

Sonderdruck aus

„Deutsches Jahrbuch für Volkskunde“

Bd. III, Jahrg. 1957

LAJOS VARGYAS — Budapest

Das Musikleben im ungarischen Dorf und die Methoden seiner Erforschung

Die Erforschung der Volksmusik erfolgt auf zwei Wegen: durch diachronische und synchronische Untersuchung. Die erste unterwirft die musikalischen Erscheinungen einer bestimmten Kultur der vergleichenden Forschung, um ihre geschichtliche Entwicklung aufzuhellen. Die zweite untersucht die Volksmusik im Ganzheitszusammenhang des gegenwärtigen Lebens. Diese verschiedene Zielsetzung der Methode wirkt sich auf die Sammlung der Volksmusik aus. Für die diachronische Betrachtung, die eine Typologisierung, den Vergleich mit dem Material der Musikgeschichte und dem der Nachbarvölker durchführt, ist die Kenntnis der gesamten Volksmusik eines Sprachgebietes nur in großen Zügen nötig. Die synchronische Betrachtungsweise erfordert dagegen eine detaillierte Kenntnis eines begrenzten Gebietes, nach Möglichkeit einer einzelnen Gemeinde. Ihr Ziel ist es, eine Phase der geschichtlichen Entwicklung zu erforschen und die das Volksmusikleben bestimmenden Faktoren zu erkennen. Die historische Forschung sucht Antworten auf die Fragen: was geschah in der Volksmusik im Laufe der Zeiten, welche Einflüsse der Kunstmusik sind zu verzeichnen, wieviel Stilschichten können unterschieden werden und woher stammen sie, wie abwechslungsreich ist die Flora, die sich um einen Melodiestock, einen Melodietypus gruppiert usw. Die Frage, wie sich die Entwicklung vollzog und welche Kräfte dabei wirksam waren, kann nur durch eine sich auf das ganze Volksleben richtende synchronische Untersuchung beantwortet werden. Ohne ihre Beantwortung muß unser Wissen von der Volksmusik unvollständig bleiben.

Nachdem die geschichtliche Erforschung der ungarischen Volksmusik schon einige zusammenfassende Ergebnisse aufweisen kann¹⁾, wurde es notwendig, mit einer differenzierteren Fragestellung die synchronische Untersuchung des Materials zu beginnen, d. h. monographische Studien einzelner Dörfer durchzuführen. Die Probleme dieser Forschung wurden 1937 von KODÁLY behandelt²⁾.

¹⁾ Ihre Zusammenfassung siehe Z. KODÁLY: *A magyar népzene*. Budapest 1937. 2. Aufl. 1943. (Auch in *Magyarság Néprajza* Bd. IV.: *A zene*). 3. Aufl. mit Melodiesammlung v. L. VARGYAS 1952. Deutsche Ausgabe: „Die ungarische Volksmusik.“ Budapest 1956.

²⁾ Im Vorwort der ersten Ausgabe des obigen Werkes. Dieses Vorwort fehlt in „*Magyarság Néprajza*“. Einige Punkte dieser Problematik erscheinen aber schon in seiner 1924 erschienenen Sammlung: „*Nagyszalontai gyűjtés*.“

Bald erschienen auch die ersten einschlägigen Arbeiten: *Das Musikleben des Dorfes Áj* von LAJOS VARGYAS, Budapest 1941, und *Die weltliche Musik der Ungarn von Kide* von PAUL JÁRDÁNYI, Kolozsvár 1943.

Die Grundlage solcher Studien bildet die Sammlung des gesamten Liedbestandes einzelner Ortschaften, ohne Rücksicht auf Herkunft und Wert der Melodien. Der Sammler will wissen, was an Volksliedern, Kunstliedern, Schlagern, Schulliedern usw. im Dorfe lebendig ist, wie tief ein jedes von ihnen im Musikleben des Dorfes eingewurzelt ist, wieviel Personen sie kennen, wann sie gesungen werden usw. Außer dieser Sammlerarbeit muß er jeder Erscheinung des dörflichen Musiklebens im einzelnen nachgehen, die instinktiven, unwillkürlichen Äußerungen der Leute beobachten, um ihren musikalischen Geschmack, ihr Bewußtsein zu erforschen. Auf diese Weise wird er so wichtige Phänomene wie den Vorgang der Variierung erkennen können, aus denen sich Leben und Bedeutung des Liedes und der Musik in der dörflichen Gesellschaft ablesen läßt.

Die zwei genannten Werke versuchten, die obigen Aufgaben an zwei weit auseinander liegenden Punkten des ungarischen Sprachgebietes durchzuführen. Der eine ist ein 400 Seelen zählendes Dorf am nördlichen Rand des Sprachgebietes, das zwischen 1918 und 1939 und seit 1945 zur Tschechoslowakei gehört. Dieses Leben zwischen zwei Staaten und die Tatsache, daß ein Großteil der Einwohner eine Lebensperiode in Amerika verbrachte, beeinflusste in vieler Hinsicht die gesellschaftliche Entwicklung des Dorfes. Dazu kommt die Wirkung der umgebenden Nationalitäten. Áj liegt am Rande der ungarischen Tiefebene, im Norden begrenzt von den Bergen des slowakischen Sprachgebietes, in denen sich auch deutsche Bergstädtchen befinden. So konnten auch kulturelle Berührungen der Nationalitäten beobachtet werden. In Áj haben sich starke Zivilisationseinflüsse mit noch lebensfrischen Erscheinungen der Volkskultur gemischt. So waren z. B. die Trachten schon vollständig verschwunden: Städtische Mäntel, sogar Ledermäntel waren zu sehen; gleichzeitig aber hätten sich die Mädchen geschämt, Handschuhe anzuziehen. Einerseits hatten die Bauern die Sämaschine im Gebrauch, daneben sah ich aber oft auch die Handmühle zum Maisschroten. Achtklassige Schulbildung, Welterfahrenheit und Zivilisationsentwicklung taten dem Aberglauben keinen Abbruch.

Die andere Ortschaft (Kide) liegt in Siebenbürgen und gehört seit 1945 (wie auch schon von 1918—1939) zu Rumänien. Sie zeigt einen stärkeren Einfluß von Zivilisation und städtischem Wesen als Áj. Die Bewohner leben vorwiegend vom Gartenbau, dessen Erzeugnisse auf Märkten feilgeboten werden. Die Wohlhabenden, die mit der Stadt in reger Verbindung stehen, pflegten zur Zeit der Sammlung ihre Volksüberlieferungen im allgemeinen nicht mehr.

Nach dem Vorbild dieser beiden Studien³⁾ wurden weitere Forschungen in Angriff genommen. So sammelt ATTILA PÉCZELY seit Jahren das Liedmaterial einer großen Agrarstadt in der Ebene. In einem kleinen Dorfe Transdanubiens (Kisko-

³⁾ Wir müssen bemerken, daß beide mit nur einigen, den Text illustrierenden Melodiebeispielen erschienen sind; die vollständigen Sammlungen sind bis heute nicht herausgegeben worden. — Noch vor den genannten Arbeiten erschien GEORG KERÉNYIS

márom) hat er die gleiche Arbeit durchgeführt. Diese beiden Unternehmen gingen allerdings über das Zusammentragen des Liedmaterials nicht hinaus, doch würden sie die bisher erschienenen gut ergänzen. Kürzlich hat ISTVÁN HALMOS die Sammlerarbeit für eine Monographie über das kleine ostungarische Dorf Kérsemjén beendet. Unter den Ungarn Rumäniens führen die Mitarbeiter der Klausenburger Abteilung des Folklore-Instituts ähnliche Forschungen durch, und zwar ebenfalls nach dem von JÁRDÁNYI und VARGYAS gegebenen Beispiel. So wurde die Sammlung in Kalotaszeg, im Dorfe Körösfő, schon zu Ende geführt. Ihre Auswertung steht vor dem Abschluß. In Trunk, einem Csángó-Dorfe an der Moldau ist die Sammlung noch in vollem Gange.

Diese monographischen Studien, die einzelnen Dörfern mit unterschiedlichen Kulturstufen aus den verschiedensten Gebieten gewidmet sind, werden neben der Prüfung allgemeiner volkskundlicher Fragen einen tieferen Einblick in den Entwicklungsstand der Volksmusikultur des ungarischen Sprachgebietes gewähren als die große ungarische Volksliedsammlung, die aus den einzelnen Ortschaften nur ein kleines Auswahlmaterial, nicht aber den gesamten Liedschatz enthält. Richtete sich doch die Aufmerksamkeit der Sammler in erster Linie auf die Probleme des ungarischen Gesamtmaterials. Ihr Ziel war das Aufsuchen seltener, wertvoller, anderswo nicht bekannter Lieder, nicht aber die Feststellung der Dichte überall erklingender, auch minderwertiger Stücke, noch weniger die Feststellung des Verhältnisses von Kunstmusikeinfluß und Volksmusik an einem geographischen Punkte. Die Dorfmonographien zeigen den Stand der Entwicklung und die kulturellen Strömungen viel klarer. Natürlich ergänzen sich die Ergebnisse der Dorfmonographien und die der allgemeinen großen Volksliedsammlung, welche zwar weniger ins Detail geht, sich aber doch auf das ganze Sprachgebiet gleichmäßig erstreckt. Beide zusammen werden die Karte der ungarischen Volksmusikultur zeichnen.

