. Les sources peuvent donc remonter chez les deux peuples à une héritage méditerranéen commun. Cependant dans

<sup>11</sup> J. SHARP—Ch. L. MARSON: *Folk-Songs from Somerset*. London, 1905—9.

<sup>12</sup> Voir L. VARGYAS: *Kutatások a népballada középkori történetében*. (Recherches d'histoire médiévale de la ballade populaire) I. *Francia eredetű réteg balladákban* (Ballades hongroises d'origine française) *Ethnographia* 1960, 163—276. Id. *Parallèles entre mélodies françaises et hongroises et quelques conclusions*. *Acta Ethnographica* 1960, 397—402. Id. *Magyar népdalok francia párhuzamai* (Analogies entre quelques chansons populaires hongroises et françaises) *Néprajzi Közlemények* V/3—4, 3—21. 1960. Id. *Egy Kájoni-dal francia párhuzama* (Rapprochement entre une chanson du recueil Kájoni et une chanson française) *Néprajzi Közlemények* II/3—4, 95—6. 1957.

ce cas il faut éliminer l'hypothèse que les Hongrois aient pris connaissance dans leur pays actuel de la tradition grecque, ou d'une autre apparentée, survivant dans les Balkans. C'est que les coutumes analogues chez nos voisins du Sud et autres, malgré toutes les accointances différent du regölés; et ce sont justement les passages communs avec les chants français qui y manquent. En même temps ces coutumes de nos voisins ont cours chez les Hongrois, incorporées dans d'autres traditions populaires, dans des jeux soit d'hiver soit de printemps, surtout dans les plaisanteries des bergers de Bethléem,<sup>13</sup> dans le koleda, dans l'Élection du roi de Pentecôte, dans les jeux du Carnaval etc. Telle est la famille de la «coutume grecque» dans ces contrées, adoptée également par les Hongrois. Il est donc exclu que les passages de regölés fassent partie d'une tradition commune balkano-européenne de l'Est et n'aient survécu qu'en Hongrie.

D'autre part cette coutume a des éléments appartenant indubitablement à la tradition finno-ougrienne comme p. e. le refrain magique. Ou bien ils contiennent des références chamaniques comme p. e. celle au tambour du chaman. Il paraît que dans notre cas on peut supposer l'assimilation d'une coutume grecque (méditerranéenne) à une tradition païenne hongroise, assimilation qui s'est peut-être accomplie ailleurs que dans le pays actuel. La mer d'Azov, ancienne patrie des Hongrois, pourrait entrer en ligne de compte comme le lieu où cette coutume avait pris forme grâce aux contacts avec les Grecs pontiques.

Même si, dans l'avenir, l'une ou l'autre de ces hypothèses se voit justifiée, il nous semble probable dès maintenant que les chants regös nous sont venus de la civilisation méditerranéenne et que c'est par cette voie qu'ils appartiennent à la communauté plus large des mélodies européennes à laquelle les hypothèses précédentes les relient par le canal des peuples finno-ougriens<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Voir mon article: *Mimos elemek a magyar betlehemesjátékban* (Éléments de mime dans le jeu de Bethléem hongrois) *Antiquitas Hungarica* 1948, 177—184.

<sup>14</sup> B. SZABOLCSI, *Ethnographia* 1934, 141.

# Mittelalterliche Parallelen zu altungarischer Melodik

von

W. WIORA

Kiel

In ungarischen Dörfern haben sich bis in die Gegenwart Melodietypen erhalten, die vor rund 900 n. Chr.: vor der Einwanderung der Magyaren entstanden sein müssen und wahrscheinlich noch wesentlich älter sind. Z. KODÁLY und die ihm folgenden Forscher haben dies überzeugend nachgewiesen, indem sie die enge Verwandtschaft der Typen mit solchen der Tscheremissen und anderer Völker, denen die Magyaren vor ihrer Auswanderung nach Europa nahestanden, feststellten.

Einige dieser Typen werden in den folgenden Darlegungen und Notenbeispielen mit west- und mitteleuropäischen Melodien verglichen, die teils in mittelalterlichen, teils in etwas späteren Quellen schriftlich belegt sind. Sie unterscheiden sich im einzelnen, haben aber in ihrem Grundriß einen Komplex bestimmter Merkmale gemeinsam:

a) Liedhafte Melodiegestalt mit klarer Gliederung und strophische Wiederholung oder Wiederholbarkeit. Sie sind meist vierzeilig; bei den fünf- und mehrzeiligen ergibt sich der größere Umfang oft durch Wiederholung von Zeilen oder durch Kehrreime (s. Notenbeispiel III). Die Zeilen sind meist deutlich voneinander abgehoben und haben oft die Prägnanz von Motiven.

b) Abstieg von der Oktav als betontem Anfang zur Tonika als Schlußton. Im Unterschied zu Melodien, welche um einen Zentralton kreisen oder über ihm einen Bogen bilden, ist hier der Abstieg von einem oberen zu einem unteren Hauptton Grundzug der Bewegung. Die beiden Stufen erscheinen wie Eckpfeiler; ihr Intervall, die Oktave, bildet den Rahmen, in den die Melodie eingespannt ist; manchmal überschreitet sie ihn, aber nur kurz in Nebentönen.

c) Der Tonraum gliedert sich deutlich in zwei »Zonen« oder Stockwerke, und diese sind auf die Zeilen verteilt, so daß sich zum Beispiel die beiden ersten Zeilen einer vierzeiligen Melodie im oberen und die beiden letzten im unteren Stockwerk bewegen. Insofern entsprechen sich

die zeitliche und die räumliche Gliederung der Melodie: die Gliederung in Zeilen und diejenige in Teilräume. Die Teilräume können sich aber überschneiden, zum Beispiel d'-g und a-d. Die Zeilen schließen besonders oft auf der Quinte oder Quarte, und dementsprechend werden neben Oktav und Grundton diese Stufen und ihre tonalen Funktionen stark ausgeprägt.

d) Sehr oft, wenn auch nicht durchgehend, ist mit dieser Gliederung die Transposition von Motiven verbunden; Sequenz oder Wiederholung in tieferer Lage führen zu Buchstabenformen wie A<sup>5</sup> B<sup>5</sup> AB. Die Motive werden immer abwärts und zumeist in das untere »Stockwerk« verlagert, also um eine Quinte oder Quarte transponiert. Die Transposition braucht nicht tongetreu zu sein, sondern ist manchmal auf die Kadenz oder einen Anklang beschränkt. Neben der Sequenz ist die Wiederholung der Motive wesentlich; besonders die beiden ersten Zeilen oder die zweite und letzte sind oft einander gleich.

