

UNGARISCHE VOLKSMUSIKFORSCHUNGEN
UNTER DEN DONAUVÖLKERN

VON
LUDWIG VARGYAS

Sonderabdruck aus der Zeitschrift
DONAUEUROPA
II. Jahrgang, Heft 12.

BUDAPEST, 1942

Die moderne Volksmusikforschung hat in Ungarn in den neunziger Jahren mit den phonographischen Aufnahmen Béla Vikárs begonnen und mit der Sammelarbeit von Béla Bartók und Zoltán Kodály, die im Jahre 1905 ihren Anfang nahm, eine schwungvolle Fortsetzung erhalten. Diese Forscherarbeit beschränkte sich zunächst ausschließlich auf die ungarische Volksmusik, da die Ungarn natürlich in erster Reihe dieses Material interessierte. Damals war nämlich den gebildeten Ungarn und der Wissenschaft die eigene Volksmusik ebenso unbekannt, wie diejenige der ungarländischen Nationalitäten. „Bald haben wir jedoch unser Arbeitsgebiet auch auf die von Nationalitäten bewohnten Landesteile ausgedehnt, weil eines der wichtigsten Ziele der musikfolkloristischen Forschungen, die vergleichende Musikfolklore nur auf diese Weise zu erreichen war“, schrieb Béla Bartók in einem seiner Aufsätze. („Ungarische Volksmusik-Forschungen.“) Es ist natürlich, daß die Kenntnis des ungarischen Musikmaterials den Wunsch erweckte, auch die Musik der Nachbarvölker kennen zu lernen. Dies ist einerseits ein begreifliches wissenschaftliches Interesse, andererseits ließen sich auch zahlreiche Probleme des ungarischen Materials durch eine genaue Kenntnis der Nachbarn lösen.

Die so begonnenen Sammlungen haben ein derart vielfältiges, interessantes Material ergeben und dieses Material hat so viele neue Probleme aufgeworfen, daß aus der anfangs nur ungarisch orientierten Forschung ein leidenschaftliches osteuropäisches Interesse erwuchs. Davon zeugt Bartók, als er in seiner Antwort auf einen ausländischen Angriff schreibt, daß ihn „keinerlei Angriffe davon abbringen werden, ständig zu sammeln, zu systematisieren und zu vergleichen... um stets die osteuropäische Musikfolklore-Forschung zu fördern, jene internationale Wissenschaft, an der ich mit meinem ganzen Leben hänge“. (Nachwort zu dem „Volksmusik der Magyaren und der benachbarten Völker“.)

Das Ergebnis dieser Arbeit sind neben etwa 10.000 ungarischen Melodien 2800 slowakische, 3500 rumänische und 150 andere (deutsche, ruthenische, Zigeuner-) Melodienaufzeichnungen und Phonogramme, (nach einem Ausweis von Bartók aus dem Jahre 1929), verbunden mit den Studien über rumänisches Material, einer vergleichenden Studie über den Zusammenhang der ungarischen Volksmusik mit der der Nachbarvölker und zahlreiche kleinere Aufsätze, vergleichende Anmerkungen in den Büchern über die ungarische Volksmusik sowohl hinsichtlich der rumänischen, als auch der slowakischen und anderer Volksmusik. Leider

Für die Herausgabe verantwortlich: Dr. Stefan Gál.

Druck: Stádium A.-G., Budapest. — Verantwortlich: Direktor Aladár Györy.

haben die 1918 eingetretenen Veränderungen die weitere Sammelarbeit verhindert, so daß weder das rumänische, noch das slowakische Material, noch das anderer Völker endgültig erforscht werden konnten. Glücklicherweise hat die wissenschaftliche Volksmusikforschung in letzter Zeit auch bei diesen Völkern, insbesondere bei den Rumänen einen bedeutenden Aufschwung genommen. Die Südslawen, die Tschechen und die Slowaken hatten schon früher verhältnismäßig gut brauchbare Sammlungen, über die Ruthenen und Bulgaren gibt es auch Veröffentlichungen, so daß der Vergleich mehr oder weniger möglich ist, obwohl in der Kenntnis der Volksmusik des ganzen osteuropäischen Gebiets noch große Lücken bestehen. Selbstverständlich wurde diese ganze Literatur im Laufe der vergleichenden Untersuchungen in den Kreis des Interesses einbezogen, daher bietet die ungarische Literatur gleichzeitig auch über diese eine Übersicht und orientiert mehr oder weniger über ihre Ergebnisse und ihre Bibliographie.

Die möglichst vollkommene Bibliographie der gesamten ungarischen Literatur haben wir am Schluß dieses Aufsatzes nach Völkern und Zeitabschnitten zusammengestellt, damit sie den Interessenten auch gesondert zur Verfügung steht. (Wir werden zur Erleichterung fortan statt des vollen Zitats nur auf die dortige Zahl hinweisen.) In diese Bibliographie haben wir kleinere Lexika-Aufsätze (7), Buchbesprechungen (5) und auch Bücher aufgenommen, die sich auf die ungarische Literatur beziehen (13—15). Wir haben dies nicht ausschließlich wegen der Vollkommenheit der Bibliographie getan. Bei einem Material wie das der besprochenen Volksmusik und Literatur sind auch diese von Bedeutung. Ist es doch heute noch Hauptgegenstand der Forschung, in die vielseitigen Zusammenhänge des vielseitigen völkischen Materials Ordnung hineinzubringen. In dieser Arbeit haben nicht nur kleine Aufsätze, sondern auch winzige vergleichende Anmerkungen, ja sogar Fußnoten und Hinweise ihre Bedeutung, sie weisen auf die nicht behandelten Zusammenhänge, auf den übernommenen oder Originalcharakter der verschiedenen Materialangaben hin. Wir könnten sogar sagen, daß solche Hinweise für den Forscher den wirklichen wissenschaftlichen Wert darstellen, weil ja der beschreibende Teil nach gründlichem Studium des mitgeteilten Materials ohnehin entbehrt werden kann. Das Werk von Bartók über das ungarische Material (14) enthält viele vergleichende Anmerkungen über das slowakische, rumänische, ruthenische usw. Material, hier und da sogar einige bis dahin unveröffentlichte Feststellungen über diese Volksmusiken, oder z. B. die kurze Beschreibung Kodálys über das Máramaroser Buch Bartóks (5) weist sofort auf die Verwandtschaft zweier rumänischer Tänze mit den im Kájoni-Kodex (17. Jahrhundert) mitgeteilten ungarischen Tänzen hin, so daß auch solche Mitteilungen solange nicht außer Acht gelassen werden können, bis von einer Zusammenfassung gesprochen werden kann und jede Studie nur noch als Hilfsmittel für die weiteren Forschungen dienen will. (S. Kodály: „Jetzt folgt die Zeit der Materialsammlung und der Vergleichung. Nur dann kann die Feststellung der endgültigen Ergebnisse an die Reihe kommen.“) (5.)