Die monographische Forschung erfordert lange Beobachtung. Der Sammler muß längere Zeit mit den Menschen zusammenleben, um Auskunft über ihr Leben und ihr Verhältnis zur Musik zu erhalten. Nur auf diese Weise kann er Antwort auf die vielumstrittene volkskundliche Frage nach dem Wesen des Volksschaffens und dessen Lebensbedingungen erwarten, über die bisher — in Ermangelung konkreter Untersuchungen — nur Vermutungen ausgesprochen wurden. Eine der wichtigsten ist die Frage des Variierungsprozesses, über den ich folgende Beobachtungen machen konnte.

Die musikalischen Änderungen können auf zwei Ursachen zurückgeführt werden: erstens auf das „Zer-singen“ im weitesten Sinne, zweitens auf die Veränderungsneigung des instinktmäßigen Geschmacks der Sänger. Die erste bringt mehr und größere Änderungen hervor als die zweite, die sich auf einen wesentlich engeren

Artikel: Musikultur in Kemse in einer soziographischen Arbeit: „Ein versunkenes Dorf in Transdanubien“, 1926, jedoch ohne Berücksichtigung der oben für eine solche Untersuchung genannten Zielsetzungen.

Kreis beschränkt. Andererseits werden wir sehen, daß die Ursachen des Verfalls — das nur beiläufige Merken, die nicht genaue Wiedergabe oder das Vergessen des Gegebenen — der instinktmäßigen Variierung viele Möglichkeiten eröffnen. Betrachten wir das Wirken dieser beiden Ursachen an konkreten Beispielen:

Unzählige Male hatte ich Gelegenheit, von den Dörflern die Prahlerei zu hören: „einmal gehört, schon gemerkt“. Dieser ständig wiederkehrende, fast stereotype Satz enthält nicht nur eine Aussage über die Qualität des musikalischen Gedächtnisses, sondern wirft gleichzeitig ein bezeichnendes Licht auf die Lerngelegenheiten. Wenn wir der Herkunft der Melodien nachspüren, hören wir oft die Antwort, daß man sie auf Märkten, in der Schenke, auf dem Wege oder von durchreisenden Fremden gelernt habe, also bei Gelegenheiten, wo keine Zeit für die Nachfrage oder gründliche Einübung blieb: einmal oder einige Male gehörte Melodien mußte man samt Text behalten. Selbstverständlich kann solch ein Ergreifen niemals genau sein. Es bleiben nur die großen Linien im Gedächtnis; die Ausfüllung des Details — oder seine Neugestaltung — bleibt Sache des Übernehmenden. Es ist freilich möglich, daß die „Verfallsform“ schon von vornherein besser ist als die des „Originals“, oder aber sie wird später „besser“. Theoretisch wird doch der „Verfall“ als die Ursache der Änderung angenommen: tatsächlich hat nur das beiläufige Merken die Änderung herbeigeführt. Einmal hatte ich Gelegenheit, solch eine Variierung selbst mitzerleben. Ein Bursche, von dem ich die obige Prahlerei auch hörte, sagte nach einem Liede seines Vaters, daß er es noch nie gehört habe. Ich war neugierig, wie er es „ergriffen“ hätte und ließ es ihn gleich nachsingen. Es war ihm wirklich gelungen, den Aufbau des Liedes zu erfassen (was eigentlich nicht besonders schwer fiel, da es aus einer Liedzeile bestand in AA⁵A⁵A Form), dazu die Richtung der Melodielinie, die Kadenz und den Text fast Wort für Wort. Abweichungen, unsicheres Singen waren nur bei den „Ausfülltönen“ zu bemerken, aber auch deren Lösung war nicht so schlecht, daß sie nicht hätte für eine Variante angesehen werden können.

Freilich gelingt das „Ergreifen“ nicht immer so gut. Einige Mädchen sangen mir das folgende Lied vor, das sie während der Feldarbeit von einem Wachtposten gehört hatten (Beispiel 1). Wir kennen auch das hiesige „Original“ dieses allgemein bekannten Liedes, da die Mädchen es später von den im Dorfe stationierten Soldaten lernten (siehe die Variante im Beispiel 1). So eine zufällige, unbefriedigende Melodielinie fordert offenbar den Veränderungstrieb heraus, und wenn es keine Möglichkeit zum nachträglichen Lernen der „Originalform“ gibt, wird sie auch nicht lange in dieser Gestalt bestehen bleiben. Sie wird kleinere, geschickte Änderungen erfahren, bis sie eine endgültigere Form annimmt, in der wir keine größeren Unterschiede zur früheren entdecken wie in den folgenden beiden Lösungen (Beispiel 2).

Die eine finden wir zufällig und ungeschickt (sie tauchte wirklich zufälligerweise in unserem Dorf auf), die andere gilt hier und anderswo als eine „ständige“ Form unseres Liedes.

Um aber diese Änderungen richtig einschätzen zu können, müssen wir wissen, daß der heutzutage in den ungarischen Dörfern herrschende „neue Stil“ aus syllabischen Liedern in gebundenem Rhythmus besteht, welche in viel beständigerer Form im allgemeinen Bewußtsein leben als die alten melismatischen, verzierten

parlando-rubato-Melodien. Von dem von Strophe zu Strophe wechselnden Vortrag dieser letzteren gibt uns KODÁLYS bekannter Aufsatz⁴⁾, in dem er das Phonogramm einer kleinen vierzeiligen sechssilbigen parlando-rubato-Melodie mit 38 Strophen in genauer Notation wiedergibt, ein treffliches Bild. Außer dem ständigen Wechsel des rubato-Rhythmus und der ständigen Neugruppierung der Ziernoten ändern sich stellenweise auch die Haupttöne und das Ganze bietet mit seiner Variierung, die der textlichen Aussage und den Gesetzen der musikalischen Abwechslung folgte, einen kunstvollen Aufbau. Unser nächstes Beispiel zeigt die Varianten verschiedener Personen aus demselben Dorfe (Beispiel 3) und sogar noch die Varianten aus drei Dörfern der engeren Umgebung (Beispiel 4).

Wie wir sehen, bleibt die Identität der Melodie auch noch zwischen sehr weiten Variantengrenzen bestehen.

Betrachten wir nun ein Volkslied von heute mit all seinen „gleichwertigen“, innerhalb derselben Altersklasse auftretenden Varianten (Beispiel 5).

Ihre Möglichkeiten sind schon viel beschränkter, aber sie bestehen ohne Zweifel. Wenn der Sammler während der Aufzeichnung an Ort und Stelle diese Abweichungen vernimmt und fragt: was nun das richtige sei, bekommt er in der Regel die Antwort: „es ist ganz gleich“, oder „so ist es auch gut“. Die hier verzeichneten Abweichungen (Var. 5 a 1, 2, 6—8) treten auch im Vortrage desselben Sängers, sogar im Gruppengesang der Jugend auf. Sie stören also gar nicht das „gemeinsame Bild“, das die Angehörigen einer Altersklasse, einer Spinnbande, von dem Lied haben. (Sie haben einst dessen einmalige Form gelernt und sich im gemeinsamen Singen angeeignet, danach bildet sich das für sie wahre Bild des Liedes in ihrem Bewußtsein, an dem sie meistens noch im hohen Alter gegenüber anderen Varianten festhalten.) Besonders solche Varianten werden nicht als störend empfunden, die gewisse skalenartige Gänge durch Änderung einiger Töne zu pentatonischen Wendungen umbilden, ohne dabei wesentliche Modifikationen herbeizuführen. Wir treffen dieses Vorgehen so oft, daß wir beide Erscheinungsformen als gleichwertig annehmen müssen (Beispiel 6). Diese gleichwertigen Varianten erklingen gleichzeitig auch im gemeinsamen Gesang, wodurch die Sänger sich keineswegs gestört fühlen, vielmehr hören sie es gern, wenn durch das Zusammentreffen der Stimmen Konsonanzen entstehen. „Finden Sie es nicht schön, wenn viele auf vielerlei Weise singen?“ „Wissen Sie, Tante Helen, es geht dann so schön, wenn viele singen, und ein jeder es anders macht“ und ähnlich konnte ich ihre eigene Meinung hören (siehe Beispiel 5). Mädchen singen besonders gern „schärfer“ — „so sehr nach oben“ — was ein wichtiger Faktor beim Zustandekommen von Terzvarianten ist (Beispiel 7). Nur in diesen zufälligen, gelegentlichen Zusammenklängen, die natürlich nicht ständig an den gleichen Stellen auftreten, meldet sich die Mehrstimmigkeit des ungarischen Volksliedes. In der Regel verschwindet sie auch bei den späteren Strophen wieder, wenn eine schöne oder starke Stimme die Führung übernimmt und der Gesang früher oder später zu voller Einheit zusammenschmilzt. Diese

⁴⁾ „Kelemen Kömies balladája“. Egy dallam 38 változatban (Die Ballade von Baumeister Klemsens. 38 Varianten einer Melodie). Zenei Szemle 1926.