e) Die Leiter ist anhemitonisch-pentatonisch, modal (sehr häufig Re-Modus) oder »Dur« alter Art. In den siebenstufigen Melodien sind Sprünge und »Pentatonismen« häufig. Stets ist der Tonraum nicht von einem zu umspielenden Zentralton her gedacht, sondern von den beiden Tönen im Oktavabstand. Und niemals, auch nicht in den pentatonischen Weisen, erscheint die tonale Bewegung als schwebend oder als unbestimmt-irrational, sondern sie ist zwischen den beiden Eckpfeilern des Tonraums aufgehängt und fest im »Grundton« fundiert. Die Beziehung auf den Grundton wird stark ausgeprägt und dieser oft durch stampfende Tonwiederholung verfestigt.

f) Die beiden Teilräume oder Stockwerke gehören manchmal zwei verschiedenen pentatonischen Spezies oder »Systemen« an, wie besonders Z. KODÁLY gezeigt hat.<sup>1</sup> Mit Recht weist er auf die Spannung hin, die zwischen Pentatonik und Wiederholung in der Quinte besteht. Unveränderte Transposition eines pentatonischen Motivs in die tiefere Quinte bringt oft Wechsel des pentatonischen »Systems« mit sich. In anderen Fällen wird das Motiv in der Transposition verändert, ähnlich wie ein Fugenthema bei »tonaler Beantwortung«.

g) Der Rhythmus ist pulsierend-taktmäßig; auch den zahlreichen »Parlando«-Stücken liegen in Wort und Weise einfach-regelmäßige Metren zugrunde. Das wird deutlich, wenn man sie nicht nur straff gesungenen Tanzweisen entgegenstellt, sondern andererseits mit irrationalen Prosarhythmen vergleicht. Die Bewegung ist zumeist schreitend,

<sup>1</sup> KODÁLY: *Tscherem*. S. 15 u. ö.

wie in gleichmäßigem Wechsel von links und rechts; dreigliedrige Takte sind in den ungarischen Belegen des Typs (wenn auch nicht in Parallelen bei anderen Völkern) selten. Die Zeilen beginnen mit vollem Takt, ohne Auftakt. Es herrschen Schrittsymmetrie und sinnfällig-rationale Taktgruppierung. Am häufigsten sind Zweitaktgruppen und entsprechende Zweierpotenzen (zum Beispiel achttaktige Melodien aus  $2 \text{ mal } 4 = 4 \text{ mal } 2$  Takten).

h) Ein solcher Typenkreis wird nicht durch einzelne Merkmale, wie den Abstieg in die Oktave, konstituiert, sondern durch den Zusammenhang aller Merkmale. Der Zusammenhang aber ist mehr als eine nur quantitativ zu verstehende Summe aller Eigenschaften. Diese sind vielmehr nur Teilmomente eines Ganzen. Demgemäß hat unser Typenkreis Gesamtqualitäten oder Charakterzüge, die sowohl dem Rhythmus wie der tonalen Ordnung oder auch der melodischen Bewegung und der Form zukommen. Es sind besonders: Gestaltfestigkeit; Herausstellen naturhaft-rationaler Verhältnisse; festes Fußes in den Ruhepunkten; Abwärtsrichtung (auch im Rhythmus); betonte Gliederung; Vorherrschen der Zweiteiligkeit; symmetrische Entsprechungen.

Schon in dieser Beschreibung gemeinsamer Merkmale zeigt sich, daß der Typenkreis verschiedene Unterarten umfaßt, zum Beispiel Tempo giusto- und Parlando-Weisen oder Melodien im Re-Modus (Notenbeispiele I—V) und in »Dur« (VI—VIII). Die wichtigste Einteilung in Unterarten ergibt sich aber daraus, wie sich die Tonräume auf die Zeilen verteilen und auf welchen Stufen die Motive wiederholt werden.

Danach unterscheiden sich

1. Melodien, die schon in der zweiten Zeile zum Grundton hinuntersteigen (I, II, VIII);

2. diejenigen, in welchen die zweite Zeile die erste auf der gleichen Stufe wiederholt oder wenigstens auf gleicher Stufe, auf der Quint, kadenziiert, während sich die übrigen Zeilen im unteren Teilraum bewegen und meistens Motive des Vordersatzes eine Quint tiefer wiederholen (III, IV, VI);

3. Melodien, die außer auf Quinte und Grundton auch noch auf anderen Stufen, zumal der Septime oder der Terz, kadenzieren und dementsprechend Zwischenzonen ausbilden (V, VII)

\*

Zu dem hier behandelten Typenkreis gehören sehr viele, wenn auch bei weitem nicht alle Melodien der von Béla Bartók so benannten »Klasse A«, geschweige denn die ältesten Schichten ungarischer Melodik über-

haupt. Mit allem Nachdruck möchte ich betonen, daß der Typenkreis nicht etwa mit dem »alten Stil der ungarischen Volksmusik« zusammenfällt. Denn einmal enthält dieser Stil auch andere Typen, und zweitens gibt es Melodien jüngeren Stils, welche älteren Typen folgen.

Nach den eingangs erwähnten Entdeckungen findet sich unser Typenkreis außer in Ungarn auch bei sehr viel weiter östlich wohnenden Völkern, die mit den Magyaren ursprungsverwandt sind oder einst in Kulturgemeinschaft mit ihnen gelebt haben.<sup>2</sup> Besonders bei den Tscheremissen haben KODÁLY und andere Forscher zahlreiche Melodien nachgewiesen, welche mit ungarischen Weisen nahe verwandt sind, oft so nah wie Varianten ein und derselben Melodie. Ferner haben sie bei Turko-Tataren und Mongolen Parallelen aufgezeigt, die den ungarischen Weisen besonders in den wesentlichen Merkmalen Pentatonik und Quinttransposition mit Formanlagen wie A<sup>5</sup> B<sup>5</sup> A B nahekommen.<sup>3</sup> Aus diesen Übereinstimmungen zwischen Ungarn und »den heutigen Überresten jener orientalischen Völkergemeinschaft, von welcher sich einst das Ungartum ablöste«<sup>4</sup>, scheint sich ein zwingender Schluß auf Herkunft und Alter des Typus zu ergeben: Er scheint asiatischen Ursprungs und von den Magyaren, die vom Jahre 896 ab das heutige Ungarn besetzten, nach Europa mitgebracht worden zu sein. Dementsprechend müßte er mindestens im 9. Jahrhundert mit allen Eigenschaften, welche die ungarischen mit tscheremissischen, tatarischen, mongolischen Melodien gemein haben, voll entwickelt gewesen sein. Man muß annehmen, sagt KODÁLY, daß »jene Grundelemente bereits vor dem Ausscheiden des Ungartums in der ehemaligen Gemeinschaft vorhanden waren und daß sie von den Magyaren als solches Erbgut gemeinsam mit ihrer Sprache aus ihrer Urheimat mitgebracht worden sind.«<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Siehe die Bibliographie am Schluß des vorliegenden Aufsatzes, ferner B. SZABOLCSI: *Eastern relations of early Hungarian Folk Music*, in: *Journal of the Royal Asiatic Society* 1935; ders.: *Morgenland und Abendland in der ungarischen Volksmusik*, Ungar. Jahrb. 1938; D. BARTHA: *Neue ungarische Literatur zur vergleichenden Melodienforschung*, *Acta Musicologica* VIII, 1936; ders.: *Untersuchungen zur ungarischen Volksmusik*, *Archiv f. Musikforschung* VI, H. 1, 4; und viele andere.

