

Ungarische Musik

Skizzen zu dem Vortrag

in der "Brücke" in Düsseldorf, Kasernenstraße 6, Vortragssaal 3. OG,

30.9.1988, 19.30 Uhr

Veranstaltung der Deutsch-Ungarischen Gesellschaft

Was ungarische Musik ist, weiß eigentlich jeder sofort. Wie man die Tiroler am Jodeln und die Schotten am Dudelsack erkennt, so erkennt man den Ungarn sofort am - ja woran denn? Fangen wir bei den Klischees an, um uns dann nach und nach Hören zu einem differenzierteren Verständnis vorzutasten. Hören wir ein Beispiel:¹

1. Lehár: Anfang der „Zigeunerliebe“ (1909)

[mp3](#)



Das ist keine ‚echte‘, sondern imitierte ungarische Musik. Aber an der Imitation treten die Klischees besonders deutlich zu Tage.

Lehárs "Zigeunerliebe" von 1909 ist die berühmteste ungarisierende Operette. Man erkennt sofort den ungarischen Zungenschlag: Zymbalklänge, straffe punktierte Rhythmen ♪♪ , vor allem die umgekehrte Punktierung ♪♪ bzw. ♪♪ (lombardischer Rhythmus).

Dieser ungarische Rhythmus basiert auf der speziellen

Betonungsordnung der ungarischen Sprache, nach der die erste Silbe eines Wortes betont wird (abtaktig statt auftaktig). Ungarisch ist auch die freie Deklamation mit intensivem Gefühlsüberschwang. Das sind allerdings nicht nur Ingredienzien des Operetten-Ungarn, sondern Kennzeichen der ungarischen Nationalromantik des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts überhaupt.

Hören wir zum Vergleich Varianten des Kossuth-Themas aus Bela Bartóks Kossuth-Sinfonie von 1903, u. zw. aus dem letzten Teil des Stückes, dem Trauermarsch:

2. Bartók: Kossuth-Sinf. (1903)

[mp3](#)

Und Bartók ist ja nicht irgendwer: neben Kodály gilt er doch als *der* ungarische Komponist überhaupt, als der Mann, der die Unechtheit solcher "ungarischer Musik" entlarvt und das ungarische Idiom in authentischer Form in die Kunstmusik des 20. Jhs. eingebracht hat. In seinem Frühwerk, der Kossuth-Sinfonie, in der er den Kampf und das tragische Ende des ungarischen Freiheitskämpfers von 1848 verherrlicht, zeigt Bartók sich noch als Vertreter der ungarischen Nationalromantik, der in der Verbindung von Csárdás-Elementen mit Richard-Strausscher Harmonik und Orchestrierungstechnik seine Sehnsucht nach nationaler Befreiung und Identität zum Ausdruck brachte. Er bewegt sich noch ganz auf der Linie der Komponisten Franz Liszt und Mihaly Mosonyi, die in der Mitte des 19. Jahrhunderts, also zur Zeit der großen Freiheitsbewegungen, dieses nationale Idiom mitgeschaffen haben.

¹ Die Notenbeispiele 1, 2 und 4 sind entnommen aus: Diether Rexroth (Hrsg.), Zwischen den Grenzen, Mainz 1979, S. 27-29

Eine verblüffende Ähnlichkeit mit den Themen von Lehár und Bartók weisen dir folgenden Musikstücke von Franz Liszt und Mihaly Mosonyi auf:

3. Liszt: Ungarische Rhapsodie Nr. 2 (ca. 1850) Lasso-Thema

[mp3](#)

Lasso.

Besonders charakteristisch ist auch in diesem Stück die Bokázó-Figur (‚Fersenschlag‘, Hackenschlagfigur des Verbunkos, der bei der ‚Werbung‘ von Soldaten benutzten Musik):

Am Anfang steht wieder der ungarische Rhythmus mit der verlängerten, synkopierten 2. Note. Die Stauwirkung entlädt sich in einer schnellen Drehbewegung und mündet in die zackige Bokázófigur.

4. Mosonyi: Trauerklänge zum Tode von Istvan Szechenyi (1860), langsame Verbunkos-Melodie

[mp3](#)

(Maestoso)

Zum Verständnis dieser nationalen Bewegung muß man sich klarmachen, daß Ungarn seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts bis zum Ende des 17. Jahrhunderts unter türkischer und habsburgischer Herrschaft, danach ausschließlich unter habsburgischer Herrschaft stand. Nach 300jähriger Fremdbestimmung, die sich auch in der kulturellen Fremdbestimmung

zeigte, z.B. darin, daß die führenden Schichten nicht ungarisch, sondern deutsch sprachen - das gilt z. B. auch für Franz Liszt - und daß bis Mitte des 19. Jhs. Latein die Amtssprache war, regten sich im Beginn des 19. Jhs. immer stärker die nationalen Bestrebungen. Der obengenannte I. Széchenyi war einer der Führer der Reform. Der radikalste Reformler und Revolutionär war der oben ebenfalls erwähnte Kossuth.

Wo liegt das Problem der ungarischen Musik? Liszt war der Meinung, es gäbe gar keine eigentliche ungarische Nationalmusik. Ungarisch war für ihn die Musik der Zigeuner. Tatsächlich gibt es heute unter den 300 000 Zigeunern Ungarns nicht mehr als 3600 Berufsmusiker. Es gibt auch nur ein geringes Repertoire an wirklicher Zigeunermusik. Vielmehr haben die Zigeuner immer eine besondere Begabung zur Assimilation an die Musik ihrer Wirtsländer gezeigt. Liszt hielt trotzdem die geigenspielenden Zigeuner für die Schöpfer der ungarischen Nationalmusik. Deshalb ahmte er sie nach. Was ihn an den Zigeunern faszinierte, war einmal deren Virtuosität, zum anderen aber auch eine im 19. Jh. weitverbreitete Idealisierung des Zigeuners als Symbol eines freien, nicht an einengende kleinbürgerliche Konventionen gebundenen Menschen.