Beispiele aus der neueren, gebundenen Liedwelt werfen Licht auf Beobachtungen, die Sammler über das gemeinsame Singen stark verzierter alter Melodien in einigen Rückzugsgebieten machten. So berichtet z. B. SÁNDOR VERESS⁵⁾, daß bei den Moldauer Csángós auch die jungen Mädchen *parlando-rubato*-Melodien gemeinsam singen, wobei sie die Verzierungen Note für Note wie aus einem Munde vortragen. Das müssen wir freilich mit der Korrektur unserer obigen Beispiele hinnehmen: die mit einzelnen Tönen auftretenden gelegentlichen Abweichungen stören den allgemeinen einheitlichen Lauf der Melodie und die Sänger nicht, obwohl sie in diesem Fall bedeutender sein und öfter vorkommen können, da es sich um ungebundene, mehr improvisierte Melodien handelt; auch kann die Musikalität einzelner guter Sänger führender in den Vordergrund treten, da im alten Stil wesentlich weniger Elemente bindend festgesetzt waren als im heutigen Volkslied. Die gleichzeitigen Varianten des alten Stils sind selbstverständlich noch weniger konsonant; sie sind vielmehr momentan auftauchende und an wesentlichen Punkten wieder verschwindende heterophone Bildungen, welche die Sänger ebensowenig alterieren wie jene, die in der Tanzmusik viel schärfer auftreten, Spieler und Hörer jedoch unberührt lassen.^{5a)}

All diese mehrfach feststellbaren Freiheiten bedeuten keineswegs, daß das Lied im Bewußtsein des Sängers keine festen Konturen besitzt und die Änderungsmöglichkeiten unendlich sind. Im heutigen Stile konnten wir auch die Grenzen der Wandelbarkeit feststellen. Als einer meiner Sänger das folgende Beispiel hörte, rief er entrüstet aus: „Wer hat denn das umgetauft?“ (Beispiel 8). Es stellte sich heraus, daß die „richtige“, d. h. die ihm bekannte Form des Liedes diejenige der Variante war. Es ist schon nicht „ganz gleich“, wenn ein Hauptpfeiler der Melodie, die Zeilenkadenz, nach der die Melodielinie hinstrebt, geändert wird: ihre Veränderung ist einschneidender und bedeutet mehr als die verschiedenen, mehr oder weniger starken Abweichungen auf dem Wege zu ihr.

Derartige „Einsprüche“ gegen Veränderungen kamen ebenso häufig vor, wie die gegenteiligen „so ist es auch gut“. Es kann also festgestellt werden, daß die freie Melodiegestaltung ihre Grenzen hat, daß ein bestimmtes Bild der Melodie im Bewußtsein der Sänger lebt, welches jedoch seine festen oder weniger festen Elemente besitzt. Diese letzteren gestatten mehrere gleichwertige Lösungen, und so herrscht auch in der Singpraxis der Jugend in engen Grenzen eine gewisse Freiheit. In den Liedern der Alten sind die Unterschiede dagegen weit größer; aber wenn Wesenselemente des im Bewußtsein lebenden Liedbildes geändert werden, dann wird das ebenfalls bemerkt und dagegen Einspruch erhoben. Wenn aber nach der Umgestaltung in den beiden Fassungen keine verwandten, leicht erkennbaren, charakteristischen Wendungen vorkommen und auch der Text nicht beibehalten wird, so gilt die Variante als neues Lied.

Das wird am besten durch Fälle „eigener Kompositionen“ bewiesen. Ein überdurchschnittlich musikalischer Bursche, Gründer und Primas der Dorfmusik-

⁵⁾ SÁNDOR VERESS: *Népzenei gyűjtés a moldvai csángók közt*. Ethnographia 1931, 133. (Volksmusikforschung unter den Csángós der Moldau.)

^{5a)} Siehe L. LAJTHA: *Körispatak gyűjtés*; Sammlung von Körispatak. Budapest 1955.

kapelle, spielte die folgende, wie er sagte, von ihm „fundierte“ Melodie vor (Beispiel 9a). Sie ist nichts anderes, als die Umbildung des folgenden, allgemein bekannten volkstümlichen Liedes (Beispiel 9b). Der Bursche selbst wußte auch, daß sie aus letzterem hervorgegangen war: „das könnte auch als Csárdás genommen werden“ dachte er, und spielte es in straffem Tanzrhythmus, und zwar so, daß er den durch Wiederholungen hervorgehobenen zweiten Teil nach dem Schema AA⁵ auch voranstellte. So entstand das „neue Lied“. Er hat kein neues Material dazugegeben, nur Bestandteile umgetauscht und die Form nach bekannter Formel modifiziert. Da der Primas sein Stück auch bei Tanzunterhaltungen ziemlich oft spielte, dürfen wir annehmen, daß es in die Tradition aufgenommen wurde.

Die Tatsache, daß ein Lied nach einer gewissen, durchaus nicht beträchtlichen Änderung als „neu“ gilt, beweist ebenfalls, daß im Bewußtsein der Sänger ein bestimmtes Bild des Liedes lebt und die Identität des Bildes von ziemlich eng gezogenen Grenzen abhängig ist.

In den meisten Fällen aber bemerken die Sänger gar nicht, daß sie die Melodie verändert haben. Die „einmal gehörten“ Weisen werden, wenn sie in der Fremde erlernt sind (und die „wahre“ Gestalt auch nicht festgestellt werden kann), mitsamt ihren Veränderungen als die „echte Form“ weitergegeben. Ebenso verhält es sich auch bei der Weitergabe von seiten der Alten, wobei die aus dem stockenden Gedächtnis fließenden Änderungen ebenfalls nicht bewußt sind. Die Gedächtnislücken werden mit Hilfe der innervierten, vererbten Stilwendungen ausgefüllt bzw. mit analogen Wendungen aus stilgleichen bekannten Liedern. Jedenfalls geraten im Laufe der Variierung die traditionellen Stilmerkmale in den Vordergrund. Möge hier ein Zersingefall als Beispiel dienen, bei dem wir die instinktive Gestaltungsfähigkeit eines 16jährigen Mädchens beobachten können. Sie sang das Lied, wie Beispiel 10a zeigt. Sie wußte sehr wohl, daß dies nicht die richtige Form war, aber vergeblich suchte sie nach der ursprünglichen Weise, einem bekannten, vielleicht volkstümlichen Kunstlied (Beispiel 10b). Später fand ich auch das Lied, dessen Analogie in diesem Fall mitgespielt hatte (Beispiel 10c).

Oft handelt es sich nicht um eine unmittelbare Analogie, sondern um die allgemeine Analogie der Stilwendungen von Hunderten von Liedern, deren häufigstes Ergebnis eben die hier registrierte Änderung ist: aus Liedern mit *do*-Endung werden Lieder, welche auf *sol* enden (Umsingen von *Dur* nach *Mixolydisch* wie auch oft von *la* nach *mi* und verwandten *Modi*, im allgemeinen wie in den mittelalterlichen *Hypo-Modi*). Da im Gedächtnis der Alten die allgemeinen Wendungen der Stiltradition sich fester halten als die Note für Note genaue Gestalt der einzelnen Lieder, bietet ihre Traditionsübergabe ständige Möglichkeit zu mehr oder weniger starker Neuformung.

Ähnliche Gelegenheit zum Eingriff in die einheitliche Form bietet die Adaptierung der Melodie zu neuen Texten (oft auch auf Strophen anderer Silbenzahl). In solchen Fällen wird es nötig, an gewissen Stellen in die Melodieführung einzugreifen. Ich hatte Gelegenheit, diesen Vorgang bei einer alten Frau, Kirchenvorsängerin mit vielen Wallfahrtsliedern und einer Unmenge von Flugblättern der verschiedensten Volksgesänge, zu studieren. Sie sang auf dieselbe Melodie unendlich viele Texte,

oft von ganz anderem Bau. Wenn Text und Melodie nicht zusammenpaßten, sang sie an den kritischen Stellen gewisse unklare Formeln, verwischte Linien. Dieses Vorgehen, gepaart mit persönlicher Gewandtheit und mit Hilfe der Stilüberlieferung wird die Ursache vieler guter neuer Varianten sein. Wenn aber die Neuformung der kritischen Stelle weniger gut gelingt, so feilen die Übernehmer nach eigenem Geschmack weiter daran, oder die spätere Singpraxis ändert sie nach und nach mit kleinen „ganz gleich“-Varianten, aber doch auf eine wirkungsvolle Gestalt hin. In diesem Fall hat die erste Person in dem Prozeß nur die Rolle des Auflöserers der früheren Form inne.

Nach meinen Erfahrungen in Áj beschränkt sich die Art der Variierung, in welcher der Geschmack als Ausgangspunkt dient, auf einen viel engeren Kreis, obwohl auch sie häufig auftrat. Mehr oder weniger ausgebildeten Geschmack konnten wir bei einer besonders musikalischen Sängerin in der Behandlung des „punktierten Rhythmus“ der neueren Lieder feststellen.

Seine Anwendung folgt im allgemeinen der Quantität der Silben, das ist aber keine streng bindende Regel; auch alternative Lösungen sind möglich oder aber der Sänger setzt sich einfach darüber hinweg. Sänger mit entwickelterem Geschmack strebten sichtlich nach Abwechslung, nach rhythmischen Wirkungen, oft auf Kosten des Textes (Beispiel 11). Die den Quantitätsverhältnissen entsprechenden Formeln sind oben gezeigt. Individuelle Singtechnik kann ebenfalls beteiligt sein. So sang eine Frau mit massiv klingender Altstimme langsam, gut gebunden und mit ausgehaltenen Tönen, was die volle Stimme gut zur Geltung brachte; sie wandte die Punktierung bei den gleichmäßig durchlaufenden Vierteln nur an wirklich dazu herausfordernden Textstellen an, dann aber scharf rhythmisiert, was im langsamen Vortrag sich besonders gut ausnahm (Beispiel 12).