<sup>3</sup> Siehe z. B. die vergleichenden Zusammenstellungen bei SZABOLCSI: *A melódia története*, Budapest 1950. S. 130 (deutsch: *Bausteine zu einer Geschichte der Melodie*, Budapest 1959), sowie A. O. VÄISÄNEN: *Untersuchungen über die ob-ugrischen Melodien*, Helsinki 1939, Beilage und S. 190 ff.

<sup>4</sup> KODÁLY, S. 58.

<sup>5</sup> Ebenda S. 58. Zum kulturhistorischen Rahmen vergleiche zum Beispiel MICHAEL DE FERNENDY in »*Historia Mundi*« V, 1956, S. 208: Unter den »Reiterhirtenvölkern, die ‚Weltgeschichte‘ gemacht haben«, bildet das Madjarentum eine Ausnahme. »Ihm sollte das Experiment gelingen, einen Verband von Reiterhirtenstämmen in die Gemeinschaft der westlichen, seßhaften Völker einzugliedern, ohne

Von nicht ungarischen Forschern, die das Problem behandelt oder berührt haben, nenne ich hier nur W. DANCKERT, der die Frage in den Rahmen seiner Anwendung der »Kulturkreislehre« auf die Musik stellt. »Die Hauptzüge des ungarischen Altstils sind turktatarisch-mongolischer Prägung. Von den östlichen Hirtenvölkern übernahmen die Magyaren die halbtonlose Pentatonik oder doch Neigung zu pentatonischen Umrissen, die Vorliebe für symmetrische Zeilenmelodik (Isometrik, Isoperiodik) in Verbindung mit strafferem, akzentgeschärftem Takt, vergrößertem Umfang, ausgesprochen absteigendem Melodieverlauf, dessen kennzeichnendste Altform das von mir so genannte ‚Zweizonenmelos‘ darstellt.« »Nicht die urfinnischen, sondern die turktatarischen Gestaltmerkmale erweisen sich als die eigentlich tragenden Stilgrundlagen des ungarischen Liedes.«<sup>6</sup>

Nun gehört es aber zu den methodischen Regeln vergleichender Forschung, nicht bilateral, sondern multilateral zu vergleichen und so möglichst die gesamte Verbreitung eines Typus zu ermitteln. Es ist daher nicht nur nach östlichen, sondern auch nach westlichen Parallelen jener altungarischen Melodik zu fragen. Schon in früheren Veröffentlichungen habe ich auf solche Parallelen hingewiesen<sup>7</sup> und betont, daß sie nicht als vereinzelte Übernahmen aus dem Osten gedeutet werden können. Im folgenden möchte ich diese These festigen und ausbauen; ich möchte zeigen, daß sich der eingangs beschriebene Typenkreis in den verhältnismäßig wenigen Quellen volksmäßiger Musik, die aus dem Mittelalter überliefert sind, so oft findet, daß kein Zweifel bestehen kann: Er war damals auch in Westeuropa ziemlich verbreitet.

Damit will ich nicht etwa behaupten, er sei westlichen Ursprungs; das wäre angesichts seiner Verbreitung gerade im östlichen Europa, in Asien und darüber hinaus ganz unwahrscheinlich. Auch sollen nicht etwa charakteristische Eigentümlichkeiten der ungarischen Musik geschmälert werden. Und keineswegs wird etwa die musikgeschichtliche Be-

---

dabei der Angleichung an die Tafel der wirtschaftlichen, gesellschaftlichen, geistigen und, was am wichtigsten ist, ethischen Werte des Westens die wesentlichen Merkmale seines althergebrachten Charakters aufzuopfern«. Vergleiche auch ebenda V, 201: das Madjarentum »— ein Volk finno-ugrischer Sprache, aber türkischer Lebensform« und V, 205: Die Madjaren verband »mit den Völkern des chararisch-türkischen Kulturkreises die Verwandtschaft des kulturellen und geistigen Zustandes — und das war vielleicht das stärkste Band«.

<sup>6</sup> W. DANCKERT: *Das europäische Volkslied*, Berlin 1939, S. 354 u. 356; siehe auch ebenda S. 328 f.

<sup>7</sup> Archiv für Musikforschung V, 1940, S. 210; WIORA: *Alpen*, S. 48 f.; Europ. V. Nr. 48—52; WIORA, Basel S. 220. In verwandter Richtung bewegt sich eine Arbeit von B. RAJEZKY: *Deszendenzmelodik im Choral und unsere absteigenden Perioden*, Acta Ethnogr. VI, 1958, S. 357 ff.

deutung des Typenkreises durch die Feststellung alter westlicher Parallelen herabgesetzt, sondern sie wird im Gegenteil außerordentlich erhöht, denn sie erscheint dadurch in einem viel weiteren Horizont: Er dürfte aus dem eurasischen Wurzelreich stammen, in dem noch nicht die vielberedeten späteren Gegensätze den Westen vom Osten und Europa von Asien getrennt haben. Die ungarischen Volksliedweisen und ihre östlichen Parallelen werfen Licht auf den Ursprung der Melodik abendländischer Reigen und Riten. Sie erhalten eine hervorragende Bedeutung für die allgemeine Musikgeschichte, indem sie dazu verhelfen, Wurzeln der abendländischen Musik zu erhellen.

Indessen wollen wir nicht vorschnell eine solche genetische Deutung versuchen. Wichtiger ist es zunächst, die zu deutenden Tatsachen zu ermitteln und zu sammeln. Dazu mögen unsere Notenbeispiele und die folgenden Bemerkungen zu diesen beitragen.<sup>8</sup>

\*

Von den hier konfrontierten Melodien aus Ost und West stimmen etliche nicht nur in Umrissen, sondern auch in einzelnen Zügen miteinander überein. Für unser Thema kommt es jedoch in erster Linie auf die Gemeinschaft im Typus an.

Die wesentlichen Parallelen unserer Notenbeispiele sind sämtlich alten schriftlichen Quellen entnommen, die zumeist vor 1600 liegen. Es ist eine weitere Forschungsaufgabe, rezente Traditionen des Westens heranzuziehen, besonders in Rückzugsgebieten der Pentatonik.<sup>9</sup> Dabei wird sich zeigen, ob sich der Typenkreis über Europa verbreitet hat; schon in der Sammlung »Europäischer Volksgesang. Gemeinsame Formen in charakteristischen Abwandlungen« habe ich Beispiele aus so verschiedenen Ländern wiedergegeben wie Schottland und Rumänien, Dänemark und Jugoslawien, Frankreich und Bulgarien.