Literatur zum Thema:

Bálint Sárosi: Ungarische Zigeunermusik. In: Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren, hrsg. von Klara Hamburger, Budapest 1978, Corvina Kiadó, S. 95ff.

Für **Bartók** stellte sich (1931) die Sache so dar:

"... Was sie Zigeunermusik nennen, hat nichts mit Zigeunermusik zu tun. Das ist keine Zigeunermusik, sondern ungarische Musik, eine neuere ungarische, volkstümliche Kunstmusik ..., da sie fast ausnahmslos von ungarischen Gentlemen komponiert wurde, ist sie als ungarisch zu betrachten."

Die Zigeunerkapellen spielten vor allem in der Besetzung Geige, Zymbal und Baß. Sie improvisierten über Verbunkos- oder Csárdás-Melodien. Hören wir zunächst ein Beispiel einer solchen Improvisation auf einem Zymbal:²

5. Cymbal-Csárdás (Hung. Instr. Folk Music 6,1)

[mp3](#)

Diese Technik hat Liszt genau nachgeahmt:

6. Liszt: Ungarischer Rhapsodie Nr. 2, Friska

[mp3](#)

Vivace.
Friska.

Dieser Ausschnitt ist mit Friska überschrieben, das ist ein schneller Paartanz in geradem Takt, der rhythmisch straff und gleichmäßig durchläuft. Seit Bartók spricht man vom Giusto-Stil. Tempo giusto bedeutet in der Musik allgemein ja: im richtigen Tempo. Der erste Ausschnitt aus Liszts Stück war mit Lasso überschrieben, das ist ein langsamer Männer-Tanz

Neben solchen taktmäßigen Stücken gibt es in der Zigeunermusik aber auch rhythmisch freie Stücke, die rubato gespielt werden und wie eine freie, prosahafte Rede wirken. Hier spricht man seit Bartók vom **Parlando-Rubato-Stil**. Auch diesen Stil übernimmt Liszt in seinen Ungarischen Rhapsodien:

Hören wie zum Vergleich wieder einen Ausschnitt aus einem Zigeuner-Csárdás und

den Anfang der Ungarischen Rhapsodie Nr. 2 von Liszt:

7. Zigeuner-Csárdás (Hung. Instr. Folk Music 6.3), 2 V., B., Cymb.) parlando-rubato / giusto

[mp3](#)

8. Liszt: Ungarische Rhapsodie 2, Einleitung

[mp3](#)

Lento a capriccio.
marcato

Typisch für die Zigeunermusik ist auch das Glissando- oder Portamento-Spiel auf der Geige, das Hinüberziehen eines Tones in den nächsten. Aber auch das ist kein ausschließlich zigeunerisches Moment, auch wenn es seit damals bis heute als Markenzeichen des Zigeunergeigers gilt.

Damals gab es schon eine Kontroverse zwischen Liszt und Brassai über diese Frage:

Janas Manga: (Ungarische Volkslieder und Volksinstrumente, Budapest 1969. Corvina Verlag. S. 70)

"Liszt behauptete nämlich, daß die von den Zigeunermusikern gespielte Musik die Musik der Zigeuner selbst sei, also echte Zigeunermusik. Er hielt die phantasierende Vortragsweise im ungebundenen, frei schweifenden Rhythmus für die

² Das Zymbal (Cymbalom) ist ein mit Klöppeln geschlagenes [Saiteninstrument](#) und gehört zur Familie der Hackbrettinstrumente.

uralten musikalischen Überlieferungen der Zigeuner. Auf diese unrichtigen und irrtümlichen Feststellungen Liszts erwiderte Samuel Brassai:

»... die ganze instrumentale Musik der Zigeunerkapellen lief parallel mit den ziemlich stark übertriebenen Fiorituren (Schnörkeleien) der europäischen Virtuosen (Instrumentkünstler und Sänger) ... die ganze Fioritur ist nichts anderes als die aufgelesenen Krümel vom Tisch des europäischen Virtuositums, und die von Ihnen so sehr gerühmte Unregelmäßigkeit derselben rührt nicht von der Ungebundenheit des idealisierten Zigeunercharakters her, sondern von der Unvollkommenheit des stümperhaft Erlernten, wie wir dies bei jedem sogenannten ‚Naturalisten‘ feststellen können, sei er Zigeuner oder nicht Zigeuner.«"

Hören wir ein Beispiel aus dem Anfang des 20. Jahrhunderts:

- **Tito Schipa** singt Glucks „Che farò senza Euridice“ (Ach ich habe sie verloren)

[mp3](#)

Bis in die 30er Jahre spielten unsere Streicher in diesem Portamento-Stil. Daß aber Brassai nicht recht hat in der Annahme, es handele sich um eine bloße Virtuosenmanier, belegen viele Aufnahmen aus der Volksmusik der ganzen Erde. Hören wir einen Bauern aus Cor Leone (Sizilien, 1975), dessen Portamenti sich zu ausgewachsenen Glissandi ausweiten:

- **Bauer in Cor Leone** (wdr 22.4.75)

[mp3](#)

Nochmal zum Vergleich und zur Demonstration des zigeunermäßigen Musizierens zwei kurze Ausschnitte aus Lehárs Zigeunerliebe (Wechsel von Parlando-rubato und Friska):

- **Lehar: Zigeunerliebe: Hör ich Zymbalklänge**

[mp3](#)

Liszt entnahm die Themen für seine ungarischen Rhapsodien und Brahms die Motive zu seinen ungarischen Tänzen dem Repertoire der städtischen Zigeunermusikanten.