Das sind nur Rhythmus-Varianten, die mehr als Eigenarten des Vortrags als der Variantenbildung aufgefaßt werden können. Eine Änderung größeren Ausmaßes bedeutet der Umtausch der oben erwähnten „gleichwertigen Melodiewendungen“. Einige Sänger fühlen sich zu pentatonischen Lösungen besonders hingezogen, ohne daß sie sich im geringsten des Unterschieds bewußt wären. Ein Mädchen, von dem das obige Punktierungsbeispiel stammt, sang das folgende allgemein bekannte Lied so (Beispiel 13). Wie wir sehen, wandte sie im Laufe der Strophenreihe und der Wiederholungen immer mehr pentatonische Formeln an, so daß die im wesentlichen siebenstufige, äolische Melodie in der letzten Strophe schon pentatonisches Gepräge gewann. Dieses Mädchen pflegte im allgemeinen so zu singen.

Es kommt auch vor, daß diese Neigung bewußt wird. Eine alte Frau sang mir einmal mit ihrer Schwiegertochter ein Lied vor, sie mit skalenmäßigem Schluß, die junge mit pentatonischem Sprung (Beispiel 14). Zu meiner großen Überraschung sagte auf einmal die Alte: „Mir kommt es schöner vor, wie du singst!“ Worauf die Junge mit Verwunderung fragte: „Singe ich denn nicht so, wie Sie?“ „Nein, am Ende gehst du nach oben, ich gehe jedoch nach unten.“ In der Frage der Jungen zeigt sich die allgemeine Auffassung: die beiden Fassungen sind gleichwertig. Die meisten Sänger merken auch gar nicht, daß sie abweichend singen. Die Alte aber gehörte zu jenen, die die ihnen zur Verfügung stehenden gebräuchlichen Formen

nicht bloß mechanisch handhaben, sondern sich mit ihnen in Verbindung fühlen, dabei wählen und ändern. Solches Verhalten ist bezeichnenderweise mit entwickelter Musikalität verbunden, welche sich auch sonst bemerkbar macht. Das oben erwähnte Mädchen z. B. rief einmal dem Zither spielenden Bruder zu, als dieser auf seinem diatonischen Instrument ein Lied unrichtig anfang: „Du hast nicht gut angefangen, es muß eins höher!“ (Auf dieser Zither fehlen die chromatischen Halbtöne und deshalb müssen die in verschiedenen Modi stehenden Lieder — dorisch, mixolydisch usw. — auf verschiedenen Stufen anfangen.)

Ein anderer Fall „persönlicher Handhabung des traditionell Gegebenen“ ist, wenn jemand seinem Geschmack oder sogar der augenblicklichen Laune in der Variierung freien Lauf läßt. So sagte eine temperamentvolle Frau — die beste Sängerin in ihrer Altersklasse — über sich selbst: „Oh, auf wie vielerlei Art wußte ich zu singen! Oh, wie man gegen mich los zog!“ Beide Teile dieser Äußerung sind interessant und bezeichnend. Das auf vielerlei Art Wissen ist freilich mehr ein auf vielerlei Art Wollen: „So sehr nach oben“ zu singen, immer höher strebende Varianten zu suchen, die wohlbekannten Lieder durch immer neue Lösungen interessant zu machen, dazu immer neue Texte zu wählen, mit einem Wort: immer zu ändern. (Es muß allerdings bemerkt werden, daß auch ihre Variationen nicht über die Grenzen der „gleichwertigen Lösungen“ hinausgingen.)

Der andere Teil der Äußerung zeigt die Reaktion der Gemeinschaft: die Tendenz zur „Gemeinform“, welche gemeinschaftliches Singen erst ermöglicht. Ich selber war Zeuge, als man sie verbesserte, zum Schweigen brachte („es ist nicht so“, „du ziehst hier aus“ usw.) und ihre ständige Änderungslust tadelte. Hier meldet sich das Gleichgewicht von Persönlichkeit und Gemeinschaft (wie auch das die Lehre aus dem Musikleben des Dorfes sein wird). Dieses Gleichgewicht kommt schon dadurch zustande, daß sich die „Persönlichkeiten“ voneinander unterscheiden und in vielen Dingen einander sogar entgegengesetzt sind. Außer dieser veränderungssüchtigen Frau traf ich einen alten Mann, der sich an das in seiner Jugend gelernte Volkslied ebenso genau erinnerte wie an die in Amerika gelernten Kunstlieder, die er alle Ton für Ton gleichförmig vortrug, ja sogar auf ihrer „unveränderten“ Form bestand: „Ich weiß, daß andere dies anders singen, aber ich hörte es von ERNŐ KIRÁLY (die Schallplattenaufnahme eines ehemals berühmten Schlagersängers), und so halte ich mich daran.“

Eine solche Bewußtheit, gepaart mit entwickeltem musikalischem Gedächtnis, läßt schon eher die Wirkung der Zivilisation erkennen. Sie ist vor allem bei älteren Männern, die lange Zeit in Amerika lebten, zu beobachten und nur ausnahmsweise auch bei jüngeren.

Hinsichtlich des Geschmacks waren ebenfalls große Verschiedenheiten vorhanden. Ein Bursche z. B., der vielerorts an Belustigungen teilzunehmen pflegte, hatte in seinem Gedächtnis eine Menge Kunstlieder aufgespeichert und schätzte nur solche. Es gab aber auch Mädchen — eine ganze Spinnstube (d. h. Altersklasse) —, die nur ein einziges „Hallgató“ (sentimentales, volkstümliches Kunstlied) kannten, auch dieses nicht gut. Sie wurden ausschließlich durch das Volkslied beeindruckt. Einige verschlosseneren Naturen unter ihnen, die aber sehr musikalisch waren,

unterschieden die Lieder nach ihrer Schönheit. Sie suchten das Schöne, während oberflächlichere Naturen, die sich in den Vordergrund drängten, immer wieder nur nach „Neuem“ verlangten. All dies spielt im Leben des Dorfes irgendwie eine Rolle, hält sich aber auch gegenseitig in ständigem Gleichgewicht. Der allgemeine Durchschnitt reagiert auf alles nur in beschränktem Maße. Das Dorf bot mit der unveränderlichen Aufrechterhaltung des Gemeinstils, mit der Aufnahmebereitschaft für ständig neue Impulse, ein Bild des gesunden Gleichgewichts zwischen Individuum und Gemeinschaft.

Die Erfahrungen, die wir während unserer Forschungsarbeit auf dem Gebiete der Variierung sammelten, können folgendermaßen zusammengefaßt werden: Für das Volkslied unserer Zeit lebt, trotz aller Fluktuation, trotz geringerer oder größerer Abweichungen, im Bewußtsein der Sänger ein bestimmtes Bild des Liedes. Es ist dies nicht etwas Unberührbares. Geringfügige Änderungen sind stets möglich. Sie gehen jedoch nicht über eine gewisse Grenze hinaus. Diese Grenze ist bei dem einen enger, beim anderen weiter bemessen, aber in jedem Falle vorhanden. Von einzelnen, besonders veränderungsfreudigen Persönlichkeiten abgesehen, pflegte man im allgemeinen nicht nach eigenem Belieben und Geschmack über diese Grenze hinaus Änderungen vorzunehmen. Bei der Weitergabe aber kann sich das Lied verändern: das Lernen aus dem Stegreif, die mangelhafte Erinnerung älterer Sänger bei der Weitergabe an die Jugend und noch manche anderen Umstände können Ursache der Änderung sein. Für die Gestaltung der neuen Variante öffnet sich in solchen Fällen dem Geschmack und der individuellen Geschicklichkeit ein weites Feld. Doch bewegt sich die Umgestaltung überwiegend in den Bahnen der ererbten Stilüberlieferung. In der ganzen Sprachgemeinschaft besteht das Leben des Liedes aus fortwährender Veränderung und Umgestaltung. In diesem ewigen Wandel schafft die Spinnstube, durch die gemeinsame Singpraxis bedingt, für einige Zeit eine konstante Form. Diese ist für die betreffende Altersklasse „gültig“: so wie sie das Lied erstmalig gelernt hat, so wird es bei gemeinsamer Verwendung festgehalten. Fällt diese Bindung fort, zerstreut sich die Spinngemeinschaft und hört das gemeinsame Singen auf, so wird die Melodie von neuem für die Möglichkeit der Veränderung frei⁶⁾.