Manche der mitgeteilten Melodien sind Vordersätze umfangreicherer Gebilde. Dies entspricht einer allgemeinen Gegebenheit der mittelalterlichen Musik: Umfangreichere Melodien des Minnesangs, der Lauden, des historischen Liedes übernehmen oft elementare Melodietypen als Abschnitte und erweitern sie durch Fortspinnung und Zusätze.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Herrn Dr. Lajos Vargyas (Budapest) bin ich für viele freundliche Hinweise herzlich dankbar.

<sup>9</sup> Z. B. Europ. V., S. 32, Nr. 48/1.

<sup>10</sup> S. dazu meine Studie: *Elementare Liedtypen als Abschnitte mittelalterlicher Liedweisen* — in der Festschrift für Higinio Anglès, II, Barcelona 1958—1961, S. 993—1009.

Um die Melodien bequemer vergleichen zu können, habe ich sie auf jeweils dieselbe Tonhöhe transponiert, und um die Anmerkungen nicht zu überlasten, habe ich darauf verzichtet, die — zumeist belanglose — absolute Tonhöhe der Quellen anzugeben. Ich transponiere sie nicht durchweg auf die Tonika g, sondern auf die Normallage der Modi ohne Vorzeichen: Melodien im Re-Modus auf d, Durweisen auf c.

\*

Die Melodien der Tafeln I und II erreichen den Finalton bereits in der zweiten Zeile, und dementsprechend sind zweite und letzte Zeile oft einander gleich. Die dritte Zeile schließt entweder ebenfalls im Grundton (I) oder wendet sich aufwärts zur Quinte (II).

Die Weise »Maienzeit« (I/3) ist eines der Zeugnisse für einstige Verbreitung der Pentatonik auch im Westen. Sie erweist ferner, daß die Verwandtschaft zwischen der ungarischen und der böhmischen Melodie um 1500 (I, 1 und 2) nicht oder nicht nur aus einer Sonderbeziehung der beiden osteuropäischen Länder zu erklären ist. Ähnliche Melodien finden sich auch sonst im Westen wie im Osten.

Die Tafel III enthält zwei berühmte Weisen zu geistlichen Volksliedern des Mittelalters: zum Osterlied »Christ ist erstanden« (siehe auch II/3) und zum Geißlerlied »Maria, unser Fraue«. Daß die erstgenannte trotz ihrem Zusammenhang mit der Ostersequenz »Victimae paschali laudes« auf alte Brauch- und Reigenmelodik zurückgeht, dafür sprechen auch andere Argumente, z. B. die Verwandtschaft mit altertümlichen Heischeliedern.<sup>11</sup> Wie oft, so beginnt hier eine der westlichen Parallelen nicht mit dem hohen Hauptton, sondern mit einem Aufstieg zu diesem. Altertümliche pentatonische Melodien mit der Formstruktur A<sup>5</sup> B<sup>5</sup> A B haben sich im weiten Osten bis zur Mongolei erhalten.<sup>12</sup>

In Tafel IV deuten schon die Parallelen bei William Byrd und aus dem Manuscrit de Bayeux darauf, daß die Form der Allemandenweise bei Phalèse nicht als einmalige Übernahme aus dem Osten zu deuten ist. Als Allemande »Bräuyns Medelij« findet sich die Melodie so gut wie

<sup>11</sup> Siehe Europ. V. Nr. 51; WIORA, Basel, S. 219 f. W. LIPPARDT hat in seinem Beitrag »Christ ist erstanden« (Jb. für Liturgik u. Hymnologie, 5, 1960, 12 J. 96 ff) diese Anregung leider gar nicht verfolgt, sondern die Zusammenstellung der schriftlichen Belege des Liedes und seiner Beziehungen zur Sequenz einseitig als »umfassende Quellengrundlage« erklärt: ein Musterbeispiel für das immer noch verbreitete Vorübergehen an mündlich überlieferten Quellen und an der typengeschichtlich-vergleichenden Methode der Musikforschung.

<sup>12</sup> S. VÄISÄNEN, a. a. O; Mongol., S. 50, 84 f., 86; Lach I/3 S. 71 Nr. 205; KODÁLY S. 34 Nr. 24/2.

tongetreu auch im Lautenbuch von Thysius um 1600.<sup>13</sup> Der Weise aus dem Manuscrit de Bayeux gleicht in Vordersatz und Schlußzeile die Melodie eines Schwankliedes »Bauer im Holz« aus dem berühmten Lochamer-Liederbuch.<sup>14</sup>

Die Tafel VI enthält Beispiele für verschiedene Altersschichten des »Dur« von pentatonischen bis zu akkordharmonischen Strukturen. Einen guten Beleg für altes Dur in diesem Typus, aber mit Erweiterung der dritten und vierten Zeile um je einen Takt, bietet eine Melodie im »Devoot ende Profityek Boecxken« (Antwerpen 1539).<sup>15</sup>

Wie die Durmelodien unter VI den dorischen Weisen in III entsprechen, so die Durmelodien unter VIII den dorischen Weisen unter I und II. Auch VIII zeigt verschiedene Versionen des alten und des neuen Dur. Inwieweit hier die jüngeren Melodien, wie VIII/7, mit den älteren genetisch zusammenhängen, bleibe dahingestellt. Wie andere Typen unseres Typenkreises scheint dieser in der Reigen- und Tanzmusik des Mittelalters beliebt gewesen zu sein.<sup>16</sup>

Die Melodie VII/2, die besonders zum Liede »Erstanden ist der heilig Christ« verbreitet ist, habe ich in früheren Veröffentlichungen mit ähnlichen Melodien von Tschuwaschen, Bulgaren und Kroaten und andererseits einer englischen Spielmannsweise aus dem 13. Jahrhundert zusammengestellt.<sup>17</sup>

Denken wir uns die Wiederholung der dritten Zeile weg, so erhalten wir eine dreizeilige Struktur, die im mittelalterlichen Tanz beliebt war.<sup>18</sup>

Damit ist die bedeutsame Tatsache berührt, daß der hier behandelte Formtypus nicht nur an sich im Westen verbreitet, sondern mit ähnlichen, zum Teil elementareren Typen in einem großen Traditionszusammenhang verknüpft war. Er bildete keinen Fremdkörper, sondern war in einen genetisch-geschichtlichen Zusammenhang eingewoben. Es sind zahlreiche zwei- und dreizeilige Weisen erhalten, die gleiche oder ähnliche Merkmale besitzen wie die vier- und mehrzeiligen, von denen wir ausgegangen sind.<sup>19</sup> Andererseits lassen sich zahlreiche Melodien und

<sup>13</sup> *Tijdschr. Muziekgesch.* I, 1884, S. 163; s. auch Duyse Nr. 461.

<sup>14</sup> S. 91, ERK — BÖHME: *Deutscher Liederhort* Nr. 149.

<sup>15</sup> Nr. 222, Ausg. SCHEURLEER S. 252. Vgl. damit z. B. KODÁLY Nr. 54.

