

Periodicals of the Hungarian Academy of Sciences are obtainable
at the following addresses:

AUSTRALIA

C.B.D. LIBRARY AND SUBSCRIPTION SERVICE
Box 4886, G.P.O., Sydney N.S.W. 2001
COSMOS BOOKSHOP, 145 Ackland Street
St. Kilda (Melbourne), Victoria 3182

AUSTRIA

GLOBUS, Höchststadtplatz 3, 1206 Wien XX

BELGIUM

OFFICE INTERNATIONAL DE LIBRAIRIE
30 Avenue Marnix, 1050 Bruxelles
LIBRAIRIE DU MONDE ENTIER
162 rue du Midi, 1000 Bruxelles

BULGARIA

HEMUS, Bulvar Ruszki 6, Sofia

CANADA

PANNONIA BOOKS, P.O. Box 1017
Postal Station "B", Toronto, Ontario M5T 2T8

CHINA

CNPICOR, Periodical Department, P.O. Box 50
Peking

CZECHOSLOVAKIA

MAD'ARSKÁ KULTURA, Národní třída 22
115 66 Praha
PNS DOVOZ TISKU, Vinohradská 46, Praha 2
PNS DOVOZ TLAČE, Bratislava 2

DENMARK

EJNAR MUNKSGAARD, Norregade 6
1165 Copenhagen K

FEDERAL REPUBLIC OF GERMANY

KUNST UND WISSEN ERICH BIEBER
Postfach 46, 7000 Stuttgart 1

FINLAND

AKATEEMINEN KIRJAKAUPPA, P.O. Box 128 SF-00101
Helsinki 10

FRANCE

DAWSON-FRANCE S. A., B. P. 40, 91121 Palaiseau
EUROPÉRIODIQUES S. A., 31 Avenue de Versailles, 78170
La Celle St. Cloud
OFFICE INTERNATIONAL DE DOCUMENTATION ET
LIBRAIRIE, 48 rue Gay-Lussac
75240 Paris Cedex 05

GERMAN DEMOCRATIC REPUBLIC

HAUS DER UNGARISCHEN KULTUR
Karl Liebknecht-Straße 9, DDR-102 Berlin
DEUTSCHE POST ZEITUNGSVERTRIEBSAMT Straße der
Pariser Kommüne 3-4, DDR-104 Berlin

GREAT BRITAIN

BLACKWELL'S PERIODICALS DIVISION
Hythe Bridge Street, Oxford OX1 2ET
BUMPUS, HALDANE AND MAXWELL LTD.
Cowper Works, Olney, Bucks MK46 4BN
COLLET'S HOLDINGS LTD., Denington Estate Wellingbo-
rough, Northants NN8 2QT
WM. DAWSON AND SONS LTD., Cannon House Folkstone,
Kent CT19 5EE
H. K. LEWIS AND CO., 136 Gower Street
London WC1E 6BS

GREECE

KOSTARAKIS BROTHERS INTERNATIONAL
BOOKSELLERS, 2 Hippokratous Street, Athens-143

HOLLAND

MEULENHOF-BRUNA B. V., Beulingstraat 2,
Amsterdam

MARTINUS NIJHOFF B.V.

Lange Voorhout 9-11, Den Haag

SWETS SUBSCRIPTION SERVICE

347b Heereweg, Lisse

INDIA

ALLIED PUBLISHING PRIVATE LTD., 13/14
Asaf Ali Road, New Delhi 110001
150 B-6 Mount Road, Madras 600002
INTERNATIONAL BOOK HOUSE PVT. LTD.
Madame Cama Road, Bombay 400039
THE STATE TRADING CORPORATION OF INDIA LTD.,
Books Import Division, Chandralok 36 Janpath, New Delhi
110001

ITALY

INTERSCIENTIA, Via Mazzè 28, 10149 Torino
LIBRERIA COMMISSIONARIA SANSONI, Via Lamarmora 45,
50121 Firenze
SANTO VANASIA, Via M. Macchi 58
20124 Milano
D. E. A., Via Lima 28, 00198 Roma

JAPAN

KINOKUNIYA BOOK-STORE CO. LTD.
17-7 Shinjuku 3 chome, Shinjuku-ku, Tokyo 160-91
MARUZEN COMPANY LTD., Book Department, P.O. Box
5050 Tokyo International, Tokyo 100-31
NAUKA LTD. IMPORT DEPARTMENT
2-30-19 Minami Ikebukuro, Toshima-ku, Tokyo 171