Etwas zur Vorgeschichte der Zigeunermusik in Ungarn:

Seit dem 15. Jahrhundert dringen die Zigeuner vom Balkan her allmählich in Ungarn ein. Ihre Hauptbeschäftigung ist das Schmiedehandwerk. Erst später kommt die Musik als weiterer Beschäftigungsbereich hinzu. Es wird berichtet, daß ungarische Edelleute sich Zigeuner als Musikanten hielten. Die Zigeuner waren in Ungarn weniger gesellschaftlich isoliert als anderswo. In der Musik bot sich den Zigeunern vor allem auch deshalb eine besondere Möglichkeit zur Sicherung des Lebensunterhalts und zum Vorwärtkommen, weil das Musizieren als Unterhaltung im alten Ungarn vielleicht noch mehr als anderswo verachtet wurde. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erlangten die Zigeuner die Vorherrschaft auf dem Gebiet der Unterhaltungsmusik. Der Erfolg der Zigeunerkapellen beruht vor allem darauf, daß sie Elemente der zeitgenössischen Musik, also westeuropäische Melodik, Harmonik und Virtuosität übernehmen und mit ihrer begeisterten, naiven Kunst der Improvisation verbinden. Die Harmonien waren zwar nicht immer korrekt, aber dieser Hauch von Dilettantismus wirkte ja gerade so exotisch und sympathisch. Die waghalsige Originalität und Virtuosität der musikalischen Improvisationen und die Eigenarten des Vortragsstils (Portamento-Spiel, Rubato-Spiel) fanden über die Grenzen Ungarns hinaus Beachtung. Der Stil, den sie prägten, war die **Verbunkos-Musik**, die also gleichzeitig mit den Zigeunerkapellen im ausgehenden 18. Jh. entstand.

Anfangs wurde nur der Tanz *Verbunkos* genannt, den die von Dorf zu Dorf ziehenden Soldatenwerber vortanzten, um so die Bauernburschen zum Militär zu locken. Auf die Verbunkos-Melodien wendeten die Zigeuner ihren traditionellen Formelbestand, also die Requisiten des Vortragsstils wie Harmonisierung, Figurationsverfahren, Ornamentik, Kadenz an. Die Zigeunermusik basiert bis zum heutigen Tag auf ungeschriebener Überlieferung, die Improvisation ist ihr von ihrem Wesen her eigen. Natürlich passen diese Formeln nur zur Melodienwelt, in der sie geboren wurden, also zu den volkstümlichen städtischen Liedern des 19. Jahrhunderts, die von dilettierenden Komponisten aus der gehobenen Schicht der Edelleute komponiert wurden. Sie passen überhaupt nicht zu den alten, authentischen bäuerlichen Volksliedern, die in Ungarn bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts hinein lebendig blieben und die nicht auf den westlichen, modernen Harmonien und Tonleitern beruhen, sondern auf älteren Modellen.

Beschäftigen wir uns nun einmal mit diesem anderen Ungarn, dem Ungarn der Bauernschaft, die relativ beständig ihre eigene Kultur und Musik über viele Jahrhunderte entwickelte. Gerade die Teilung der ungarischen Gesellschaft in eine von westlicher Kultur geprägte Oberschicht und ein altes Brauchtum und alte Lebensgewohnheiten pflegendes Volk führten dazu, daß in der unteren Schicht uralte, im übrigen Europa im 19. Jahrhundert weitgehend verschwundene Musikformen lebendig blieben. Als zu Beginn des 20. Jahrhunderts in allen europäischen Ländern die jungen Komponisten nach neuen Wegen suchten, als Strawinsky in seinem *Le Sacre* uralte heidnisch-russische Riten reaktivierte, als de Falla in Spanien aus der reichen Folklore des Landes eine neue spanische Musik schuf, als überhaupt eine Abkehr von der hochgezüchteten, nun als sentimental empfundenen spätromantischen Musik erfolgte, als man in Paris die Negerplastik entdeckte usw. usw., da fanden die jungen Ungarn Zoltán Kodály und Béla Bartók, die beiden bedeutendsten Komponisten, die Ungarn hervorgebracht hat, in ihrer Heimat einen reichen Schatz an unverbrauchter authentischer Folklore, die es ihnen ermöglichte, von diesen Quellen aus eine neue, nicht an romantisch-sentimentaler Verklärung, sondern an der realen Volkskultur sich orientierenden nationalen Musik zu entwickeln. Seit etwa 1905 beginnen beide, auf die Dörfer zu den Bauern zu gehen, und dort alte Musik aufzunehmen - zunächst auf

Wachsmatrizen, später auf immer besser werdenden Geräten -, diese Musik systematisch zu ordnen und zu erforschen und sie in ihren Kompositionen zu integrieren und zu verarbeiten.

Einige Entdeckungen, die sie dabei machten und einige Aufnahmen, die sie selbst oder ihre Nachfolger gemacht haben, wollen wir uns nun einmal ansehen.