<sup>16</sup> Vgl. W. SALMEN und W. WIORA: *Die Tanzmusik im deutschen Mittelalter*, Zs. für Volkskunde 50, 1953, S. 167. Einige weitere Belege dieser Stilart sind DUYSE II 1375, BÄUMKER II Nr. 188, ERK — BÖHME Nr. 166, Europ. V. Nr. 49 und andererseits LACH I/3 Nr. 152, KODÁLY Nr. 38, Corpus Hungar. Nr. 468 und 491, *Bartók Memor.* S. 487.

<sup>17</sup> Europ. V. Nr. 48/2; WIORA, Basel S. 216 f.; BÄUMKER I Nr. 243.

<sup>18</sup> Sie begegnet z. B. bei ADAM DE LA HALLE und bei HEINRICH LAUFENBERG; vgl. Europ. V. Nr. 41.

<sup>19</sup> Z. B. Europ. V. Nr. 32, 33, 41, BÄUMKER II Nr. 435 und viele andere.

Typen formgeschichtlich aus Umbildung und Erweiterung der hier dargestellten verstehen.<sup>20</sup> Am häufigsten scheint die Umbildung der absteigenden Linie zur Bogenform zu sein. Entweder wird sie gegen den Schluß hin aufwärts gebogen,<sup>21</sup> oder es wird umgekehrt die Oktave durch einen Anstieg vorbereitet. Denken wir uns in diesem Sinn die letzte der hier wiedergegebenen Unterarten unseres Typus, für welche die Weise »Erstanden ist der heilig Christ« ein Beispiel bildet (XIV), umgebildet, indem die Schlußzeile an den Anfang tritt, so ergibt sich jene bogenförmige, symmetrische Struktur, welche wie für die Melodik des Westens, so für einen jüngeren Stil der ungarischen Volksmelodik (Bartóks »Klasse B«) bedeutsam geworden ist.<sup>22</sup>

Zu alledem kommt die weite Verbreitung solcher Typen, welche in einigen wesentlichen Merkmalen mit dem geschilderten Typenkreis übereinstimmen, in anderen Merkmalen aber sich von ihm unterscheiden. Hier ist besonders auf die zahlreichen Melodien hinzuweisen, die zwar einen geringeren Tonumfang haben als die Oktave, doch gleichfalls auf der Transposition von Motiven in eine untere Lage, auf Formanlagen wie A<sup>3</sup> A<sup>3</sup> A A beruhen.<sup>23</sup> All das bestätigt die These, daß unser Typenkreis nicht nur im Osten, sondern auch im Westen verwurzelt war. Er ist der europäischen Musik nicht fremd, sondern gehört zu ihren grundlegenden Formen.

\*

Wie verträgt sich indessen diese These mit jener anderen, die sich angesichts der Übereinstimmung zwischen ungarischen und weiter östlichen, besonders tscheremissischen Weisen aufdrängte: daß nämlich die Magyaren um 900 diese Art von Melodik aus ihrer einstigen Heimat nach dem heutigen Ungarn mitgebracht haben?

Die Verbreitung von Melodietypen über weite Strecken Europas und Asiens ließe sich aus der Wirkungsweite wandernder Völker und fahrender Musikanten verstehen.<sup>24</sup> Indogermanische und Turkvölker waren in frühgeschichtlicher Zeit nicht völlig getrennt, sondern es bestanden

<sup>20</sup> Z. B. JOH. WOLF: *Die Tänze des Mittelalters*, Arch. für Musikw. I, 1918, SV. 41, Nr. 13 und 14; ERK—BÖHME Nr. 139; Musikw. Kongr. Lüneburg 1950 S. 74.

<sup>21</sup> Z. B. DUYSE II 1678 im Verhältnis zu 1676 f.; BÄUMKER I Nr. 177 II, 314; vgl. a. Europ. V. Nr. 41 und 98. s. ferner die Umstellung von Vorder- und Nachsatz im Bauertanz von 1686, Zs. Deutsches Volkslied 38, 1936, S. 136.

<sup>22</sup> S. a. Europ. V. Nr. 69 und 70.

<sup>23</sup> Z. B. Europ. V. Nr. 46 und 47.

<sup>24</sup> Vgl. W. SALMEN: *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter*, Kassel 1960.

zwischen ihnen kulturelle Zusammenhänge.<sup>25</sup> Die frühe Existenz vierzeiliger Liedweisen mit Oktavabstieg und motivischen Entsprechungen wird durch eine der Melodien bestätigt, welche im Altertum tonschriftlich niedergelegt worden sind und sich erhalten haben: durch das berühmte Seikiloslied aus dem ersten Jahrhundert nach Christus.

Noch viel weiter zurück führt die Frage nach dem Ursprung und den Wurzeln unseres Typenkreises, wenn man Traditionen von Naturvölkern heranzieht. Es finden sich hier Faktoren des Typus, z. B. absteigende Motivtransposition im Oktavumfang, und auch Gebilde, die ihm im ganzen nahekommen.<sup>26</sup> Hier ist besonders an Erscheinungen zu denken, die sich bei Indianern, wie den Sioux, aber auch auf Neu-Guinea und bei afrikanischen Viehzüchtern finden. Sie gehen vielleicht auf einen gemeinsamen Ursprung zurück.<sup>27</sup>

Damit möchte ich jedoch nicht Thesen aufstellen, sondern Fragen aufwerfen. Es ist die Aufgabe künftiger Forschung, in das Dunkel, das auch in dieser Hinsicht über der Frühgeschichte der Musik liegt, ein wenig Licht zu werfen.<sup>28</sup> Sicherlich wird weitere Untersuchung unseres Typenkreises, die von Entdeckungen Zoltán Kodálys ausging, dazu beitragen, gemeinsame Grundlagen westlicher und östlicher, europäischer und asiatischer Musik aufzudecken.

<sup>25</sup> S. z. B. VERNADSKY: *Historia Mundi* V, 252: »Jedenfalls war die Urheimat einer Reihe indogermanischer Völker nicht weit von der der Ugrier und der Turkvölker entfernt. Daraus ist zu schließen, daß zwischen allen diesen Gruppen (einschließlich der Slawen) frühzeitig Berührungen bestanden haben. In der Tat werden derartige Zusammenhänge auch durch sprachliche Zeugnisse bestätigt.« Über nordeurasische Zusammenhänge vgl. auch FRANZ ALTHEIM: *Erste Beziehungen zwischen West und Ost*, in: Propyläen Weltgeschichte II, 1962, S. 606 ff.

<sup>26</sup> Z. B. MARIUS SCHNEIDER in *New Oxford History of Music* I, S. 63 ff., Nr. 19, 26, 37, 39, 45–47; F. BOSE: *Musikal. Völkerkunde*, Freiburg i/Br. 1953, S. 174 Nr. 25 und S. 78 f. — Beiträge zu vergleichender Untersuchung sind unter anderen MARIUS BARBEAU: *Asiatic survivals in Indian songs* (Musical Quarterly XX, 1934, 107–116); BRUNO NETTL: *Cheremis musical styles* (Bloomington: Indiana University Press 1960); und verschiedene Arbeiten von LÁSZLÓ VIKÁR: *Chinese folk songs with answers at the interval of a fifth* (Acta Ethnographica Acad. Sc. Hung. VII, 1958; 429–432); *Neue Volksliedsammlung bei den Tschereimissen* (Acta Ethnographica Acad. Sc. Hung. IX, 1960; 181–198). *Recherches folkloriques en Extrême-Orient et sur les bords de la Volga* (Journal of the Internat. Folk Music Council XIII, 1961; 54–58).