Diese Aufgaben bestimmen auch den Charakter der einzelnen Arbeiten. Bestand bisher die Hauptaufgabe im Materialsammeln, in der Systematisierung und im Vergleichen, so ist das Hauptziel der Veröffentlichungen, das Material in ein klares und übersichtliches System zu bringen, damit der Forscher mit wenig Mühe darin das findet, was er sucht, damit den Melodien nach ihrer inneren Verwandtschaft, den Varianten möglichst nebeneinander die Plätze angewiesen werden, und damit die charakteristischen Eigenarten des Materials recht deutlich hervortreten. Die Hauptfrage ist also das richtige systematisierende Prinzip, dessen Vorbedingung die tiefe Materialkenntnis ist. Jedes Material erfordert nämlich ein System, das seiner Natur entspricht, was nur durch gründliche Beschäftigung mit dem Material und immer mehr verfeinerte Systematisierungsversuche erreicht werden kann. So hat z. B. Bartók in seinem ersten Buch (1) die Biharer rumänischen Melodien, unter dem Eindruck der überwiegenden Vierzeiligkeit der ungarischen Melodien, in ein Vierzeiler-System eingeteilt. Später ist er natürlich zu ganz anderen Systematisierungsgrundsätzen übergegangen. Auch die ungarischen Materialmitteilungen (13, 14), geben hier den Zeilenschlußnoten, dort der Silbenzahl der Zeilen den Vorrang in der Systematisierung. Die neuen Ergebnisse bieten für die Analyse der inneren Eigenschaften der Melodien neue Gesichtspunkte und damit neue Ideen zu ihrer Ordnung und auch zur Erforschung der Varianten und ihrer Gruppierung. Denn das richtige System ist nicht nur eine Äußerlichkeit, es spiegelt die Materialkenntnis wider, und zwar nicht nur die äussere Kenntnis des Materials, sondern auch die seiner Probleme und Zusammenhänge: das Niveau der wissenschaftlichen Behandlung des Materials.

Wenn wir also feststellen, daß Bartók's rumänische Studien, besonders wo sie die Máramaroser und die Kolindengesänge behandeln (4, 9), vollkommene Systematisierungen und in ihrer Art bahnbrechend in der europäischen Literatur sind, dann heben wir nach dem oben Gesagten nicht irgendeinen belanglosen philologischen Gesichtspunkt, sondern einen sehr bedeutenden wissenschaftlichen Wert hervor. Schon Kodály betont in seiner erwähnten Beschreibung (5) das Neuartige dieser Systematisierung, wobei er hervorhebt, daß eine so detaillierte Aufzeichnung in einer Volksmusikveröffentlichung noch nicht erschienen ist.

Worin besteht diese Systematisierung? Wir schreiben die Melodien auf einen gemeinsamen Schlußton transponiert nieder und gruppieren sie nach den Schlußnoten und der Zahl der Melodienzeilen, der Silbenzahl, der Tonreihe, der Tonbreite der Melodie, nach ihrem charakteristischen rhythmischen Tongebilde oder sonstigen charakteristischen Eigenschaften: so kann erreicht werden, daß die verwandten Melodien nebeneinander stehen und daß jede Melodie auf dem entsprechenden Platz gefunden werden kann, andererseits veröffentlichen wir über sie in verschiedenen Tabellen einen Ausweis. So können wir nicht nur erreichen, daß eine bekannte Melodie auf dem entsprechenden Platz gefunden werden kann, sondern daß wenn wir z. B. ein gegebenes Rhythmus-Schema oder eine Melodie mit Lyd-Tonzeile oder eine AABB Struktur oder eine Melodie mit bestimmtem Strophenbau suchen, diese in den

Tabellen mit allen hinzugehörenden Melodien vorfinden. Diese Tabellen sind also sozusagen die Addierung des Materials: man kann an ihnen seine Eigenschaften ablesen und sofort feststellen, was charakteristisch und was eine Eventualität oder Rarität ist.

Das Reichste und Vollkommenste auf diesem Gebiet bietet die Kolinden-Studie (9), wie sie auch in der Aufzeichnung mit der verwickeltesten Phonographen-Aufzeichnungstechnik verfertigt wurde. Besonders erwähnenswert ist in dieser Beziehung die nach dem Phonographen erfolgte Aufzeichnung der sogenannten Melodien im bulgarischen Rhythmus. Dieser ist nämlich ein asymmetrischer Rhythmus, der sich aus der Variation punktierter und nichtpunktierter Achter ergibt und der nur bei größter Aufmerksamkeit erkannt werden kann. Bartók selbst erfüllte ihn nur als die Ungenauigkeit des weniger steifen Gesangs und hat sie nicht aufgezeichnet, bis er mit den Eigenarten der bulgarischen Musik vertraut wurde und seine alten Aufzeichnungen nach ihrer Kontrolle mit dem Phonographen neu abfaßte.

Bartók geht bei dieser Studie in der Gründlichkeit der Systematisierung noch weiter. Es kommt nämlich auch in einer Systematisierung nach Meistgesichtspunkten vor, daß viele Varianten nicht nebeneinander gelangen, da ja die Melodien oft sehr bedeutenden Veränderungen unterliegen, ihre Silbenzahl sich verändert, ihr Zeilenschlußton, ja ganze Liedzeilen verschieben usw. Deshalb hat Bartók nach der grundlegenden Systematisierung das ganze Material noch einmal gründlich untersucht und sämtliche Varianten, so abweichend sie auch waren, in eine Gruppe eingeteilt. An die Spitze dieser Gruppe kam die Form, die als am charakteristischsten und originalsten angesprochen wurde, danach teilte er sie in das System der Melodien ein, die übrigen Varianten folgten unter derselben Zahl. So sind also eigentlich nicht die Melodien nach ihren verschiedenen Eigenschaften in ein fortschreitendes System gefaßt, sondern die einzelnen Variantengruppen.