Geschieht die Abänderung an dem im Bewußtsein lebenden Melodiebilde nicht ungewollt, sondern bewußt und beabsichtigt, so wird dies als „Komposition“ angesehen, auch dann, wenn keine neue, persönliche „Schöpfung“, also neues Material vorliegt. Ob dies gleichzeitig zu bedeuten hat, daß wir in der Volksmusik mit größeren „selbständigen Kompositionen“ nicht rechnen können, wissen wir vorläufig nicht. Soviel ist aber sicher, daß auch die neueren funktionalen Untersuchungen auf musikalischem Gebiet keine größere individuelle schöpferische Tätigkeit ans Licht gebracht haben als BARTÓK, der auf Grund seiner Sammel-

⁶⁾ Diese Erfahrungen weichen von denen anderer Zweige der Folklore, besonders der Märchenforschung ab. Doch kann auch dort das Gleichgewicht zwischen Persönlichkeit und Gemeinschaft beobachtet werden. Siehe darüber eine ähnliche Monographie über das Leben des Märchens in einem Dorfe von ÁGNES KOVÁCS: *Kalotaszegi népmesek* (Märchen von Kalotaszeg) I—II. Budapest 1943.

erfahrungen schon 1925 feststellte: „Daß die Bauern als Individuen zur Schaffung ganz neuer Melodien fähig wären, muß bezweifelt werden. Wir haben dafür keine Angabe, auch spricht die Art, in der sich der Musikinstinkt des Bauern äußert, nicht dafür. Doch haben die Bauern — sogar als Individuen — nicht nur die Fähigkeit, sondern auch eine starke Neigung, ihnen zur Verfügung stehende gegebene musikalische Elemente umzuformen. Solche Umformungen sind schon das eigene Werk der Bauern als Masse ...⁷⁾“.

Die beiden bisher erschienenen Monographien haben zahlenmäßig ungefähr ein gleiches Ergebnis zu verzeichnen: in zwei bis drei Monaten konnten in jedem der betreffenden Dörfer ungefähr 1200 Lieder gesammelt werden. Das traditionsbedingtere, ältere Material von Áj gliedert sich wie folgt: etwa 600 Volkslieder (darunter 50 alte fünfstufige, ungefähr 200 andersartige alte Melodien, rund 400 neueren Stils) und etwa 600 fremde sowie Kunstlieder (wenige Schlager, einige slowakische und Zigeunerlieder sowie ungefähr 30 kirchliche Volksgesänge mit eingerechnet).

Von diesem Liedmaterial hatte der eine oder andere hervorragende Sänger bis zu 500 Nummern in seinem Gedächtnis aufgespeichert. Ein solches Liedwissen ist aber nur ausnahmsweise zu finden, meist bei ganz alten Sängern durch Anhäufung von Kunstliedern. Das durchschnittliche Liedrepertoire der Jugend besteht aus 200—300 Liedern; überwiegend sind es Volkslieder neueren Stils, zu denen noch einige Kunstlieder, meist Tschardasche kommen. Dies ist der lebendige Liederschatz des Dorfes, wie er bei Singgelegenheiten, in Spinnstuben, bei Belustigungen zu hören ist. Die Gliederung des Materials aus Kide zeigt — zum Nachteil des Volksliedes — eine schlechtere Proportion. Dieses Dorf ist viel zivilisierter, und von einem wirklichen Leben der Volksmusik kann dort nicht mehr gesprochen werden. Dagegen zeigt das Material von Dörfern mit lebendiger Überlieferung, wie z. B. Nagyszalonta, ungefähr das gleiche Bild wie Áj. KODÁLY hat dort, den Spuren früherer lokaler Sammler nachgehend, im Jahre 1917 wenn auch keine monographischen Forschungen, so doch mehrwöchige gründliche Sammelarbeiten betrieben; allerdings sammelte er nur Volkslieder, aber diese in ausgiebigem Maße. Auch dort konnten ungefähr 400 Lieder neuen Stils und ungefähr 40—50 alte Melodien gesammelt werden.

Der gewaltige Melodienreichtum weist auf die bedeutende Rolle hin, die das Lied im Leben des Dorfes spielt. Dies wurde auch durch unmittelbare Beobachtung bestätigt. Singen zu können, der Gesang, ist bei den Leuten eine angesehene, wichtige Angelegenheit. Die Eltern sind stolz, wenn sich das Kind als guter Sänger entpuppt und schämen sich, wenn das Gegenteil der Fall ist. „Ich hörte es noch nicht singen“, sagen sie von einem Kinde mit schlechtem Gehör. Der jüngere Bruder einer alten Frau beklagte sich einmal, daß seine Kinder nicht singen können, was immer er auch mit ihnen versuche. Daraufhin nahm sich die Alte die Kinder der Reihe nach vor und unterwies sie. Der Bruder war glücklich, als er sah, wie gut das Singen ging. „Der Bub wird's schon können“, „So muß man Kinder lehren,

⁷⁾ BARTÓK: *Das ungarische Volkslied*. Berlin-Leipzig 1925, S. 3—4.

Bruder!“ rühmte sich die Alte und fügte hinzu: „Aus ihrem winzigen Mündchen kam diese wunderbare Stimme, es war wirklich rührend!“

An Sonntagnachmittagen (Sonnabend Abend) setzen sich die Mädchen vor das Haus und veranstalten mit ihren Freundinnen in Gruppen ein wahres Wettsingen. Die verschiedenen Gruppen beginnen abwechselnd mit einem Lied, in das dann die übrigen einstimmen. In diesem Wettbewerb muß man stimmlich und auch in der Liederkenntnis seinen Mann stehen können. Besonders stolz ist man, wenn man ein Lied anstimmen kann, das den anderen unbekannt ist, so daß sie nicht mitsingen können! Frauen brüsten sich damit, daß ihr Töchterchen und deren Kameradinnen aus der „kleinen Spinnstube“ „die Großen geschlagen“ hätten.

Der sonntägliche Spaziergang zwischen den Dörfern, die Heimkehr von der Arbeit mit dem Bauernwagen oder zu Fuß, geschieht immer mit Gesang. Vom Mähen heimkehrend, pflegten sich die Mädchen bei einer Biegung des Talwegs im Kreise niederszusetzen und zu singen, daß „der Hang nur so schalle!“

Ich hatte Gelegenheit, die geradezu gesellschaftsbildende Rolle des Singens zu beobachten. Im überlieferungsmäßigen Leben des Dorfes ist es ziemlich streng festgelegt, wer zu wem und wann er auf Besuch gehen darf. Die öffentlichen Unterhaltungsmöglichkeiten der Jugend, die Spinnstube und die Tanzveranstaltungen sind natürlich freie Treffgelegenheiten. Bei solchen Anlässen ist das Singen die hauptsächlichste Unterhaltung, so daß sich beides in den Augen der Leute vermischt. Einmal, da sich die Mädchen zu ungewohnter Zeit zusammenfanden, um mir für die Aufnahme zu singen, kam ein Bursche herein, der seine Freierabsichten noch nicht verraten wollte und deshalb umständlich zu erklären versuchte, daß er mit einigen Freunden draußen das Singen vernommen hätte und sie sich mit dem Aufruf „Burschen, hier singt man, hier gehen wir hinein!“ zum Eintreten entschlossen hätten.

Da der Gesang mit dem gesellschaftlichen Leben der Jugend so eng verbunden ist, wird er den älteren Jahrgängen durch die öffentliche Etikette quasi verboten.

Der große Melodienreichtum findet seine unmittelbare Erklärung in jenem ständigen, bewußten, ja gierigen Verlangen nach neuen Liedern, wie es im Kreise der Jugend beobachtet werden kann. Sie benutzen nicht nur jede Gelegenheit, ihr Liedwissen zu vermehren, sondern dringen fortwährend in Eltern und Bekannte, ihnen neue Lieder beizubringen. So hörten wir von Fällen, daß Eltern, nachdem sie sich schon zur Ruhe begeben, noch im Bett ihren Kindern vorzusingen pflegten. Ältere Frauen lehrten die Mädchen neue Lieder beim Kartoffelgraben, ja sogar beim Waschen der Schafe am Bache, wo sie in der Kälte fast erfroren. Ein solcher Unterricht geht oft Hand in Hand mit einem völlig ernst genommenen Üben. Ein kleines Mädchen belauschte einmal zwei Gesellen, die in der Scheune ein niedergeschriebenes Lied einstudierten, und sie lernte es auch. (Auf dem Papier ist natürlich immer nur der Text festgehalten.) Das neue Lied, mit dem man sich in der Spinnstube vor den Kameraden brüsten kann, macht den höchsten Stolz der Jugend aus. So hörten wir, daß sie sich, wenn es anders nicht geht, in der Weise behelfen, daß sie Texte aus Kalendern oder Liederbüchern abschreiben, diese einer irgendwie passenden Melodie angleichen, sie mit ein, zwei Kameraden oder Freundinnen

einstudieren und sie dann in der Spinnstube oder bei anderen Zusammenkünften „vortragen“.

Ja, auch materielle Opfer werden dem Liederlernen gebracht. Männer in mittleren Jahren erzählten, daß sie als junge Burschen von einem singenden Bettler ein Kunstlied vernommen hätten und sich dieses von ihm gegen eine bestimmte Menge Bohnen, Mehl usw. lehren ließen. Den Text dieses Liedes schrieben sie sogar nieder, doch zur Zeit der Sammlung konnte keiner mehr alle Verse auswendig vorsingen.