Die Ungarn haben als letztes europäisches Volk ihre Heimat bezogen, und zwar Ende des 9. Jahrhunderts. Es entstand im Laufe des 5. - 8. Jahrhunderts durch die Vermischung eines finnisch-ugrischen Volkes mit türkischen Volksgruppen. In der Folklore Ungarns verraten viele Merkmale die alte asiatische Herkunft:

TOTENKLAGE, Ungarn

Hungarian Folk music 1

[mp3](#)

Archaische Merkmale sind:

- die Pentatonik, d.h. die Fünfstufigkeit der Tonleiter ohne Halbtonschritte
- die Deszendenzmelodik (die alten Griechen empfanden ihre Tonleitern als fallend und schreiben sie deshalb von oben nach unten; vgl. auch heute noch die Bluesmelodik)
- die Improvisation über ein Melodiemodell (Maqam, vgl. heutige persische Musik),
- der Parlando-Stil, die Prosamelodik ohne Taktordnung, ohne periodische Korrespondenzen, ohne Strophen u. ä.,
- die off pitch-Phänomene, die Mikrointervallik, die aus der Sprachgebundenheit dieser Musik herrührt.

Totenklage ist ein in ganz frühe Zeiten zurückreichender Brauch, ein Produkt der Urzeit, als der Mensch zum erstenmal dem Tod gegenüberstand und als diese niederschmetternde existentielle Erfahrung noch nicht durch zivilisatorische und religiöse Riten und Deutungen aufgefangen wurde. Mit fortschreitender Zivilisation wurden solche ungehemmten persönlichen Bekundungen des Schmerzes immer mehr zurückgedrängt. In Ungarn obliegt die Klage den Frauen. Noch in der ersten Hälfte unseres Jahrhundert war der Brauch, daß nach einem Begräbnis die Frauen jeweils an die Gräber ihrer Verstorbenen gingen und laut klagten, weit verbreitet. Als Bartók und Kodály solche Klagegesänge aufzeichnen wollten, ergaben sich aber fast unüberwindliche Schwierigkeiten, weil man sich aus dem Gefühl heraus, daß es sich um einen rückständigen Brauch handelt, schämte, anderen Einblick zu geben. Dennoch gelang es, solche Klagen aufzunehmen, wie Sie gehört haben, allerdings sagen alle, die solche Aufnahmen gemacht haben, daß die aufgenommen Gesänge in keiner Weise die gefühlsmäßige und musikalische Intensität haben, wie die, die man bei heimlicher Beobachtung hören konnte. Die Situation bei der Aufnahme ist eben eine gestellte.

Unser Beispiel wurde im Jahre 1959 aufgenommen. Eine Frau beklagt ihren 1944 im Krieg gefallenen Mann:

"O weh, mein teuerster, liebster Mann, der 1944 an der Front fiel, der durch den verdammten Krieg getötet wurde! O weh, weh mir, als Witwe lebe ich seit 15 Jahren. Keinen habe ich an meiner Seite, und keinen Platz habe ich zum Leben außer Straßen und Wegen! O weh, komm heim, meine Teuerster, damit ich dir all mein Leid klagen kann, das so gewaltig gewachsen ist in all den langen, langen Jahren. Mein teuerster, liebster, bester Mann! Komm heim, um deine Kinder zu sehen, die in alle Winde zerstreut sind! ..."

Dieses Dokument macht uns bewußt, wie sprachlos wir heute sind angesichts des Todes, wie sehr wir die Bewältigung dieses Phänomens dem Begräbnisunternehmer, dem offiziellen Leichenredner und den kirchlichen oder weltlichen Zeremonien überlassen, wie sehr wir es verlernt haben, uns individuell und frei in solchen Dingen zu artikulieren. Das Brauchtum und die musikalischen Modelle stehen der Frau zur Verfügung und ermöglichen ihr, durch Aussprechen ihrer Gefühle ihre Situation zu meistern.

Wie Kodály und Bartók solche uralte Musik in neue Musik transformiert haben, zeigen zwei kurze Ausschnitte:

Kodály: Psalmus Hungaricus :

Oft halten Frevler Rat unter Ihnen, Witwen und Waisen arg zu betrügen.

[mp3](#)

Bartók: Divertimento (1939), molto adagio

(Platte: Musica mundana Nr. 240/241)

[mp3](#)

Bei Kodály sind kennzeichnend die Stöhnfiguren im Chor, bei Bartók ebenso, doch sind bei ihm stärker trillerartige

Tonverzerrungen und Glissandi zu bemerken, allerdings auch eine stärkere Orientierung an westlich-romantischer Musik (Steigerung-Rückentwicklung). Die drückende Schwere und grauenvolle Härte der Musik wirken wie eine Vorahnung des kurz bevorstehenden 2. Weltkriegs.

Die Volksmusik darf man sich natürlich nicht als unabhängig von der Kunstmusik vorstellen. Zwischen beiden Musikformen gibt es ein stetes Geben und Nehmen. So findet man in der ungarischen Volksmusik auch vielfältige Spuren der Kunstmusik verschiedener Ausprägung.

Ab dem 11. Jh. ist der Einfluß der Gregorianik unter den ersten ungarischen Königen stark. Es kommt zu einem allmählichen Zurückdrängen der Spielleute mit ihrem weltlichen Repertoire.