Dies war hier um so notwendiger, weil Bartók in dieser Studie nicht die Volksmusik eines Mundartgebiets beschreibt, wo nach der Natur des rumänischen Materials sich zwischen den Melodien wenig Abweichungen ergeben, sondern das gesamte von ihm erforschte Gebiet im Zusammenhang mit einem Melodientyp behandelt, wo wieder der Natur des rumänischen Materials nach die Abweichung sehr groß ist und sehr zahlreiche Varianten vorkommen. Ohne diese Methode wäre es schwer gefallen, die Zusammengehörenden von ihnen zusammenzusuchen.

Damit sind wir bei den Eigenschaften des Materials einzelner Völker angelangt. Eine der charakteristischen Eigenschaften der rumänischen Volksmusik ist, daß sie nicht einheitlich ist, sondern sich auf Mundartgebiete teilt. (S. hiezu: 2, 4, 6, 7, 8, 10, 14:27. XXIII. S.) Bemerkenswert soll werden, daß all das, was wir hier über die rumänische Musik auf der Grundlage der Feststellungen Bartóks sagen, sich nur auf das siebenbürgische Rumänentum bezieht, weil über die Rumänen jenseits der Karpaten nur die neuesten, zum Großteil im Manuskript und auf Phonographwalzen vorhandenen Sammlungen orientieren und Bartók über diese nur im Nachwort seiner vergleichenden Studie (8) berichten konnte. (Hierüber werden wir bei der

Zusammenfassung des rumänischen Materials sprechen.) All dies bezieht sich jedoch auch auf die siebenbürgischen Gebiete nur mit einem gewissen Vorbehalt. Bartók hat nämlich nicht in allen Komitaten gesammelt, recht große Gebiete sind unerforscht geblieben. Die zwölf Komitate, aus denen wir über Sammlungen verfügen, sind die folgenden: Máramaros, Szatmár, Szolnok-Doboka, Kolozs, Maros-Torda, Torda-Aranyos, Alsó-Fehér, Hunyad, Torontál, Temes, Arad, Bihar. (Unbekannt: Szilágy, Beszterce-Naszód, die beiden Küküllő, Brassó, Fogaras, Szeben.)

Dieses Gebiet verteilt sich nach verschiedenen Eigenschaften auf drei große und innerhalb dieser auf mehrere kleinere Mundartkreise. Die Aufteilung erfolgt jedoch nur auf der Grundlage einer Melodienart, weil sich nur in ihr die grundlegenden Verschiedenheiten zeigen, die der Unterscheidung als Grundlage dienen, und über die wir bald sprechen werden. Vorher muß aber erwähnt werden, daß sich die rumänische Volksmusik je nach Singgelegenheit in scharf abgeordnete Kategorien teilt und darin bis zum heutigen Tage gewissermaßen einen Urzustand bewahrt hat. Diese Kategorien sind die folgenden: Trauerlieder, — und zwar gibt es im Máramaros besondere Arten von Trauerliedern für die Jungen und für die Alten, — Weihnachtsgesänge, die sogenannten Kolinden (Kolenden), Hochzeitslieder, Tanzmelodien, (in einzelnen Gegenden auch Lieder, die mit der Ernte und anderen Gebräuchen verknüpft sind), ferner die nicht an besondere Gelegenheiten gebundenen Lieder, die Hora oder Doina mit lyrischem, oder Balladentext. Von diesen Kategorien bietet die an Gelegenheiten nicht gebundene Gruppe der Doina's die Grundlage für die Einteilung auf Mundartgebiete. Bei diesen Melodien zeigen sich nämlich in den einzelnen Gebieten so große Unterschiede, als ob sie nicht die Melodien desselben Volkes wären. Am schärfsten unterscheidet sich das nördliche Máramaroser vom südlichen Bihar-Arad-Hunyad-Banater Gebiet und beide von dem Dialekt des Gebiets Mezőség-Szatmár, der ungarische Einflüsse aufweist.

Für das Máramaroser Gebiet ist das sogenannte „Hora lunga“ charakteristisch: dies ist die improvisationsartige Variante ein und derselben Melodie. Sie ist eine mit außerordentlich eigenartigen Gurgeltönen gezielte Melodie, von deren Tönen nicht festgestellt werden kann, wie sie gebildet werden. Die ganze Melodie hat instrumentalen Charakter und kann nur im Sologesang vorgetragen werden, ein gemeinsames Singen (auf Ersuchen des Verfassers) ist mißlungen.

Diese Melodienart ist vollkommen gleichartig mit den Dumy-Liedern der Ukrainer, und Bartók glaubte, daß die Máramaroser Rumänen sie von den Ukrainern übernommen haben, weil sie in allen übrigen rumänischen Gebieten unbekannt ist. (Vergl. 8. Schlußwort.) Seitdem hat sich ergeben, daß dieser Melodientyp und seine urälteste Vortragsart auf dem ganzen rumänischen Gebiet außer Siebenbürgen verbreitet ist, ferner, daß er mit einer Liedart der Perser und Iraker übereinstimmt, Bartók hat ihn sogar bei den Arabern der Dschelfa-Oase vorgefunden, dies alles weist daher auf südöstlichen Ursprung hin.

Daneben haben die Máramaroser Rumänen noch einen anderen Hora-Typ, die neuen Horamelodien. Diese sind nur im Máramaroser

Gebiet anzutreffen, also anscheinend örtlichen Ursprungs. In ihrer Entwicklung nimmt Bartók auch ungarischen Einfluß an (vielleicht mit ruthenischer Vermittlung), darauf würde ihr anpassender (punktierter) Tempo-giusto-Rhythmus hinweisen. Das Schema ihrer Zeilenschlußtöne und ihre Tonleiter sind den Tanzmelodien gleich, die in diesem Gebiet als siebenbürgische Ankömmlinge erscheinen, und vielleicht waren auch diese auf ihre Heranbildung von Einfluß. Daß sie neueren Ursprungs sind, beweist der Umstand, daß das mit Máramaros zusammenhängende und mit ihm verwandte Züge aufweisende Ugocsaer Gebiet, das in jeder Beziehung altertümlicher ist als das erstere, in Liedern nur den Hora-lunga, in Tanzmelodien nur eine Tanzmusik kennt, die aus der Wiederholung der auch im Máramaroser Gebiet bekannten zweitaktigen Motiven besteht.