Wo neue Lieder so hoch im Kurs stehen, kann es mit der Bewertung der alten nicht weit her sein. Tatsächlich hörten wir mehrere Male, wenn bei der Sammlarbeit irgendein altes Lied zum Vorschein kam: „dies haben wir schon längst hinter den Kamin gesteckt“, „damit haben wir schon längst die Hinterwand des Kamins ausgetüncht“. Das eine oder andere Lied bleibt nicht lange „neu“ und wird durch ein neueres bald verdrängt. Man kann von einer wahren Mode sprechen, wie sie bei den Schlagern der bürgerlichen Welt vorherrscht. Daher kommt es, daß der Liedvorrat der einzelnen Altersklassen teilweise verschieden ist. Zum Teil deckt sich das Repertoire der jüngeren mit dem der im Lebensalter vorangehenden „Bande“, zum Teil aber haben die Jüngeren schon ganz neue Lieder. Frauen und Männer in den 30-, 40er Jahren kannten Lieder, die in der Spinnstube der 16jährigen Mädchen bereits unbekannt waren. Die dauernde Verschiebung zwischen den Altersklassen wird nur durch den Umstand durchkreuzt, daß die Älteren ständig um Lieder gebeten werden. Doch auch das kann die bestehenden Unterschiede nicht verwischen.

Die unaufhörliche und rasche Auswechslung der Lieder, das gierige Liederlernen, greift über die Sprachgrenze hinaus. Áj liegt an der Grenze des ungarischen, slowakischen und deutschen Berührungsbereiches. Hier lebt die Mode der neuen ungarischen Lieder ungeachtet der national-völklichen Unterschiede (auch im tschechoslowakischen Staatsgebiet, also auch ohne Unterstützung der offiziellen Autorität von Staatssprache und staatlichen kulturpolitischen Faktoren). Davon zeugen Fälle wie die, daß Ungarn aus Áj von Mecenzeren Deutschen oder Falucskaer Slowaken neue ungarische Lieder lernten, oder daß ein in der Stadt dienendes slowakisches Mädchen aus Áj von einem ebendort dienenden slowakischen Mädchen aus Falucska ein ungarisches Lied erlernte und dieses als neues Lied ins Dorf mitbrachte. Ein interessanter Fall des Kulturaustausches unter den Nationalitäten war jener, da ein slowakisches Mädchen, aus Áj in die Spinnstube des Heimatortes Falucska zurückkehrend, ihren Kameradinnen den Text der Ájer ungarischen Lieder übersetzte und ihnen diese beibrachte. Das kleine Bergdörfchen Falucska konnte zwischen 1939 und 1945 — vom slowakischen Sprachgebiet losgerissen — nur über das Ungarntum mit der Welt Kontakt nehmen. Nach ihrem eigenen Bekenntnis haben sie in der Zeit, da sie von den übrigen Slowaken ganz abgeschnitten waren und zu neuen slowakischen Liedern nicht gelangen konnten, zahlreiche ungarische Lieder gelernt, deren ungarische Texte die meisten nicht verstanden, weshalb sich die Übersetzung als notwendig erwies.

Auch dieser Fall beweist, daß die von größeren Sprachgebieten getrennten kleineren Einheiten zu kultureller Selbstversorgung gezwungen sind, bzw. daß sie

ihre Bedürfnisse mit neuen Mitteln zu befriedigen suchen. Die Lage des tschechoslowakischen Ungarntums mochte die gleiche gewesen sein, als man sie vom großen ungarischen Sprachgebiet trennte. Zwar handelte es sich hier um ein größeres Randgebiet und nicht um ein isoliertes Dorf, aber doch wesentlich kleiner als die vollständige ungarische Gemeinschaft, zu der sie bisher gehört hatten. Daß sich jedoch auch in ihrem Liedmaterial eine relative Verarmung einstellte, ersieht man aus der Tatsache, daß sie, als die Grenzen 2—3 Jahre lang aufgehoben wurden, fast ausschließlich die neuen ungarischen Lieder lernten, vor allem von den bei ihnen stationierten ungarischen Soldaten. Offensichtlich wird der Zusammenhang auch dadurch, daß sie vorher die Alten nach neuen Liedern ausgehört hatten. Im allgemeinen machten die ungarischen Volksmusikforscher die Erfahrung, daß die neuen Volkslieder zum größten Teil nahezu in jedem Dorfe vorhanden sind — wie auch in Áj schon zur Zeit der Sammlung im Winter 1940/41 —, daß also die ganze Ernte des Sprachgebiets durch den lebhaften Blutumlauf überall hingelangt und jeder einzelne Punkt in der Lage ist, den ganzen ungarischen Liedschatz zu gebrauchen. Fallen einzelne Teile aus diesem gemeinsamen Blutkreis heraus, so sind sie von der Nahrungsquelle abgeschnitten, wie dies die Erfahrungen bei den Ájer Ungarn und den Falucskaer Slowaken zeigten.

Man bedenke aber, daß BARTÓK bei den Rumänen des Komitats Ugocsa lediglich den improvisierten *hora lunga*-Liedtyp vorfand, im wesentlichen also eine einzige Melodie, daneben noch einige aus ziemlich primitiven Motiven bestehende instrumentale Melodien. Beide Typen von besonders archaischem Gepräge und über weite Gebiete verbreitet, haben sich seit vielen Jahrhunderten bei den Rumänen unverändert erhalten. Auch einzelne Melodien des ungarischen alten Stils erhielten sich unverändert seit der Zeit vor der Landnahme bis zu den heute bereits im Aussterben befindlichen Alten. Es liegt also auf der Hand, daß der im Volksleben zu beobachtende stetige „Modewechsel“ innerhalb ein und desselben Stils und einer und derselben Altersklasse keine allgemeine Eigentümlichkeit der Volkskultur, sondern eine neuere Entwicklung darstellt, und zwar eine Entwicklungsstufe, auf welcher die überlieferten Formen noch weiter leben, wobei aber die bürgerlichen Einwirkungen nicht minder stark sind. Auch jener Umstand spricht für die neue Entwicklungsstufe, daß selbst das Lernen von den Alten nicht imstande ist, die alten Melodien zu erneuern, obwohl gerade durch das „Liederlernen“ von den Alten ziemlich viele alte Texte erneuert werden. In der Melodik besteht nämlich ein scharfer Gegensatz zwischen neuem und altem Stil, der besonders durch den großen Unterschied in der Singweise verschärft wird: dem Rubato steht der tanzmäßige Gesang gegenüber. Hier bietet sich etwas Neues, Modernes, das die musikalische Vorstellung der Jugend völlig beherrscht, und wodurch die Rückkehr zu einem älteren Zustand bereits ausgeschlossen wird. Beim Text bestehen solche Gegensätze nicht.

Freilich wäre es falsch, den Wechsel der Mode, den Anspruch auf das „Neue“ zu übertreiben und nicht auch die entgegengesetzten Tendenzen in Betracht zu ziehen. Schon das Wettstreifen um das Neue führt ständig zu einer Erneuerung des „Alten“. Aber auch ein Festhalten an bestimmten Werten ist zu beobachten, was ebenfalls ein der Mode entgegengesetzter Faktor ist.

Als das Liedrepertoire der Mädchen nahezu erschöpft war und sie auf alte Lieder zurückzugreifen begannen, hörte ich mehrmals: „Diese sind nicht so neu, aber sehr schön.“ Mehr als solche bewußten Äußerungen besagt die instinktive Praxis. Die besonders lebensfähigen, gelungenen Lieder entgehen dem Schicksal, durch den Modewechsel zum Tode verurteilt zu werden. Und wenn sie auch nicht so häufig wie die allerneuesten im gemeinsamen Gesang gesungen werden, so singt man sie doch immer wieder, denn ein Ball oder die langen Abende in der Spinnstube können mit den modernen Liedern allein nicht ausgefüllt werden. Von den alten werden immer die beliebtesten vorgenommen. Diese tragen die Sänger auch ganz anders vor als die übrigen Durchschnittslieder. Mit einer solchen Frische und Lust werden sie angestimmt, daß schon darin ein sicheres, unbeeinflusstes spontanes Gefallen zum Ausdruck kommt. Ein noch greifbareres Zeichen dafür, daß das eine oder andere beliebte Lied gefällt, sind die vielen Strophen — manchmal 20—25 —, die ihm unterlegt werden.

Die verschiedenen erneuerten, gelernten und niedergeschriebenen Texte verwendet man immer zur beliebtesten Melodie mit ähnlicher Strophenformel, so daß einzelne allgemein beliebte Melodien oft mit den buntesten Textkonglomeraten erscheinen — bei jeder Altersklasse anders, selbst in ein und demselben Dorfe. Heute ist es bereits klar, daß die mehrstrophigen Texte unserer alten Textsammlungen im wesentlichen solche gelegentlichen Verknüpfungen verschiedener einstrophiger Lieder sind, die die gemeinsame Melodie momentan zusammengefaßt hat. Diese Arten „zusammenknüpfender“, textsammelnder Melodien sind es, die immer von neuem auferstehen bzw. eigentlich nie ganz aus der Praxis verschwinden. Auf diese Weise führt der Modewechsel die notwendige Selektion aus.