Beispiele:

Canticum canticorum

Shir hashirim (jüdisch, Hohes Lied)

[mp3](#)

Hymnus gregorians (salve crux sancta)

[mp3](#)

Hungarian folk-song from Transylvania

[mp3](#)

Seit Anfang des 14. Jahrhunderts gibt es eine neue höfische Kultur: Der durch seine Heirat mit dem französischen Hof verbundene König Bela III. schickte 1192 einen gewissen Elvinus nach Paris, um dort Musik zu studieren. Bald entstand eine rege Beeinflussung durch den Westen, auch durch Italien und Deutschland. Gegen 1500 erreichte diese höfische Kultur ihren Höhepunkt. Um 1500 wirkte zum Beispiel der berühmte Thomas Stoltzer als Chorleiter am Hofe. Die offizielle Musik war also ganz westlich orientiert. (Um die gleiche Zeit tauchen in Ungarn allerdings auch zum erstenmal lautenschlagende Zigeuner auf.) Der Traum von einer ungarisch-europäischen Kultur ging in den Kriegen des beginnenden 16. Jahrhunderts jäh zu Ende. 1514 wurde der ungarische Bauernaufstand niedergeschlagen, 1526 folgte die vernichtende Niederlage durch die Türken in der Schlacht bei Mohács. Das Land wurde teils zur Beute der Türken teils zur Beute des Hauses Habsburg. Die ausländischen Musiker verließen das Land, die Sängerschöre wurden aufgelöst, die Orgeln verstummten. Das war aber gerade die Zeit, wo die europäische Musik ihre rasante Entwicklung begann. Davon blieb Ungarn also weitgehend abgeschottet.

MUSIK AUS DER UNGARISCHEN PUSZTA. Gesammelt von Béla Bartók und Zoltan Kodály

(Miroslav Basta wdr 2.1.1977)

Ballade von der gelben Schlage[mp3](#)**Parlando-Lied**

Aufgezeichnet Anfang der 50er Jahre in Moldavien



Pentatonik, rhythmisch frei, Deszendenzmelodie, einstimmiges, unbegleitetes Singen

Liebeslied aus dem Tokajer Vorgebirgsland**Csárdás**[mp3](#)

lassu: langsame, melancholisch pathetische Einleitung, Kreistanz der Männer



friss (friszka), eigentlicher Csárdás ('Bauernschenkentanz'), schnellerer Paartanz im geraden Takt und einem vom Sporenschlag bestimmten akzentuierten Rhythmus



Tanzlied, (alte) Paar-Form: Langsam-Schnell.

Der langsame erste Teil mit seinen 3x4 bzw. 2x6 Takten ist älteren Modellen verpflichtet (vgl. auch den 12taktigen Blues). Die Form ist AB⁽⁵⁾B⁽⁵⁾A.Der schnelle Teil ist achttaktig und hat die Form: A A⁵ B⁵ A'. Er zeigt deutlicher als der langsame Teil die Quint-Wechsel-Struktur (die Takte 3-6 liegen fünf Töne höher als die Außenteile).

Die Tonalität ist eine Mischung aus der alten Pentatonik (T.5-6, T. 8-9 des langsamen Teils), äolischem Modus (h – a – cis – d – e – fis – g – a – h) und (neueren) Moll-Varianten mit erhöhter 6. oder 7. Stufe (gis, ais).

Kennzeichnend für beide Teile ist der ungarische Rhythmus (♩♩. bzw. ♩♩♩.)

Dudelsackmelodie[mp3](#)

Aufnahme Ende der 30er Jahre

Dudelsack mit Melodie-, Kontra- und Baßpfeife

Ungarische Bauernmusik ist überwiegend Vokalmusik, auch von daher wird verständlich, daß die Zigeuner sozusagen eine Monopolstellung in der Instrumentalmusik erringen konnten. Hier hören wir erst die gesungene Fassung, dann die vom Bauern gespielte Dudelsackversion, die die einfache Melodie mit kleingliedrigen Verzierungen umgibt. Die Merkstimmigkeit ist die alte Grundierungstechnik über Borduntöne, wie wir sie heute besonders auch aus der indischen Musik noch kennen. Eine solche Musik konserviert Musizierformen aus der Zeit, als es die Harmonik der neueren Musik noch gar nicht gab. Dudelsackmusik hat auch innerhalb der klassischen Musik in Restbeständen überlebt, vor allem in der Pastoral- also Hirtenmusik (Weihnachtsmusik), wurde dort aber natürlich aller Rauheingigkeit und

„Schmutzigkeit“ entkleidet und dem neuen Ideal des sauberen Tons angepaßt. Erst seit den dirty tones des Jazz wurden 20. Jahrhundert solche Formen der Tongebung auch bei uns wieder akzeptabel. Im 19. Jahrhundert findet man solche nachgemachte Dudelsackmusik auch häufig als Symbol für eine bodenständige, unsprüngliche Welt. So ist z. B. der erste Satz von Beethovens Pastoralsymphonie (Nr. 6), der mit "Heitere Gefühle bei der Ankunft auf dem Lande" überschrieben ist, aus einer originalen südslavischen Tanzweise entwickelt - Beethoven hat diese Melodie offenbar von Dudelsackpfeifern gehört, vielleicht gerade in Westungarn (nach Bartók, Weg und Werk S. 167).

Bei Chopin findet man in dessen Mazurken sogar sehr genaue Transformationen dieser Musik, so daß man fast an wörtliche Zitate denken könnte. z. B. in seiner B-Dur Mazurka:

Chopin. Mazurka op.7 Nr.1, Ausschnitt:

[mp3](#)



Stellt man sich diese Stelle von einem Dudelsack quäkend gespielt vor,
- auf dem Klavier könnte man sich das so verdeutlichen: -
kann man ich das gut vorstellen.

[mp3](#)

Merkmale: Bordun, Zigeunertonart, Deszendenzmelodik, kreisende Wiederholungen.