Beide Hora-Typen sind im Süden und auf dem Gebiet des Mezőség unbekannt. Die Rumänen im Mezőség haben die Szekler Pentaton-Melodien ohne größere Änderung übernommen. (Nur im Szatmárer Mundartgebiet bildeten sich aus ihnen eigenartige 5—6—7-zeilige Formen.) Diese Pentaton-Melodien können nicht rumänische Originallieder sein, weil sie ja auf ungarischem Gebiet überall heimisch sind, und von Siebenbürgen bis zur Ostmarkgrenze übereinstimmen, wogegen die Rumänen sie nirgends kennen, mit Ausnahme eines kleinen Gebietes, das mit dem Ungartum in Berührung steht. Es gibt jedoch auch noch entscheidendere Beweise. Ein eigenartiges Gesetz der rumänischen Prosodie ist, daß sie nur achtsilbige Verszeilen kennt und in kleinerem Ausmaß, hauptsächlich nur in den Kolinden, sechssilbige. Deshalb übernehmen sie entweder nur Melodien, die auf solche Texte passen, oder wenn das Lied aus Zeilen mit zehn oder elf Silben besteht, ersetzen sie mit Worten wie: *traí lai lai* die fehlenden Silben. (Andere Zeilenarten, bezw. aus solchen bestehende Lieder übernehmen sie überhaupt nicht.) Solche Fälle sind auf der Hand liegende Beweise, daß es sich um Übernahme aus dem Ungarischen handelt. (S. 8, 14: 27—28, XXIII. S.)

Das Südgebiet ist das Eigenartigste und Geschlossenste; es hat die urmusikalischste Mundart von allen dreien. Hier sind aus drei Zeilen bestehende, stark verzierte, *parlando rubato* Melodien verbreitet (ein freier Rhythmus, der sich dem Text angleicht), deren Melodienlinien sich in der unteren Hälfte der Tonleiter bewegt; wenn g^1 Schlußton ist (von da an sind sämtliche Beispiele so zu verstehen) dann $f^1—d^2$ eventuell, auch e^2 berührt, die zweite Zeile, eventuell auch die erste auf f^1 stehen bleibt, die Haupttöne der Melodie: $g^1 h^1$ (auch $-b^1$) d^1 . (Vergl. 2.6 und hauptsächlich 7.) Abweichungen in den kleineren Dialektgebieten: im Komitat Hunyad erscheint dieselbe Tonreihe hauptsächlich mit b^1 und Frigischem Kadenz, im Banat sind die Melodien vierzeilig mit Refrain, die Haupttöne der Melodie sind $f^1 a^1 c^2$ mit einem für die jugoslawische Musik charakteristischen Halbschluß. Von diesem Bihar—Hunyader Melodientyp nahm Bartók an, daß er das echtste rumänische Material ist, bis sich erwies, daß auf dem ganzen Gebiet Altrumäniens der Máramaros—Ugocsaer Hora-lunga-Typ allgemein ist. Danach ist die weitere Frage, welchen Ursprungs dieser Melodientyp ist, warum sich das hiesige Rumänentum in der Musik vom

gesamten rumänischen Gebiet so sehr unterscheidet? Wir können noch die Tatsache hinzunehmen, daß diese Gegend außer den Doina- oder Hora-Melodien noch eine musikalische Eigenart aufweist: über die Kolinden im Hunyader Komitat sagt Bartók, daß sie von jeder bekannten Bauernmusik abweichen: eine besondere, zusammengesetzte, dreisätzig Struktur, *dur-moll* Tonleiter und 6/8 oder bulgarischer Rhythmus. Im übrigen sind die nach Gebieten vorkommenden Abweichungen der Kolinden nicht so charakteristisch wie diejenigen der an Gelegenheiten nicht gebundenen Doinen, dagegen weisen sie in allen ihren musikalischen Eigenarten eine derartige Vielfältigkeit auf, wie dies die Tabellen von (9) überzeugend zeigen, daß hier von sehr vielerlei Einflüssen, wenn auch nicht von vielerlei Stil gesprochen werden kann.

Das rumänische Material wirft noch ein anderes Problem auf. Auf dem ganzen bukowinisch-moldauischen Gebiet ebenso, wie auf dem Bihar—Hunyader Gebiet ist eine gewisse Art pentatonischer Melodientyp recht häufig: er bewegt sich hauptsächlich in der unteren Hälfte der Tonleiter $f^1—c^2$, ist manchmal nur von einer Quart Ausdehnung, mit einem Wort eine einfachere, weniger entwickelte Form der Fünfstufigkeit, als die des Ungartums. Woher gelangten sie in das rumänische Material? Vielleicht vom Ungartum? (In diesem Falle hätten sie einen ursprünglicheren, primitiveren Grad bewahrt, den das Ungartum schon verlassen hat, wie wir dies in vielen anderen ethnographischen Beziehungen beobachten können. Eine primitivere, nicht alle Stufen ausnützende, aus wenigen Tönen bestehende Form der Fünfstufigkeit sehen wir auch in einzelnen unserer Kinderliedern.) Handelt es sich vielleicht um irgendeinen östlichen oder südlichen (türkisch-bulgarischen) Einfluß? Sind die Abweichungen der rumänischen Gebiete auf verschiedene Kultureinflüsse, also auf siedlungsgeschichtliche Unterschiede zurückzuführen? Dies alles sind heute noch unentschiedene Fragen. Wenn einmal das ganze Balkangebiet ebenso wie die ganze südrussische Ebene vom volksmusikalischen Gesichtspunkt bekannt sein wird, wenn die Musik aller dort lebenden Völker verglichen werden kann und aus dem Vergleich sichere, endgültige Ergebnisse abgeleitet werden können, dann werden diese vielleicht auch von den anderen Wissenschaften verwendet werden können.

Bis dahin wird das rumänische Material mit seinen uralten rezitierenden „hora lunga“ und mit seinen Trauermelodien, mit der außerordentlich vielfältigen, gemischten Tanzmusik, mit der besonderen Prosodie (Tonschlucken und Tonersetzungen, durch die aus einer siebensilbigen eine achtsilbige Zeile werden kann und umgekehrt), und mit dem im allgemeinen von den umgebenden Völkern so sehr abweichenden Material für die Musikforscher immer eine interessante und dankbare Aufgabe schon unter rein musikalischem Gesichtspunkt bilden.