<sup>27</sup> Vgl. z. B. die völkerkundliche Feststellung von »bis in Einzelheiten gehenden verblüffenden Übereinstimmungen des Clantotemismus der Sioux mit dem der Jatmul-Papua in Neuguinea« (K. DITTMER: *Allg. Völkerkunde*, Braunschweig 1954, S. 167).

<sup>28</sup> Zum Problem der Frühgeschichte s. mein Buch: *Die vier Weltalter der Musik*, Stuttgart 1961, Kapitel I »Ur- und Frühzeit«, S. 13 ff., und die dort auf S. 168 f. zitierten Arbeiten.

## Abgekürzt zitierte Schriften

- BARTÓK = Béla BARTÓK: *Das ungarische Volkslied*. Bln—Lpz. 1925.  
*Bartók Memor.* = *Studia memoriae Belae Bartók sacra*. Budapest 1956.  
*Basses danses* = E. GLOSSON: *Le Ms. dit des Basses Danses de la Bibliothèque de Bourgogne*. Brüssel 1912.  
 BÄUMKER = Wilh. BÄUMKER: *Das katholische deutsche Kirchenlied*. I—IV Freiburg i/Br. 1883—1911.  
 Bayeux = Théodore GÉROLD: *Le Manuscrit de Bayeux*. Strassbourg—Paris 1921.  
 BLUME = Friedr. BLUME: *Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. und 16. Jahrhundert* (= Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft 1). Lpz. 1925.  
 BÖHME, Tanz = Fr. M. BÖHME: *Geschichte des Tanzes in Deutschland*. Lpz. 1886.  
*Corpus Hungar.* = *Corpus musicae popularis Hungaricae II*. Hrsg. v. G. KÉRÉNYI, Budapest 1953.  
 DUYSE = F. VAN DUYSE: *Het oude nederlandse Lied*. 's Gravenhage—Antwerpen I—III, 1903—1907.  
 Europ. V. = Walter WIORA: *Europäischer Volksesang. Gemeinsame Formen in charakteristischen Abwandlungen*. Köln [1952].  
 Fitzwilliam = J. A. FULLER-MAITLAND u. W. BARCLAY SQUIRE: *The Fitzwilliam Virginal Book*. London—Lpz. 1894—1899.  
 Franus = Dobr. OREL: *Kancionál Franusiov* [1505]. Prag 1922 (Knihovna »Cyrill« 10).  
 KODÁLY = Zoltán KODÁLY: *Die ungarische Volksmusik*. Budapest 1956.  
 Kodály Fs. = *Emlékkönyv Kodály Zoltán Hatvanadik Születésnapjára*. Hrsg. von Béla GUNDA, Budapest 1943.  
 KODÁLY, Tschere. = Zoltán KODÁLY: *Sajátságos dallamszerkezet a Cseremisiz népzenében* (= Magyar Zenei Dolgozatok, hrsg. von Zoltán Kodály 11), Budapest o. J.  
 KODÁLY—VARGYAS = KODÁLY Zoltán: *A Magyar Népzene*. A Példatárt szerkesztette VARGYAS Lajos. Budapest 1952.  
 LACH = Robert LACH: *Gesänge russischer Kriegsgefangener I: Finno-ugrische Völker; II: Turk-tatarische Völker* (= Akademie der Wissenschaften in Wien, philosoph.-histor. Klasse, Sitz.-Ber. 204/5 und 227/4). Wien—Lpz. 1929.  
 LIUZZI = Fernando LIUZZI: *La lauda e i primordi della melodia italiana*. Rom 1935.  
 Mongol. = *The music of the Mongols. I.: Eastern Mongolia. Music collect.* by H. HASLUND-CHRISTENSEN, not. by E. EMSHEIMER, Stockholm 1943.  
 NEIDHART = Neidhart von REUENTAL (= *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Bd. 71). Hrsg. von Wolfgang Schmieder, Wien 1930.  
 SZABOLCSI = SZABOLCSI Bence: *A Magyar Zenetörténet Kézikönyve*. Budapest 1947.  
 THYSIUS = J. P. N. LAND: *Het Luitboek van Thysius*. In: Tijdschrift der Vereeniging for noord-nederlands Muziekgeschiedenis I—III, Amsterdam 1884—1891.  
 VÄISÄNEN = A. O. VÄISÄNEN: *Untersuchungen über die ob-ugrischen Melodien*. Helsinki 1939.  
 VARGYAS, Dud. = Lajos VARGYAS: *Die Wirkung des Dudelsacks auf die ungar. Volkstanzmusik*. In: Bartók memor., S. 503—540.  
 VARGYAS, Pa. = ders.: *Some parallels of rare modal structures in Western and Eastern Europe*. Journal of the Int. Folk Music Council X, 1958, S. 22—28.  
 WERLIN = Hs. Joh. WERLIN: *Secon 1646*; Staatsbibliothek München cod. germ. 3636—3641.  
 WIORA, Alpen = Walter WIORA: *Zur Frühgeschichte der Musik in den Alpenländern* (= Schriften der Schweiz. Ges. f. Volkskunde 32), Basel 1949.  
 WIORA, Basel = Walter WIORA: *Die vergleichende Frühgeschichte der europäischen Musik als methodische Forschung*. In: Kongreß-Bericht der Internat. Ges. f. Musikwiss., Basel 1949.

## Quellenangaben

## I. (S. 392-393)

1. KODÁLY, Z.—VARGYAS, L.: S. 104, Nr. 56.
2. FRANUS: S. 93.
3. München, Cod. germ. 4997, fol. 149 b. Faks. SCHMIEDER, W.: *Lieder von Neidhart von Reuenthal*, Denkmäler d. Tonkunst in Österreich 71, S. 6; vgl. auch GENNRICH, F.: *Troubadours, Trouvères, Minne- und Meistersang* (in: FELLERER: *Das Musikwerk*), Köln 1951, S. 55.

## II. (S. 392-393)

1. KODÁLY, Z.: S. 40, Nr. 34/II.
2. FRANUS: S. 77.
3. *Das Glogauer Liederbuch* (Erbe deutscher Musik I/4), hsg. RINGMANN, H. Kassel 1936, I, S. 4.
4. Corpus Hungar. II, Nr. 150.
5. KODÁLY, Z.: S. 42, Nr. 37/III.