Aber all das erscheint bei Chopin als sentimentale Erinnerung, als genießerischer klangeimpressionistischer Effekt, vor allem auch durch das pianissimo und die die Konturen weich verschwimmen lassende Pedalisierung).

Dadurch wird dieser Musik das Rustikale, Vitale und „Schmutzige“ genommen.

Ganz anders setzt Bartók eine originale Dudelsackmelodie aus Transsylvanien in seinem frühen Werk "Sonatine" um:

Bartók Sonatine, Anfang

[mp3](#)

Allegretto (♩ = 88) Dudelsackpfeifer Béla Bartók

Die Tonalität ist lydisch (erhöhte Quart gis). Sekundschärfungen ersetzen die "schmutzige" Tongebung des Dudelsacks. Die kleingliedrige Ornamentik ist voll ausgebildet", sogar die „Tonkieker“ des Dudelsacks werden nachgebildet.

Béla Bartók:

(zit. nach: B. B.: Weg und Werk, hrsg. von Bence Szabolcsi. Kassel 1972. Bärenreiter. S. 167f.)

„Ein anderer Unterschied zwischen heute und dem 19. Jahrhundert macht sich darin bemerkbar. daß sich damals der Einfluß der Volksmusik größtenteils bloß in Äußerlichkeiten bekundete, er wirkte sich eher in der Übernahme von Motiven, Rhythmen und Verzierungen aus.

Die bewußte und ausschließliche Vertiefung in die Bauernmusik blieb dem Beginn des 20. Jahrhunderts vorbehalten.

Unter den Tondichtern der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts war Mussorgski der einzige, der sich vollkommen und ausschließlich von der Bauernmusik beeinflussen ließ und somit - wie man zu sagen pflegt - seinem Zeitalter voraus war. Den Übrigen auf ihre Volkstümlichkeit sich berufenden Komponisten des 19. Jahrhunderts genügte, wie es scheint, mit geringer Ausnahme als Anregung die volkstümliche Kunstmusik der östlichen und nördlichen Länder. Sicher gab es mich in ihr viele, in der bisherigen höheren westlichen Kunstmusik fehlende Eigenschaften, die sich aber wie ich bereits erwähnte, mit den Schablonen der romantischen Sentimentalität des Westens vermischten. Es mangelte ihr jedoch an der unberührten Frische, der Ursprünglichkeit, es fehlte ihr das, was man heute unter »Objektivität« versteht und was ich eher den Mangel an Sentimentalität nennen würde."

Bartók geht es also nicht mehr darum, die Folklore als interessantes, exotisches Einsprengsel in eine hochkultivierte Musiksprache zu benutzen. Ihm ging es seiner eigenen Aussage nach darum, in seiner Muttersprache sprechen zu

können, aus der Folklore heraus eine spezifische Musiksprache zu entwickeln. Dabei vermeidet er allerdings jeden Nationalismus und jede ideologische oder rassistische Radikalität. Das unterscheidet ihn von Mussorgsky, dem Russen, der in der Mitte des 19. Jhs jede Ausbildung am Konservatorium vermied, um nicht von den dort lehrenden westeuropäischen Lehrern verdorben zu werden.

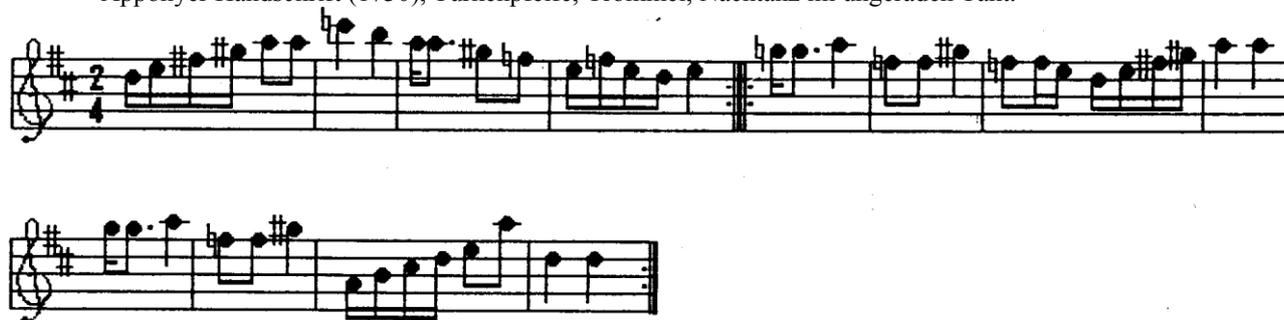
Wie alt solche Melodien, wie Bartók sie in seiner Sonatine (Dudelsackpfeifer) verwendet, sind, zeigen schriftlich fixierte Formen solcher umgangsmäßigen Musik:

SALTUS HUNGARICUS (ca. 1730) Kerzentanz
Hungaroton SLPD 12445

[mp3](#)

Kerzentanz: noch heute gibt es Varianten in Nordwest-Ungarn mit dem Text: "Az Argyélus kis madár". Bei der Aufforderung der Braut zum Tanz oder vor dem Zubettbringen der Braut wurde er getanzt.

- Barkoczy-Handschrift Nr. 13, Geige solo
- Apponyer Handschrift (1730), Türkenpfeife, Trommel, Nachtanz im ungeraden Takt.