Wie wir gesehen haben, haben wir in der ungarischen Musik-folklorewissenschaft über die Musik der Rumänen bedeutende Sammlungen, Materialveröffentlichungen, Studien und mehrere kleinere Aufsätze. Die Literatur, die sich auf die Slowaken bezieht, ist nicht so reich. Auch hier verfügen wir über bedeutende Sammlungen (zum Großteil hat sie Bartók, zum kleineren Kodály gesammelt), aber das Material ist vorläufig nur in Handschriften vorhanden. Auch eine aufarbeitende Studie, wie die drei rumänischen Studien Bartóks, besitzen

wir nicht, nur eine kleinere, skizzenhafte Beschreibung des Materials ist vorhanden, (6. 7.) und eine Behandlung der Zusammenhänge mit der ungarischen Musik in seiner vergleichenden Studie und in Anmerkungen. (8. 14.) Diese verhältnismäßige Vernachlässigung der slowakischen Volksmusik stammt daher, daß über sie seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts hinreichend veröffentlichtes Material vorhanden ist, die Aufarbeitung war daher nicht so notwendig wie bei dem nahezu unerreichbaren und unbekanntem rumänischen Material. Diese Veröffentlichungen machen jedoch gründliche Sammlung und die Aufarbeitung, wie sie Bartóks rumänische Studien darstellen, nicht überflüssig, weil die erwähnten Veröffentlichungen den Erfordernissen der heutigen Volksmusikforschung nicht entsprechen. Ihr größter Mangel ist, daß das in ihnen enthaltene Melodienmaterial nach musikalischem Gesichtspunkt nicht geordnet ist, so z. B. bei jeder vergleichenden Arbeit sämtliche Bände durchsucht werden müssen und die Auffindung der ähnlichen Melodien dem Gedächtnis überlassen werden muß. Außerdem sind natürlich die wissenschaftliche Beschreibung, die Vergleichung, mit einem Wort: die Materialaufarbeitung ebenso im Rückstand, wie auch darin jede Aufzeichnung unter modernen Gesichtspunkten; ebenso lassen sie Hinweise auf die Feinheiten des Vortrags und die Schattierungen des Rubato-Rhythmus vermissen. Ein anderer Mangel dieser Veröffentlichungen ist, daß die vom Ungartum übernommenen Melodien aller Wahrscheinlichkeit weggelassen wurden, weil ihre Zahl in der Sammlung Bartóks die Zahl der in den slowakischen Veröffentlichungen vorhandenen weit übertrifft, obzwar Bartók in den ersten Jahren seiner Sammeltätigkeit diese Melodien nicht aufgezeichnet hat. Dies alles macht es notwendig, daß auf Grund moderner Phonographen-Sammlungen auch über die slowakische Volksmusik eine gleiche Aufarbeitung durchgeführt wird wie über die einzelnen rumänischen Gebiete. Bartók verspricht eine solche Studie in seinen Anmerkungen, und da wir sein leidenschaftliches Interesse für solche Fragen kennen, können wir das Erscheinen der Studie für die nächste Zukunft mit Recht erwarten. Bis dahin betrachten wir seine beiden kleinen Beschreibungen des slowakischen Materials, aus denen wir ein Bild über die Haupteigenschaften erhalten. (6. 7. 6. veröffentlicht mehrere Melodienbeispiele, in 7. ist die Beschreibung reichhaltiger.)

Danach kann die slowakische Volksmusik in drei Teile gegliedert werden: a) in die slowakischen Originalbildungen, b) in Melodien mit ungarischen Einflüssen (diese wurden übernommen, oder sind Gebilde, die unter ungarischem Einfluß doch selbständig entstanden sind), c) in die Gruppe der Melodien, die mit dem tschechischen oder mährischen Material übereinstimmen.

Die Gruppe a) ist der Teil, der als der urälteste der slowakischen Volksmusik angesprochen werden kann, die sogenannten Detvanská- oder Valašká-Lieder (diese sind nur aus dem Komitat Zólyom bekannt), und gewisse Wiegen-, Heusammler-, Ernte-, Johannismacht- und Hochzeitslieder. Die charakteristischen Eigenschaften der ersten sind: fünfzeilige (manchmal 6, selten vierzeilige) Strophen, sechssilbige Text-

zeilen, die Hauptzäsur am Ende der dritten Zeile, g^1 , die Melodie beginnt auf g^2 mit der Silbe „Hej“ oder „Jaj“, bewegt sich in mixolydischer Tonreihe, die sich auch um das untere f^1 erweitert, das Grundschema des Rhythmus besteht aus sechs gleichen Achtern, aber die Dehnungen werden oft ständig, für die Melodielinie ist der Absprung vom 6. auf den 3. Grad sehr bezeichnend (e^2-h^1), parlando rubato Vortrag (neuerdings kommt auch der straffe Rhythmus vor).

Die letzteren unterscheiden sich von den Detvanská-Liedern nur insofern, als sie vierzeilig sind, die Hauptzäsur sich am Ende der zweiten Zeile befindet und ihr Ambitus nur f^1-d^2 ist (oder f^1-c^2 , g^1-c^2 , g^1-d^2).

Für die Übernahme aus dem Ungarischen ist bezeichnend, daß sie entweder eine innere Zeile vollkommen weglassen, in der Regel die dritte, oder den Rhythmus eigenartig zusammenziehen, in den einzelnen Zeilen verkürzen, so entstehen die charakteristischen „Rhythmus-Verengungen“, was in so vielen aus dem Ungarischen übernommenen Melodien bemerkt werden kann. (S. 14: 67, 92—93, L, LXVII.) Ungarischer Einfluß zeigt sich in der Häufigkeit des ungarischen punktierten Rhythmus und gewisser stereotyper Zeilenschlußformeln in den neueren slowakischen Volksliedern.

Den größten Teil der slowakischen Volksmusik bildet die dritte c) Gruppe. In ihr kommen die verschiedensten isometrischen und heterometrischen Strophenbildungen vor, sehr häufig ist in ihnen die in der ungarischen Volksmusik fehlende lydische Tonleiter, ebenso können hier die aus dem böhmisch-deutschen Material bekannten Terzmelodien gefunden werden. Alle diese Melodien stimmen mit denen der mährischen Veröffentlichungen überein. (S. die Bibliographie 7. und 14. und die Anmerkungen 8.)

Die Zusammenhänge mit der ungarischen Volksmusik bilden ein besonderes Problem, darüber werden wir später in Verbindung mit allen Völkern gemeinsam sprechen. Ebendort kommen alle Völker an die Reihe, deren Volksmusik wir nicht aus ungarischen Sammlungen kennen und die von der ungarischen Volksmusik-Literatur nur zum Vergleich behandelt werden.