## III. (S. 392-395)

1. KODÁLY, Z.—VARGYAS, L.: S. 175, Nr. 226.
2. FRANUS: S. 97.
3. RUNGE, P.: *Die Lieder und Melodien der Geissler des Jahres 1349*, Lpz. 1900, S. 32, Nr. 3.
4. Mainzer Cantual 1605. Abdr.: BÄUMKER, I.: S. 533, Nr. 259.
5. KODÁLY, Z.—VARGYAS, L.: S. 243, Nr. 376.
6. FRANUS: S. 97.
7. SZABOLCSI, B.: S. 70\*, Nr. 3 h.
8. KODÁLY, Z.—VARGYAS, L.: S. 188, Nr. 264.
9. KODÁLY, Z.—VARGYAS, L.: S. 193, Nr. 280.

## IV. (S. 394-395)

1. KODÁLY, Z.—VARGYAS, L.: S. 125, Nr. 110.
2. Phalèse 1583; Abdr. BLUME, Anhang B, S. 3.
3. Gesamtausgabe BYRD, W., hsg. v. FELLOWES, E. H. London 1950. Band 18, S. 95.
4. BAYEUX: S. 92, Nr. 77.
5. BAYEUX: S. 36, Nr. 32.
6. VÁISÁNEN: Notentafel nach S. 192, Nr. 1.

## V. (S. 396-397)

1. Sterzinger Hs, Bl. 54a; Abdr.: RIETSCH, H.: *Die deutsche Liedweise*, Wien—Lpz. 1904, S. 230, Nr. 15.
2. Aufgezeichnet 1940 von VARGYAS, L. Nach mündlicher Mitteilung.

## VI. (S. 396-397)

1. LACH: I/1. S. 43. Nr. 60.
2. W. Heckels Lautentabulatur Strassburg 1556; Abdr.: BÖHME, Tanz S. 37, Nr. 72.
3. FITZWILLIAM: Chappell I S. 253.
4. SZABOLCSI, B.: S. 69, Nr. 3d.
5. Ms. 9085 Bibliothek Bruxelles 22 v; Abdr.: BLUME: Anhang B S. 18.
6. THYSIUS: Nr. 289.

## VII. (396-397)

1. LACH: II/3, S. 23. Nr. 11.
2. BÄUMKER 2, S. 280, Nr. 292.
3. KODÁLY, Z.: S. 101, Nr. 118/II.

## VIII. (S. 398-399)

1. Strassburg, Stadtbibl., verbrannte Papierhs. B 121. 4°, fol. 35 b (Deutsches Volksliedarchiv Freiburg: Ma 1204).
2. München, Staatsbibl. Cgm 3638 Werlin fol 1468, Nr. 9/14 (Deutsches Volksliedarchiv: Ma 76).
3. SZABOLCSI, B.: S. 42, 2.
4. LACH: I/3, S. 54, Nr. 149.
5. KODÁLY, Z.: S. 42, Nr. 38/I.
6. Ndr. LIPPHARDT, W., BRAUNE, P.: *Beiträge* 58, 1934.
7. Aufnahme von LAJTHA, L. Wiedergabe bei VARGYAS, L. Dud., S. 508.
8. SZABOLCSI, B.: S. 41\*; s. a. ders., *A XVII. sz. magyar világi dallamai*, Nr. 69, u. Bartók-Memor. S. 531.
9. LACH: I/3, S. 55, Nr. 151.

## I. Tanzlied

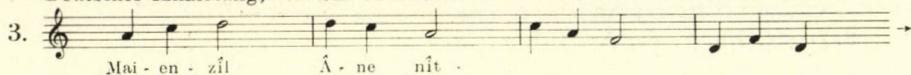
Tempo giusto

1.  Szép a le - ány i - de - ig

## Weihnachtslied Böhmen, 1505

2.  Pueri nativitatem

## Deutscher Minnesang, Pseudo - Neidhart

3.  Mai - en - zíl Á - ne nít .

## II. Tscheremissisch

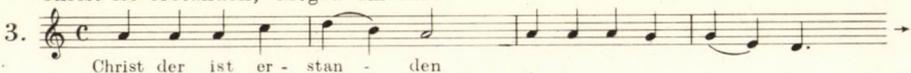
Tempo giusto, assai vivace

1. 

## Marienlied Böhmen, 1505

2.  Sin - gu - li ca - tho - li - ei

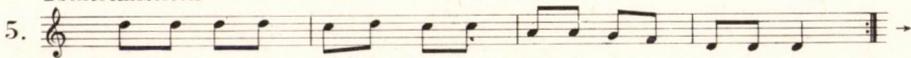
## Christ ist erstanden, Glogau um 1480

3.  Christ der ist er - stan - den

## Osterlied

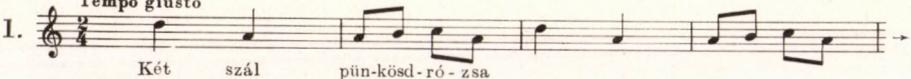
4.  Gyűj el, gyűj el, tē - szép zöld ág

## Tscheremissisch

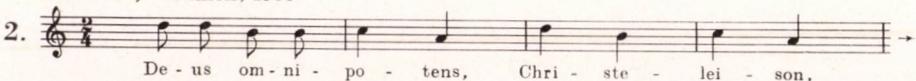
5. 

## III. Liebeslied

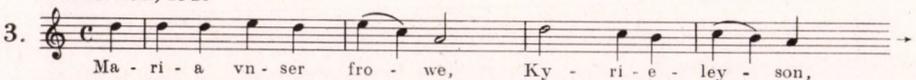
Tempo giusto

1.  Két szál pün-kösd - ró - zsa

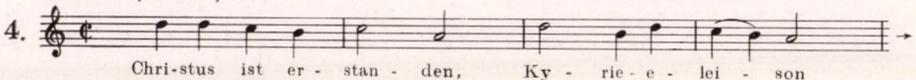
## Osterlied, Böhmen, 1505

2.  De - us om - ni - po - tens, Chri - ste - lei - son,

## Geißlerlied, 1349

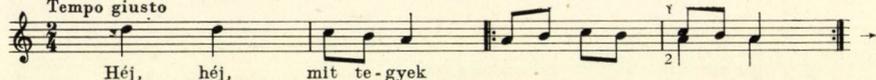
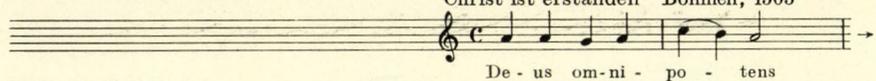
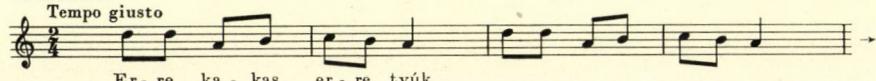
3.  Ma - ri - a vn - ser fro - we, Ky - ri - e - lei - son,