Wir finden hier die lydische Quart, die mixolydische Sept und die übermäßigen Sekunden wie bei der von Bartók verwendeten Musik, desgleichen die gespaltenen Tonstufen g/gis und f/fis. Dies sind aber auch alles typische Merkmale der späteren Zigeunermusik. Hier zeigt sich wieder die folkloristische Grundlage dieser sogenannten Zigeunermusik. Wo kommen diese "orientalischen" Momente denn nun her? Die lange Türkenherrschaft hat nicht nur in der Baukunst, z. B. den vielen schönen Minaretts in Ungarn Spuren hinterlassen. Das Verhältnis zwischen Türken und Ungarn war weniger gespannt, als man vermuten könnte. Die Türken duldeten die freie Religionsausübung, unterstützten Rákóczis Freiheitskampf ebenso wie später Lajos Kossuth. Die türkische Musik ihrerseits ist stark geprägt von der persischen Musik. Die historische und geografische Tiefendimension wird ohrenfällig, wenn man ein Stück klassischer persischer Santur-Musik hört - Santur ist eine persische Kastenzither, entspricht also dem ungarischen Zymbal (Cymbalom) - , eine Maqam-Improvisation. Ein Maqam ist das einer Improvisation zugrundeliegende Tongerüst

- **Dastgha-he homayun**, klassische persische Musik, Improvisation

[mp3](#)

Man hört deutlich die übermäßige Sekunde (g- ais), die Schlangenmelodik, aber auch die typischen Seitenschlagfiguren des Cymbaloms. Die Gerüsttöne (die ‚Tonleiter‘) sind e fis g (gis) – ais h cis. Am Anfang kommt auch das gis mal vor. Es gibt also auch hier eine gesplattene Tonstufe. Damit entspricht das persische Beispiel in etwa dem „Kerzentanz“, denn dort lauten die Gerüsttöne: d – e f (fis) – g (gis) a – h – c.

Die für die Aufbereitung solcher Musik zur Unterhaltung "städtischer" Ohren notwendige Harmonisierung, also die Anpassung an die Standards der klassischen Musik, stammt auch nicht von den Zigeunern selbst, sondern wurde von ihnen, wie wir von Bartók schon gehört haben, aus komponierten Vorlagen übernommen. In der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden nämlich solche Melodien nicht nur aufgeschrieben, wie das vorige Beispiel zeigt, sondern auch mit einer gängigen harmonischen Klavierbegleitung versehen. Hören wir ein Beispiel (mit der typischen Bokázó-Figur am Schluß):

- „Origineller ungarischer Nationaltanz“ um 1800
Presto

[mp3](#)



"Der aus dem Deutschen stammende Name eines neueren ungarischen Tanztyps, »verbunk« (aus dem Zeitwort »werben«), hängt mit dem Rekrutierungssystem des Heeres in (Österreich und Ungarn zusammen (1715). Seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts dienten musikalische Veranstaltungen regelmäßig als Mittel zum Einfangen von Soldaten."

•

Wir hören deutlich, vor allem an der Hacken-Zusammenschlag-Figur (T. 4), daß es sich hier um eine Vorform der Verbunkos- bzw. Csárdás-Musik handelt. Diese Musik wurde in Wien und anderswo begierig aufgegriffen und dann vor allem von den Zigeunerkapellen "vermarktet". Wie beliebt diese Musik war, kann man an der Vielzahl von All Ongharese Sätzen in klassischen Sonaten und Sinfonien ermesen. Hören wir obige Melodie nun einmal in der Version von Josef Haydn:

- **Haydn: Minore aus Rondo all'Ongarese** aus dem Klaviertrio G-Dur

[mp3](#)



Wir wollen uns noch ein anderes Beispiel für die Umsetzung folkloristischen Materials ansehen, jetzt allerdings ein reiferes Werk, nämlich die Musik für Saiteninstrumente Schlagzeug und Celesta aus dem Jahre 1937. Bartók hat hier nicht mehr originale Melodien zitiert und bearbeitet, sondern aus dem Geist seiner musikalischen Muttersprache eine neue Musik geschaffen, die Ungarisches, Klassisches (die motivische Arbeit und motivische Durchbildung des Themas und des Gesamtverlaufs), Romantisches (vor allem im ersten Satz) und auch Modernes (hier z.B. die an Errungenschaften aus Strawinskys *Le Sacre* von 1913 orientierte perkussive und asymmetrische Rhythmik und Schlagzeugwirkung).

QUINT-WECHSEL- THEMEN Ungarn

-Ungarisches Volkslied

[mp3](#)

-Bartók: **Ländlicher Spaß** (Mikrokosmos 130)

[mp3](#)

(1. Hälfte, dann 2. Hälfte)

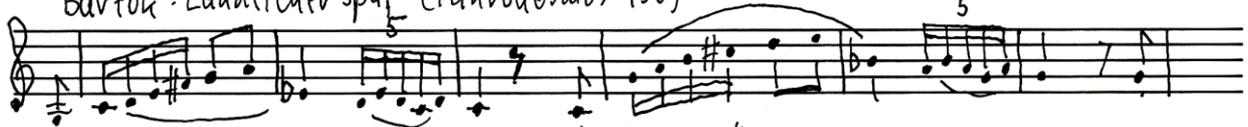
-Bartók: **Musik für Saiteninstrumente ..., 2.Satz**

[mp3](#)