Außerdem gibt es noch ein Volk, das in größerer Zahl in Ungarn lebt, so daß über seine Volksmusik und ihre Aufarbeitung berichtet werden sollte, und das sind die Deutschen. Leider kennen wir die Volksmusik des ungarländischen Deutschtums viel zu wenig. Die Ursache ist, daß diese Frage für das Ungartum am wenigsten dringend war, einerseits weil die ungarische Volksmusik die geringsten, eigentlich gar keine Zusammenhänge mit der deutschen aufweist, andererseits, weil für einen Vergleich die reichsdeutschen Veröffentlichungen zur Verfügung standen. Natürlich gibt es auch so Fragen, deren Lösung die Kenntnis der Volksmusik des ungarländischen Deutschtums erwünscht erscheinen läßt (I. 15: S. 46); diese waren jedoch unter den Problemen der ungarischen Musikfolklore von zweitrangiger Bedeutung, und so ist es verständlich, daß sich niemand mit ihrer Lösung befaßte. Aber auch das Deutschtum hat diese Frage vernachlässigt. Nur im deutsch-philolo-

gischen Seminar der Budapester Universität wurde eine Sammlung unter Führung des verstorbenen Professors Bleyer durchgeführt, sie zeitigte jedoch nur einige musikalisch unbrauchbare, dilettantische Studien im Manuskript, die sich in der Handschriftensammlung der philosophischen Fakultät der Universität befinden. Dann unternahm ein Schüler Kodálys — zugleich Student der deutschen Philologie — eine größere Sammlerarbeit in Somogy-Tolna. Das Ergebnis waren etwa 200 phonographierte Melodien. Leider blieb auch dieses Material unveröffentlicht, in seiner Dissertation teilt der Sammler nur 47 Melodienbeispiele (12) in einer Form mit, die den heutigen Erfordernissen entspricht. Bis jetzt ist diese Dissertation die einzige verlässliche Quelle über das ungarländische deutsche Volkslied.

Von diesem Material ist die Schicht von Interesse, die der Verfasser als „alten Stil“ bezeichnet und in der — nach Natur der Inselkulturen — viel mehr Überbleibsel erhalten ist als im Mutterland. Diese Schicht wird nach dem Verfasser durch folgendes gekennzeichnet: ältere Vortragsart (*parlando rubato* Vortrag, reiche *Fiorituren*), das Vorkommen kirchlicher Tonfälle (äolisch, dorisch), ältere Schlußformeln, einfache Struktur, elementarer Grad des Zusammenhanges zwischen Melodie und Text. (Für einzelne Eigenarten sind die veröffentlichten Beispiele etwas ärmlich, die eine mitgeteilte dorische Melodie hat auch keinen entschieden dorischen Charakter, die *Fiorituren* können auf Grund der wenigen Beispiele — obwohl sie wahrscheinlich ausgewählte, charakteristische Stücke sind — nicht gerade als sehr reichhaltig bezeichnet werden.) Jedenfalls wäre es erwünscht, wenigstens das vorhandene phonographierte Material zu veröffentlichen, wenn sich für die Erforschung der deutschen Gebiete vorläufig noch kein fachgemäßer Sammler findet.

Nachdem wir die Eigenarten in der Volksmusik der ungarländischen Nationalitäten betrachtet haben, können wir zu dem Abschnitt der ungarischen Volksmusikliteratur übergehen, der unter ähnlichen Werken die abgeschlossensten Ergebnisse zeitigte: die Beziehungen der ungarischen Volksmusik zu der Musik der Nachbarvölker und die Frage der völkischen Wechselwirkungen, soweit sie für Ungarn in Betracht kommen (8). Während mehrere Fragen der Musik einzelner Völker noch ungelöst sind (so z. B. der Rumänen), liegt das, was das Ungartum von den Nachbarn übernahm und was es ihnen übergab, ziemlich klar vor uns. (Sollte sich im Laufe der weiteren Forschungen auf diesem Gebiete noch irgend etwas ergeben, so bezieht sich dies eher auf das letztere. Bei einzelnen Volksmusikelementen der Nachbarvölker besteht nämlich noch die Möglichkeit, daß sie sich mit der Zeit als unter ungarischem Einfluß herangebildet oder als Übernahme aus dem Ungarischen erweisen, so z. B. einzelne Elemente der rumänischen Tanzmusik, oder die oben erwähnten fünfgradigen Melodien ebenfalls unter den rumänischen Liedern.)

Die hauptsächlichsten Feststellungen Bartóks auf Grund des Vergleichs mit der Musik der Nachbarn sind die folgenden. Der alte Stil der Ungarn (s. hinsichtlich des Stils und Materials der Ungarn 14, 15), hatte auf die Slowaken überhaupt keinen Einfluß. Auch bei einem Teil der Rumänen blieb die Wirkung aus (falls sich die dort vorzufindenden pri-

mitiveren, anders gearteten fünfstufigen Melodien als anderen Ursprungs erweisen), bei einem anderen Teil ist der ungarische Einfluß jedoch vorhanden, so sehr sogar, daß dort hauptsächlich diese fünfstufigen Szeckler Melodien oder aus ihnen entstandene Gebilde zu hören sind. Diese magyarisierten Gebiete sind das *Mezőség* und das Komitat *Szatmár*. Im Komitat *Szatmár* entwickelten sich aus Szeckler Melodien 5-6-7-zeilige Formen, und zwar durch gewisse Einfügungen und Wiederholungen, die nicht streng gebunden sind, so daß ein solches Lied in einer Strophe 7, in der anderen 5-zeilig sein kann. Wir haben weiter oben bereits auf die Beweisführung Bartóks hingewiesen, wonach diese nur ungarischen Ursprungs sein können und nicht umgekehrt, es ist nämlich nicht wahrscheinlich, daß sich diese Melodien vom kleinen rumänischen Gebiet des *Mezőség* auf das gesamte ungarische Gebiet verbreitet hätten, ist doch die Musik der anderen rumänischen Gebiete ganz anderer Art. Überdies kennt das Ungartum in diesem Stil vielerlei Arten, wogegen die Rumänen nur die dem Versmaß entsprechende acht- oder elfsilbige Zeilen kennen, die sie mit den Silben *traï lai lai* verlängern, die Übernahme aus dem Fremden damit offen verratend.