## Osterlied, Mainz, 1605

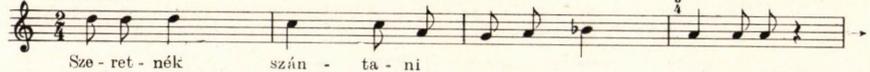
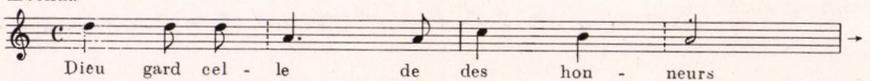
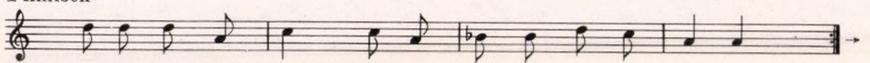
4.  Chri - stus ist er - stan - den, Ky - ri - e - lei - son

Ten staves of musical notation. The first staff is a vocal line with a treble clef. The following staves are accompaniment, with some starting on a bass clef and others on a treble clef. The notation includes various rhythmic values and melodic contours typical of medieval music.

a mor-te re - sur - gens. Al - le - lu - ja, a - ve Ma - ri - a  
 was in gött-licher scho - we. Al - le - lu - ia! glo-bet sis du, Ma - ri - a!  
 von deß To-des ban - den. Al - le - lu - ia! Ge-lobt sey Gott und Ma - ri - a!

- Tanzlied  
Tempo giusto
5.  Héj, héj, mit te-gyek
6.  "Christ ist erstanden" Böhmen, 1505  
De-us om-ni-po-tens
- Liebeslied, 1813
7.  Ej, haj, gyöngyvi-rág
- Tanzweise  
Tempo giusto
8.  Er-re ka-kas, er-re tyúk
- Tanzweise  
Tempo giusto
9.  Fe-le-sé-gem o-lyan tisz-ta

## IV.

- Parlando
1.  Sze-ret-nék szán-ta-ni
- Allemande, Phalèse, 1583
2. 
- "Alman", William Byrd, (+1623)
3. 
- Ms. Bayeux, Ende 15. Jahrh.
4.  En despit des faulx me Ji-sans
- Ebenda
5.  Dieu gard cel-le de des hon-neurs
- Finnisch
6. 

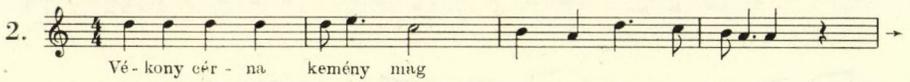
The first system of music consists of five staves. The top staff contains a sequence of eighth and quarter notes. The second staff continues with similar rhythmic patterns, ending with a double bar line and repeat signs. The third staff features a melodic line with a first ending (marked '1') and a second ending (marked '2'). The fourth and fifth staves provide accompaniment with steady eighth-note patterns.

The second system of music consists of six staves. The top staff shows a melodic line with a first ending (marked '1') and a second ending (marked '2'). The second staff continues with a melodic line, including a first ending (marked '1') and a second ending (marked '2'). The third staff features a melodic line with a first ending (marked '1') and a second ending (marked '2'). The fourth and fifth staves provide accompaniment with steady eighth-note patterns. The sixth staff continues the melodic line with a first ending (marked '1') and a second ending (marked '2').

## V. Sterzinger Hs., Ende 14. Jahrh.

1.   
Als ye doch den zun - gen

Tanzlied

2.   
Vé - kony eér - na kemény miag

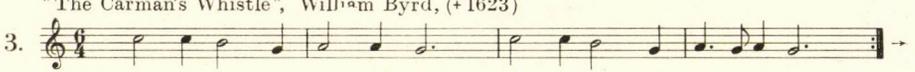
## VI. Wotjakisch

1. 

Judentanz, 1556

2. 

"The Carman's Whistle", William Byrd, (+ 1623)

3. 

Aus der Melodiensammlung von Kulcsár (1762 - 1810)

4.   
A kót ik - szet

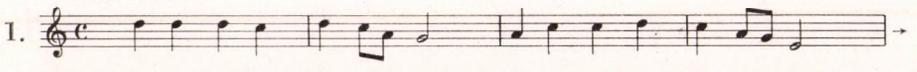
Basse danse, um 1470

5. 

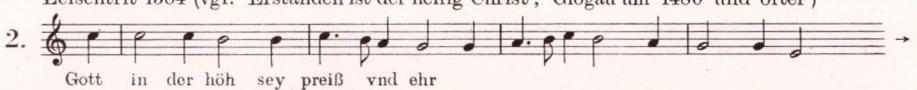
Thysius, Lautenbuch um 1600. "Den boeren dans"

6. 

## VII. Kasantatarisch

1. 

Leisentrit 1584 (vgl. "Erstanden ist der heilig Christ", Glogau um' 1480 und öfter)

2.   
Gott in der höh sey preiß vnd ehr

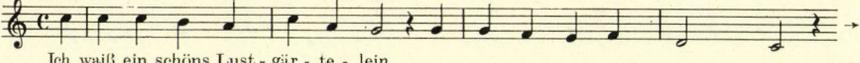
3.   
Ré gën vót, so - ká lesz

The image displays a musical score consisting of 18 staves of music. The notation is primarily in a single melodic line, with some staves featuring a second line below, possibly for a lute or similar instrument. The music is written in a medieval style, characterized by simple rhythmic values (minims, crotchets, quavers) and a limited melodic range. The score is divided into several systems, with some systems containing multiple staves. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as slurs and accents. The overall structure suggests a single melodic piece with some internal divisions or variations.

VIII. Heinrich Laufenberg, um 1430

1.  →  
 Wol- uf in an-dacht all-ge-mein

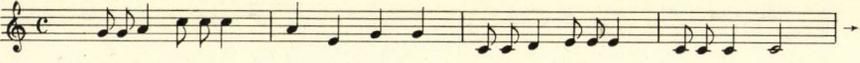
Handschrift Werlin, 1646

2.  →  
 Ich waiß ein schöns Lust-gär-te-lein

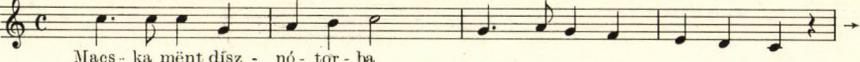
"Magyar tánc", 17. Jahrh.

3.  →

Tscheremissisch

4.  →

Ungar. Dudelsackweise

5.  →  
 Maes-ka mēnt dīsz-nó-tor-ba

Borderholmer Marienklage, 14. Jahrh.

6.  →

Ungar. Dudelsackweise

7.  →

Ungar. Tanz, 1689

8.  →

Tscheremissisch

9.  →

The image displays a musical score consisting of nine staves of notation. The notation is written on five-line staves and includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. Some notes are beamed together, and there are instances of slurs and accents. The score is organized into measures by vertical bar lines, with some measures containing repeat signs. The overall style is that of a medieval or early modern manuscript transcription.

*Printed in Hungary*

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója

Műszaki szerkesztő: Farkas Sándor

A kézirat nyomdába érkezett: 1962. IX. 11. — Terjedelem: 35 (A/5) ív, 205 ábra, 4 melléklet

---

02,55951 — Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György