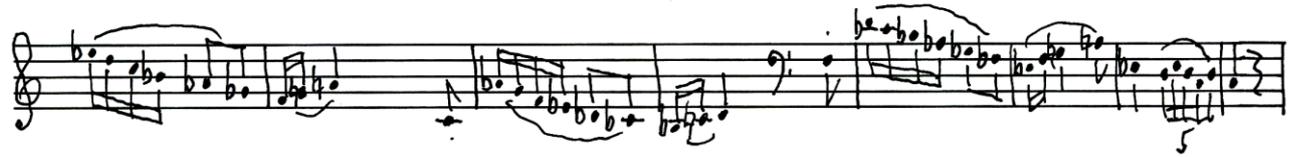
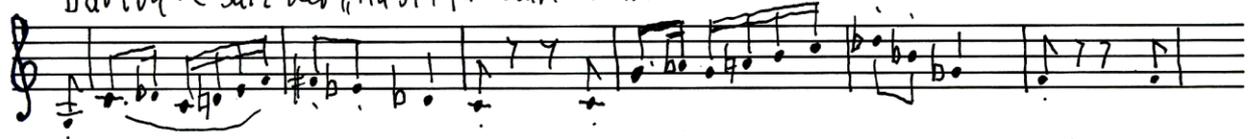
Ungarischer Volkslied (L. Lajtha)



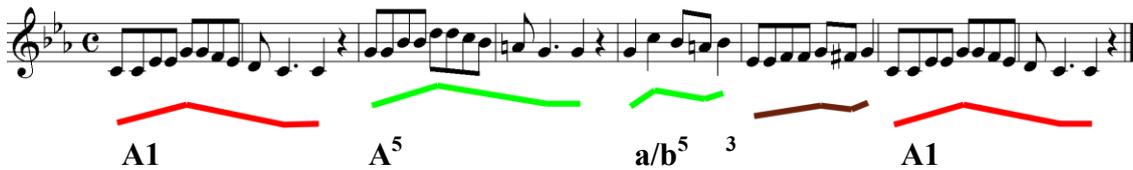
Bartók: Ländlicher Spaß (Mikrokosmos 130)



Bartók: 2. Satz der „Musik für Saiteninstr. ...“



Quintwechsel



Nach dem 2. Weltkrieg wurde Kodálys Musik zur offiziellen, von der Regierung geförderten Musikrichtung. Die Kodály-Methode, eine Methode des Musikunterrichts, nach der alle Kinder am Volkslied ihrer Heimat musikalisch sozialisiert werden, wurde überall eingeführt. Eine bodenständige Volks-Musikkultur sollte so entstehen. Gleichzeitig war damit den Vorstellungen des sozialistischen Realismus Genüge getan.

Bartók war damals schon tot. Er starb 1945 im Exil in New York. In Ungarn hatte er nur mit seiner frühen Kossuth-Sinfonie, die noch nach herkömmlicher Technik gearbeitet war, großen Erfolg gehabt, seine weiteren Werke kamen zwar in Westeuropa, nicht aber in seiner Heimat an. Bartók versteifte sich zu wenig auf die ungarische Folklore. Er sammelte und verarbeitete auch die Musik anderer Länder und Kontinente. Er war auch viel aufgeschlossener für die moderneren Entwicklungen in Westeuropa.

Die dominierende Rolle Kodálys und der allen neueren Experimenten abholde sozialistische Realismus führten zu einer Provinzialisierung des ungarischen Musiklebens in den 50er Jahren. Die Komponisten dieser Zeit waren mehr oder weniger Epigonen Kodálys und ausgeschlossen von der rasanten Entwicklung der Musik im Westen. Einer der bedeutendsten ungarischen Komponisten der Gegenwart, G. Ligeti, verließ deshalb 1956 Ungarn und wirkt seitdem in der Bundesrepublik. Er ist einer der bedeutendsten und erfolgreichsten Komponisten der Gegenwart. In Deutschland brachte er sich - u.a. im elektronischen Studio des WDR - auf westlichen Standard und entwickelte dann eine ganz neue Kunst der Komposition mit Klangflächen. Daß er diese Idee schon in Ungarn hatte, zeigt ein Werk, das er 1955, also ein Jahr vor seiner Übersiedlung, geschrieben hat: „Nacht“:

- Ligeti: Nacht, Budapest 1955

[mp3](#)

György Ligeti: Éjszaka / Nacht Budapest 1955

pp Reugetec tövis

Das Material des Stückes ist noch relativ herkömmlich: eine normale C-Dur-Tonleiter, allerdings ohne Leittoncharakter, also im Sinne der modalen Volksmusik empfunden, und ein normaler Dreier-Takt, mal mit normaler Punktierung, mal in umgekehrter, ungarischer Punktierung sind die charakteristischen Momente des Stückes. Die Struktur des Stückes und das darin sich spiegelnde ästhetische Denken sind allerdings neu. Die Stimmen laufen im Kanon, verschränken und verdichten sich immer mehr und bilden streckenweise eine in sich bewegte stehende Klangfläche, prägen also das Markenzeichen Ligetischer Musik schon deutlich aus. Im Gegensatz zu Bartók und vor allem zu Kodály denkt Ligeti nicht von der Folklore aus. Dennoch benutzt auch er gelegentlich ungarische Modelle, allerdings um sie pfiffig und hintergründig zu verfremden. (Passacaglia ungharese, Hungarian Rock)

LIGETI: HUNGARIAN ROCK (1978) Elisabeth Chojnacka. Cembalo WER 60100-50

[mp3](#)

Die Idee des Werkes ist die Vermählung von E- und U-Musik; formal eine Chaconne; harmonisch-rhythmischer Ostinato der linken Hand im 9/8-Takt, der freilich nach balkanischer, aber auch karibischer Art in 2+2+3+2 unterteilt ist; Affinität zu rhythmischen Patterns der Jazzmusik. Rechte Hand: 9/8, mit witzigen Unterteilungen und Periodenverschiebungen.