Groß war die Einwirkung des alten ungarischen Stils auf die Volksmusik der Wenden im *Muraköz*. 66 v. H. des dortigen Sammlungsmaterials ist aus dem Ungarischen übernommen, davon sind 33 v. H. Melodien im alten Stil. Diese Melodien sind mit dem Material des benachbarten ungarischen *Transdanubien* vollkommen identisch, dieselben Melodien können auf dem kleinen wendischen Gebiet oft ohne die geringste Abänderung vorgefunden werden.

Übernahmen kommen im ungarischen Material der älteren Zeit vor der Heranbildung des neuen Stils nur aus dem slowakischen Material vor. Auch diese sind höchstwahrscheinlich nicht durch das Volk in die ungarische Musik gelangt, sondern durch Vermittlung der ungarischen Herrenklasse. Die ungarische Intelligenz hat nämlich bis in die letzte Zeit gewisse fremde, unter den slowakisch-mährischen Volksliedern häufige Melodientypen bevorzugt, und sie mag die Verbreiterin auch einer Melodienart sein, deren Ursprung nicht zu bestimmen ist, die aber bei jedem ost-mitteleuropäischen Volk vorgefunden werden kann und die von der ungarischen Intelligenz gekannt und als Prototyp des Volksliedes betrachtet wurde. Die erwähnte Schicht slowakischen Ursprungs ist in der ungarischen Volksmusik sehr bedeutend, sie beträgt fast 40 v. H. Eingedrungen ist sie wahrscheinlich Ende des 18. Jahrhunderts, der Zeitpunkt kann jedoch vielleicht mit noch größerem Recht in den Anfang des vorigen Jahrhunderts verlegt werden. In den Melodien der ungarischen Herrenklasse erscheinen die Melodien fremden Ursprungs, nicht wenige auch der Typen, die in der ungarischen Volksmusik vorzufinden sind, damals massenhaft. Da diese Melodien durch die Heranbildung des neuen Stils aus dem Liederbestand des Dorfes vollkommen verdrängt wurden, kann ihr Bestehen in der Volksmusik auf 80—100 Jahre geschätzt werden, was nicht viel mehr bedeutet, als daß man es mit einer von oben kommenden Modeströmung zu tun hat, die von dem Volksgeschmack in verhältnismäßig kurzer Zeit ausgeschaltet wurde.

Eine andere Wirkung, mit der Bartók vor der Heranbildung des neuen Stils rechnet, ist der Einfluß der ruthenischen Kolomejka.* Diese Frage erhielt jedoch seit dem Erscheinen seiner Studie auf Grund neuerer Daten eine andere Beleuchtung. (S. 15: S. 46—47.) Ein Teil der Melodien nämlich, die den Kolomejka-Rhythmus aufweisen, zeigen mit ähnlichen Tscheremissen-Melodien Verwandtschaft, ihre Fünfstufigkeit, ihre sogenannte Quintenkonstruktion, bei der der erste Melodienteil eine Quint tiefer wiederholt wird, und die rhythmischen Eigenheiten ihres Zeilenschlusses (3 Silben können statt 2 stehen), verbinden sie mit diesen und trennen sie von der ruthenischen Kolomejka, im Ungarischen und im Tscheremissischen gibt es gleichermaßen 2- und 4-zeilige Formen, die längere ist sogar häufiger, das Ruthenische aber kennt nur die 2-zeiligen. Darauf fußend können wir mit Kodály erklären, daß diese Schicht der ungarischen Melodien mit Kolomejka-Rhythmus ursprüngliche ungarische Überlieferung ist. (Von der ungarischen Literatur wird diese Versform benützt, worauf auch Kodály hinweist, seitdem man ungarische Gedichte in größerer Zahl vom Mittelalter an kennt.) Abgesehen von dieser Schicht, bleiben immer noch Kolomejka-Lieder, viele unter ihnen vollkommen fremden Charakters und fremder Melodik, diese sind zweifellos aus fremdem Material übernommen. Diese bilden jedoch nur einen verschwindend kleinen Hundertsatz des ungarischen Volksmusikmaterials. (Hier ist zu erwähnen, daß sich die fünfgliedrigen, alten ungarischen Melodien neustens als vollkommen übereinstimmend mit einem Teil der Melodien der verwandten östlichen Völker, hauptsächlich der Tscheremissen erwiesen haben. Nicht nur der Stil ist identisch, sondern auch die Varianten der Melodien wurden vorgefunden. [S. darüber 15.] Dies ist also eine noch aus dem Osten mitgebrachte Tradition des Ungartums.)

Viel interessanter und bedeutender als alle diese Einwirkungen ist die Verbreitung der neuen ungarischen Melodien weit über die Sprachgrenze, ja sogar über die alten Staatsgrenzen hinaus. In geradezu revolutionärem Tempo hat sie die eigene Volksmusik der slowakischen, ruthenischen und wendischen Völker fast weggefegt, nur in den eigenen Formen, die unter ungarischem Einfluß entstanden sind, erhielt sich noch eine gewisse Selbständigkeit. Diese Wirkung erstreckte sich selbst auf mährisches, sogar auf galizisches Gebiet, obwohl sich dort ihre Kraft natürlich vermindert hat. Vorbedingung dieser raschen Verbreitung war neben der gefälligen Art der Lieder der gemeinsame Militärdienst, die große Arbeiterwanderung der Slowaken in die Ungarische Tiefebene usw. Sehr bezeichnend ist, daß diese Völker die ungarischen Melodien meistens in verstümmelter Form übernehmen, als ob der breitatmige Strophenaufbau viel zu kompliziert, viel zu „modern“ für sie wäre, wie sich Bartók ausdrückt. Gleichzeitig ist es charakteristisch, daß der neue ungarische Stil auf die Rumänen ohne Wirkung geblieben ist. Ihre übermäßig

* Kolomejka Rhythmus: 3×4 Achtel+2 Viertel. Im zweiten und vierten Takt — oft in den anderen auch — können die Achtel mit Vierteln abwechseln, der letzte Takt kann sogar aus einem Viertel und Viertelpause bestehen. Danach kann die Silbenzahl von 11 bis 15 Silben schwanken.

gebundene Dichtung, ihr konservativer musikalischer Zustand wäre für revolutionäre Umstellungen gar nicht geeignet.