Diese instinktiven, jedoch objektiv feststellbaren Zeichen des Gefallens helfen uns, die bewußt zugestandene Wertung zu kontrollieren, da die Geschmackserscheinungen in dieser von bürgerlichen Einflüssen stark durchsetzten Gesellschaft bereits ungewöhnlich kompliziert sind. Zum Beispiel genießt die „Herren“-Kultur ein solches Ansehen, daß die Sänger ihrem bewußten Selbst gegenüber am aufrichtigsten sind, wenn sie das „Hallgató“ (eine Art sentimentales *rubato* Kunstlied) unter allen Liedern am höchsten bewerten. Es zeigt sich aber keine so große Übereinstimmung mehr, wenn wir ihre instinktiven Kundgebungen ins Auge fassen. In der Praxis kommt das, was sie bewußt — im guten Glauben — eingestehen, kaum zur Geltung. Das Liederbüchlein eines 28jährigen Mannes enthielt lauter „Hallgató“. Auf meine Frage, ob er diese so sehr liebe, war seine Antwort: „Sie sind halt die schönsten!“ Trotzdem konnte er die niedergeschriebenen Melodien nur schlecht und recht — und zwar nur aus dem Buche — vorsingen, viele überhaupt nicht. Das gleiche konnte ich bei den meisten konstatieren. Bezeichnenderweise gehörte es während der Sammelarbeit zu den größten Seltenheiten, daß sich die Sänger selbst mit einem Lied aus einem solchen Liederbuch meldeten. Die älteren Frauen, ja auch die ältesten Töchter kannten solche kaum, kamen sie damit, so blieben sie meist stecken. Auf diesem Gebiet zeigt sich die auffallendste Abweichung zwischen den MÜHLMANNschen⁸⁾ „intentionalen“ und „funktionalen“ Angaben.

⁸⁾ WILHELM MÜHLMANN: *Methodik der Völkerkunde*. Stuttgart 1938, S. 108—133.

Während unbewußte Kundgebungen und auch die Textanpassung (Unterlegung) immer das Primat des Volksliedes bewiesen, zeigten die mannigfaltigen formalen, tonartlichen und textlichen Verzerrungen des Kunstliedes auch die andere Seite: wie sehr diese Lieder dem Volke eigentlich fremd sind und sein Stilempfinden und oft auch sein Auffassungsvermögen überschreiten.

Nur in scheinbarem Widerspruch dazu steht die Masse von Kunstmusik, die im Dorfe auffindbar ist. Dieses Liedmaterial war aber am musikalischen Leben des Dorfes niemals beteiligt. Meist waren die Kunstlieder im fortgeschrittenen Alter zusammengetragen (die meisten in Amerika, wo die Ungarn miteinander einen intensiven gesellschaftlichen Verkehr unterhielten). Dieser aufgespeicherte Liedschatz der Alten stellt nur noch ein individuelles Liedwissen, eine Sonderheit dar, die sich von der Gemeinschaft stark abhebt. Dieser Melodievorrat ist dem Anschein nach ziemlich groß, denn jeder kennt meist andere, und umgekehrt ist das eine oder andere Lied nur bei wenigen bekannt. Die Volkslieder hingegen kennt meist ein jeder oder viele, zumindest ein, zwei Altersklassen. Das Liedmaterial des Dorfes zeigt also im allgemeinen das gleiche Bild wie der Wortvorrat unserer Sprache. Der vollständige Wortschatz stellt ein gewaltiges Material dar, das besonders viele Lehnwörter enthält. Der Wortschatz der täglichen Sprache ist aber schon wesentlich kleiner. Überwiegend werden Wörter finnisch-ugrischen Ursprungs verwendet. Auch das Leben unseres Dorfes ist vom heute blühenden neuen Volksliedstil mit ungefähr 300 Liedern beherrscht, hat also trotz mannigfaltiger fremder Einwirkung die Tradition bewahrt. Zwar kann man auch „gesunkenes Kulturgut“ finden. Es unterscheidet sich aber scharf von der Volkskultur und unterliegt dieser in der lebendigen Praxis.

Die Ursache dieser Trennung liegt zum größten Teil in dem qualitativen Unterschied der zwei Arten von Kulturprodukten: die höhere Kultur gelangt lediglich mit ihrer Ausschußware ins Dorf, so daß hier das Ausscheiden der Kunstmusik-elemente zugleich auch eine qualitative Selektion bedeutet.

Wie kommt es innerhalb der Volkskultur zu einer qualitativen Auswahl? Besteht diese Gesellschaft vielleicht in der Mehrzahl aus Menschen mit besonders verfeinertem Geschmack? Ganz und gar nicht. Im untersuchten Dorf fanden wir auch nur Menschen mit durchschnittlichen Fähigkeiten, von denen selbst die Besten keineswegs das Maß des musikalischen, tiefempfindenden, im übrigen aber nicht besonders talentierten Menschen überschritten. Der Prozentsatz solcher Menschen war hier um nichts größer als anderswo. Aber hier vollzieht sich die Auswahl der Werte unbewußt und kollektiv, gleichsam nur als Ergebnis der unbewußt wirkenden Kräfte des traditionsmäßigen Lebens. Der erste und bedeutendste Ausscheidungsfiler für fremde Einwirkungen ist die Tatsache, daß sich die alte Überlieferung vor allem in der Jugend fortvererbt, in Jahrgängen, die gerade dem Kindesalter entwachsen sind und nichts anderes kennen als das vor ihren Augen und Ohren waltende traditionsgebundene Leben. Ihre ganze Ambition besteht darin, das alte Liedgut zu übernehmen und weiterzuführen. So ist inmitten der zahlreichen Einflüsse der Zivilisation ein Fortbestehen ohne wesentliche Abänderung zu beobachten. Von fremden Einflüssen gelangt nur eine geringe, filtrierte Menge in dieses Leben: was

der Jugend durch die Unterweisung der Alten, durch Burschen und Soldaten, die aus den Städten heimkehren, und von anderen übermittelt wird. Diese quantitativ überaus geringe Einwirkung unterliegt bis zu einem gewissen Grade auch einer qualitativen Selektion: Lieder, die aus verschiedenen Gründen von mehreren Personen als die wertvollsten angesehen werden, nimmt man auf. Die weitere Auswahl trifft die Mode. Der rasche Modewechsel feigt alles aus dem Wege, was nicht durch tiefes Erlebnis bei der Mehrzahl bewahrt wird. Der hauptsächlichste Richtungsweiser des sich aus dem vielfältigen Geschmack vieler Menschen zusammensetzenden Gemeingeschmacks ist aber die ererbte Stilüberlieferung, die in Jahrhunderten durch die ganze Sprachgemeinschaft geschliffen wurde, also ein gemeinschaftliches Phänomen darstellt. Diese Erscheinung macht sich in geschlosseneren, archaischen Kulturen noch stärker bemerkbar. Wir denken hier an die Feststellungen BARTÓKS, daß gewisse Nachbarvölker die neuen ungarischen Volkslieder mit starken „Verzerrungen“, d. h. der eigenen Stiltradition angepaßt, übernommen haben und einzelne, wie die Rumänen, überhaupt nicht.

Die Musik der ungarischen Dörfer ist das Produkt einer in verschiedener Hinsicht modernen, oftmals erneuerten Kultur. Neuartige, bürgerliche Formen machen sich in ihr bemerkbar, wie das Spiel von Fabrikinstrumenten, jährliche Singpielvorträge, sogar von Zeit zu Zeit die Organisierung eines gemischten Chors. Trotzdem ist der traditionelle Stil noch lebendig genug, um den Geschmack der Leute zu bestimmen und beim Erleben von Kunstwerten als Stütze zu dienen. Diese Kunst ist aber beschränkt und nach Form und Umfang ziemlich anspruchslos. Die kleinen Kreise der eine höhere Kultur tragenden sozialen Schichten genießen ja eine unvergleichbar entwickeltere Kunst, freilich um den Preis, daß der Durchschnitt nie zum wahren Kunsterlebnis kommt, während der Kunst der kollektiven Volkskultur jeder teilhaftig wird.

Die hierher führende Entwicklung tritt uns aus der Untersuchung von Dörfern verschiedener Entwicklungsstufen klar entgegen. Ein Dorf wie Kide steht eine Stufe höher in der sozialen Entwicklung als z. B. Áj. Dementsprechend treten in seiner Kultur die bürgerlichen Faktoren stärker hervor. Von dort berichtet JÁRDÁNYI, im Gegensatz zu Áj, von einem Rückgang in der Zahl der Lieder von Kunstwert, auch von einem Absinken des Kunstempfindens und der Sangeslust überhaupt.

Ursprünglichere Zustände als in Áj können wir in den sogenannten „Volkskünstinseln“ wie Sárköz, Kalotaszeg, die Matyó und einige Palócdörfer feststellen, wo feiner Kunstsinn, entwickeltes Selbstbewußtsein und eine Sprachkultur von hohem Niveau sich mit reich geschmückter Tracht gepaart finden. In diesen Gebieten entstand diese neue Kultur vor 50–80 Jahren, als Elemente temperierter bürgerlicher Kultur auf die in voller Blüte stehende Bauernkultur einwirkten. Der stufenweise Anstieg des Musik-Kunstlebens führt dann über die Zustände in Áj zu Kide und von dort zu den städtischen Kleinbürgern und Proletariern.

Während der Fortschritt der Zivilisation, die Zunahme der Erkenntnisse, die Entwicklung des Menschenbewußtseins einen unumkehrbaren Vorgang bedeuten, der sich ständig verdichtet, zeigt das Kunstleben, der Kunstsinn, die Kunstsättigung

einer Gesellschaft eine von dieser gleichmäßigen Entwicklung unabhängige Wellenlinie.