Wir haben bisher die Beziehungen zwischen der südslawischen und der ungarischen, sowie zwischen der deutschen und ungarischen Volksmusik nicht erwähnt. Zwischen der südslawischen und der ungarischen Volksmusik findet Bartók bis auf wenige Ausnahmen, durch die neue ungarische Melodien bis nach Bosnien gelangt sind, keinerlei Beziehungen. Natürlich kennen wir den Liederschatz der auf dem Gebiete des ehemaligen Ungarn lebenden Südslawen, besonders der Serben in der Batschka und im Banat, nicht gut genug, um auch dort die etwaige Einwirkung der neuen ungarischen Lieder festzustellen. In den kroatischen und serbischen Veröffentlichungen zeigt sich hievon — mit Ausnahme der oben erwähnten Wendungen — keine Spur. Auch den Liederschatz des ungarländischen Deutschtums kennen wir nicht genügend, können daher darüber in dieser Beziehung nichts sagen. Was die ungarische Zurückhaltung gegenüber den deutschen Melodien betrifft, so führt Kodály sie auf die große Fremdheit der Betonung und des Rhythmus zurück. (15: S. 46.) Eine bemerkenswerte Übernahme deutscher Elemente in die ungarischen Volkslieder ist nicht vorzufinden, das Wenige, das vorhanden ist, ist mit slowakischer Vermittlung, meistens durch die Herrenklasse, in den ungarischen Liederschatz eingegangen.

Die ungarländischen Volksmusikforschungen sind, wie wir gesehen haben, nicht auf jedem Gebiet gleichermaßen intensiv und bieten nicht auf allen Gebieten gleich endgültige Ergebnisse. Die Arbeit ist jedoch ständig im Gange und es ist zu hoffen, daß mit der Zeit stets mehr dunkle Flecken beleuchtet werden, sowohl in Bezug auf die erforschten Gebiete als auch auf die erforschten Zusammenhänge. Auch die bisherigen Ergebnisse berechtigen zu der Hoffnung, daß aus diesen Forschungen für die einzelnen Völker noch sehr interessante Lehren gezogen werden können, wie auch unter allgemeinen vergleichenden und volksmusikalischen Gesichtspunkten sehr interessante Ergebnisse zu erwarten sind. Bis dahin aber kann man sich mit ruhigem Gewissen auf die bisherigen Leistungen berufen, die auf einem vernachlässigten Gebiet in einem noch in der Entwicklung begriffenen Wissenschaftszweige Bahnbrechendes, Erstrangiges und Beispielgebendes gezeitigt haben.

BIBLIOGRAPHIE

Werke über rumänische Volksmusik:

1. Béla Bartók: Chansons populaires roumaines du département Bihar (Hongrie). Cantece populare romanesti etc. (Bilinguis) Din vietate poporului roman culegeri si studi XIV. Académia Romana, Bucuresti 1913. 371 Melodien, XXII + 360 S.
2. Béla Bartók: A hunyadi román nép zenedialektusa. Ethnographia 1914. S. 108—115. XX. (Deutsch: Der Musikdialekt des rumänischen Volkes in Hunyad. Zeitschr. für Musikwissenschaft. II. 352—60.)
3. Béla Bartók: Primitív népi hangszerek Magyarországon. (Primitive volkstümliche Musikinstrumente in Ungarn.) Zenei Szemle, 1917.
4. Béla Bartók: Volksmusik der Rumänen von Maramures. Sammelbd. f. vergl. Musikwissenschaft IV. Drei Masken Verlag, München, 1923. 340 Melodien. XXXVII + 277 S.
5. Zoltán Kodály: A máramarosi oláh népzene. (Die Máramaroser rumänische Volksmusik.) Buchbesprechung. Napkelet, 1923: 657—659.
6. Béla Bartók: Magyarországi népzenei kutatások. (Ungarländische Volksmusikforschungen.) Ethn. 1929. Dasselbe kürzer: Zenefolklore-kutatások Magyarországon. (Musikfolkloreforschungen in Ungarn.) Zenei Szemle, 1929.
7. Béla Bartók: Román népzene. (Rumänische Volksmusik.) S. Szabolcsi-Tóth: Zenei Lexikon.
8. Béla Bartók: Népzene és a szomszéd népek zenéje. Népszerű Zene-füzetek. 3. 1934. Deutsche Ausgabe: Die Volksmusik der Magyaren und der benachbarten Völker. Ungarische Jahrbücher, Bd. XV. Berlin, 1935. S. 194—258.
9. Béla Bartók: Melodien der rumänischen Kolinde (Weihnachtslieder.) Universal Edition, Wien 1935. 484 Melodien, XLVI + 106 S.
10. Béla Bartók: Nachwort zu der „Volksmusik der Magyaren und der benachbarten Völker“. Ung. Jahrb. 16: 276—284. Dasselbe französisch: Archivum Europae Centro-Orientalis III—IV. 1936.

Werke über slowakische Volksmusik:

11. Zoltán Kodály: Pótlék a zoborvidéki szokásokhoz. (Nachtrag zu den Gebräuchen in der Zoborgegend.) Ethn. 1913: 114, 169, 235, 292, 357.
- S. Nr. 6: Bartók: Ung. Volksmusikforschungen.
- S. Nr. 7: Bartók: Szlovák népzene. (Slowakische Volksmusik.) Zenei Lexikon.
- S. Nr. 8: Bartók: Népzene, stb. (Die Volksmusik der Magyaren, usw.)

Werke über deutsche Volksmusik:

12. Emmerich Krámer: A magyarországi német népdal. (Das ungarländische deutsche Volkslied.) Német Phil. Dolg. LVII. Budapest 1933, Ferd. Pfeiffer Verl. 112 S. 12 S. deutscher Auszug. 47 Melodien.

Werke über Volksmusik sonstiger Völker:

- S. Nr. 8. Bartók: Népzene, stb. (Die Volksmusik der Magyaren, usw.)

Werke über ungarischer Volksmusik:

13. Bartók—Kodály: Erdélyi Magyarság. Népdalok. (Siebenbürgisches Ungar-tum. Volkslieder.) Budapest 1923, Népies Irod. Társ. 150 Melodien. (Auch englisch und französisch.)

*14. Béla Bartók: A magyar népdal. Rózsavölgyi Verl. Budapest 1924. LXXXII + 137 S. (Deutsch erschienen: Das ungarische Volkslied. Ung. Bibliothek, 11 Bd. Berlin—Leipzig 1925. W. de Gruyter-Verl.)

15. Zoltán Kodály: A magyar népzene. (Die ungarische Volksmusik.) Zusammenfassende Studie mit Melodienbeispielen. Egyetemi Nyomda, Budapest 1937 91 S.

* Die arabischen Ziffern weisen auf die Seiten der deutschen, die römischen der ungarischen Fassung hin.