Mit diesen skizzenhaften Erörterungen suchten wir auf neuartige Methoden der Untersuchung unseres Dorfmusiklebens und die dabei gewonnenen Lehren hinzuweisen. Ein ausführliches Bild vom Musikleben der untersuchten Dörfer und von den dort erzielbaren Resultaten zu geben, lag nicht in unserer Absicht. Wir wollen auch gestehen, daß diese Untersuchungen eher als vielversprechende Anregungen mit noch nicht abgeschlossenen Ergebnissen angesehen werden müssen. Es steht auf diesem Gebiet den ungarischen Fachmännern noch eine gründlich zusammengestellte, wohlorganisierte Fortsetzung bevor, bei der die Untersuchungspunkte unter Berücksichtigung der geographischen, gesellschaftlichen und kulturellen Unterschiede festgesetzt werden. Zudem bedarf die Forschungsmethode selbst noch theoretischer Vertiefung. Mit dem Gesagten wollten wir lediglich auf die Möglichkeiten solcher Untersuchungen aufmerksam machen.

①.

Tempo giusto

Mi-kor men-tem Ro-má-nia fe-lé, még a fák is sír-tak Rez-gő nyár-fa hullat-ja le-ve-lét,
 az is en-gem si-rat Si-rass, si-rass rez-gő nyár-fa bo-rul-ja ba-bám gyün-ge vál-lá-ra
 sügd meg ne-ki be-le a fű-lé-be, fáj, fáj, fáj a szí-vem ér-te

Variante

②.

Tempo giusto

Var. a)

Var. b)

③.

Rubato

É-des-a-nyám sok szépsé-ge, Ki-re nem haj-lot-tam So-ha Haj-la- nek már, de már ké-ső
 E-sik e-lőt-tem az e-ső

Var. 1a

4. *Parlando rubato*

1. Két he-te már a vagy há - rom Hegy nem lá - tom a ju - há - szom.

2. A - mott jön már, én úgy lá - tom Fe - ke - te szó - rü szá - má - ron

Var. 1a 1b 2a 2b

2c 2d 2e 3a 4a

4b 5a 5b 5c 5d

5e 5f

5a *Tempo giusto*

1. Er - dő, er - dő, de szép ke - rek er - dő! Sá - r - ga ri - gó ben - ne a ke - rü - lő.

2. Sá - r - ga ri - gó, meg a fű - le - mü - le Szép vagy ba - bám, hogy vál - jak el tő - led!

1 2a 2b 3 4

5a 5b 5c 6

7 8

5b *Tempo giusto*

1. Két tölgy - fa kö - zé le - sü - tött a hold - vi - lág A sze - re - tőm ab - ba fé - sü - li ma - gát

2. Gön - dör ha - ját száz - fe - lé fuj - ja a szél Azt is kö - szö - nöm hogy i - dá - ig sze - ret - tél!

(ga - lam - bom),

1a 1b 1c

6. *Tempo giusto*

a) b)

7.

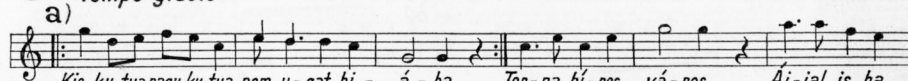
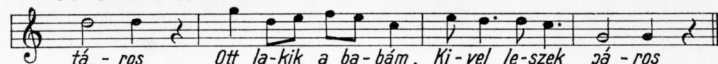
1 u.s.w.

8.

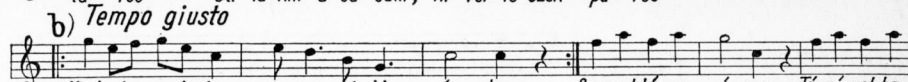
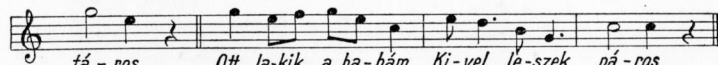
1 u.s.w.

9) *Tempo giusto* (Auf der Geige)b) *Rubato*

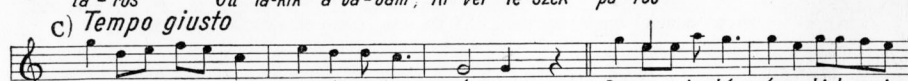
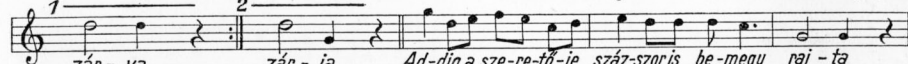
Szó - ke vi - ze a Ti - szá - nak.....

10) *Tempo giusto*Kis ku - tyá nagy ku - tyá nem u - gat hi - á - ba Tor - na hí - res vá - ros, Áj - jal is ha
Ott la - kik a ba - bám Tor - na vá - ro - sá - ba

tá - ros Ott la - kik a ba - bám, Ki - vel le - szek pá - ros

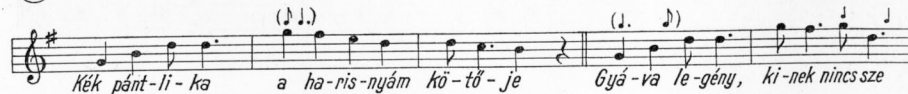
Kis ku - tyá nagy ku - tyá nem u - gat hi - á - ba. Sze - ged hí - res vá - ros Tá - pé val ha -
Van ne - kem sze - re - tőm Ná - nás vá - ro - sá - ba.

tá - ros Ott la - kik a ba - bám, Ki - vel le - szek pá - ros

Es - te van, es - te van, el - múlt ki - lenc ó - ra. Be van a ba - bám rá - csos kis ka - pu - ja
Míg a ba - bám rá - csos kis ka - pu - ját

zár - va zár - ja. Ad - dig a sze - re - tő - je száz - szoris be - megy raj - ta

11)



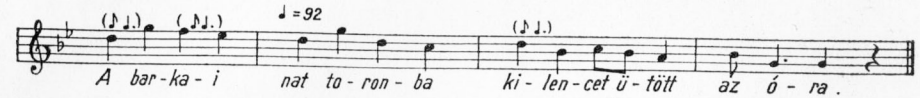
Kék pánt - li - ka a ha - ris - nyám kő - tő - je Gyá - va le - gény, ki - nek nincs sze



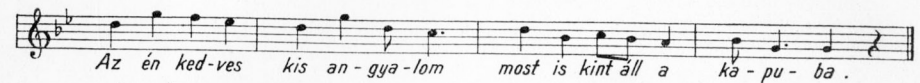
re - tő - je Gyá - va le - gény, ki - nek ket - tő, há - rom nincs, ki - nek pi - ros



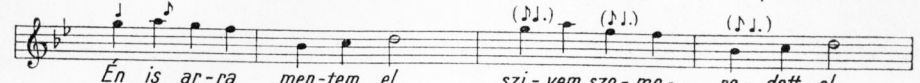
bar - na sze - re tő - je nincs

12) *Tempo giusto*

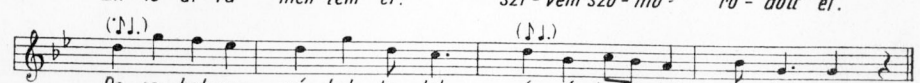
A bar - ka - i nat to - ron - ba ki - len - cet ü - tölt az ó - ra.



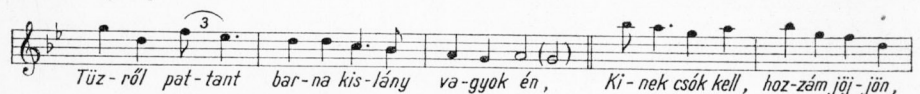
Az én ked - ves kis an - gya - lom most is kint áll a ka - pu - ba.



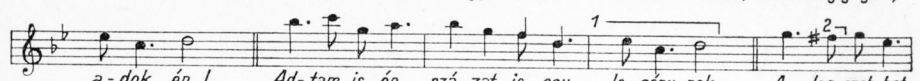
Én is ar - ra men - tem el. szi - vem szo - mo - ra - dott el.



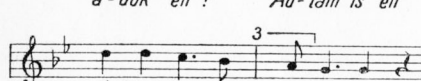
De so - kat meg - csó - kol - ta - lak, ró - zsa - m, hogy fe - lejt - se - lek el

13) *Tempo giusto*

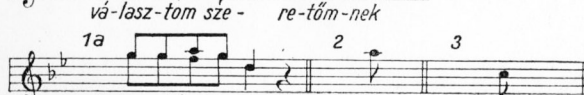
Tűz - ről pat - tant bar - na kis - lány va - gyok én, Ki - nek csak kell, hoz - zám jő - jön,



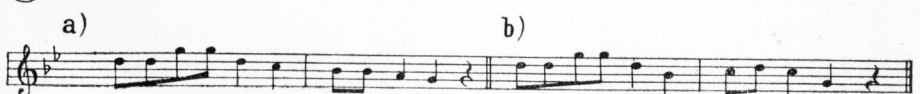
a - dok én! Ad - tam is én szá - zat is egy le - gény - nek, A leg - szeb - bet



vá - lasz - tom sze - re - tőm - nek

1a (sir - va) ke - se - reg.
2.Str.

14)



a)

b)