KOREA

CHULPANMUL, Phenjan

NORWAY

TANUM-TIDSKRIFT-SENTRALEN A.S., Karl Johansgatan
41-43, 1000 Oslo

POLAND

WĘGIERSKI INSTYTUT KULTURY, Marszałkowska 80,
00-517 Warszawa
CKP-I W, ul. Towarowa 28, 00-958 Warszawa

ROUMANIA

D. E. P., Bucuresti
ILEXIM, Calea Grivitei 64-66, Bucuresti

SOVIET UNION

SOJUZPECHAT — IMPORT, Moscow
and the post offices in each town
MEZHDUNARODNAYA KNIGA, Moscow G-200

SPAIN

DIAZ DE SANTOS, Lagasca 95, Madrid 6

SWEDEN

GUMPERS UNIVERSITETSBOKHANDL AB
Box 346, 401 25 Göteborg 1

SWITZERLAND

KARGER LIBRI AG, Petersgraben 31, 4011 Basel

USA

EBSCO SUBSCRIPTION SERVICES
P.O. Box 1943, Birmingham, Alabama 35201
F. W. FAXON COMPANY, INC.
15 Southwest Park, Westwood Mass. 02090
READ-MORE PUBLICATIONS, INC.
140 Cedar Street, New York, N. Y. 10006

YUGOSLAVIA

JUGOSLOVENSKA KNJIGA, Terazije 27, Beograd
FORUM, Vojvode Mišića 1, 21000 Novi Sad

1983

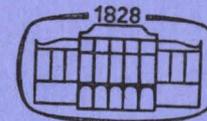
SEPARATUM

Wirkung der Volksmusikforschung auf Kodály's Schöpfungen

Lajos VARGYAS

Budapest

Es gab jederzeit Kunstschaffende, die bestrebt waren, ihr Schaffungsgebiet auch mit wissenschaftlichem Interesse zu erobern. Goethe und Leonardo sind naheliegende Beispiele für ein solches Verhalten. Kodály und Bartók vertraten denselben Schöpferstypus, aber in ihrem Fall handelt es sich um etwas mehr als das überdurchschnittliche Interesse eines überdurchschnittlichen Intellektuellen.



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST
PUBLISHING HOUSE OF THE HUNGARIAN ACADEMY OF SCIENCES
VERLAG DER UNGARISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
MAISON D'EDITIONS DE L'ACADEMIE DES SCIENCES DE HONGRIE
ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК ВЕНГРИИ

Wirkung der Volksmusikforschung auf Kodály's Schöpfungen

Lajos VARGYAS

Budapest

Es gab jederzeit Kunstschaffende, die bestrebt waren, ihr Schaffungsgebiet auch mit wissenschaftlichem Interesse zu erobern. Goethe und Leonardo sind nahnhaftige Beispiele für ein solches Verhalten. Kodály und Bartók vertreten denselben Schöpferotypus, aber in ihrem Fall handelt es sich um etwas mehr, als um das überdurchschnittliche Interesse eines überdurchschnittlichen Intellektes: sie wollten ihre Erlebniswelt sogar mit den Waffen der Fachwissenschaft und mit Forschungsarbeit in Besitz nehmen. Das bewußte Suchen, die beabsichtliche Rolle der Besinnung in der Ausbildung des Stils melden sich bei Kodály schon am Beginn seiner Laufbahn. In seinen Rückerinnerungen gesteht er, daß »[...] wenn der Komponist bereits die Absicht gehabt habe, die Stimme seines eigenen Volkes zu hören, wie es Herder die Stimmen der Völker zu vernehmen wünschte [...] und bestrebt sei, sie dann um etwas lauter zu ertönen lassen, dann habe er vor allem diese Stimme kennen lernen müssen.«¹ Schon daraus folgt es, daß bei ihm sich die beiden Tätigkeiten nicht abgrenzen: sie sind die zwei Seiten derselben geistigen Arbeit, zwei mögliche Reagierungen auf dasselbe Erlebnis. Was ihn wissenschaftlich beschäftigte, wurde gleichzeitig zur Quelle künstlerischer Schaffung, was ihn zum künstlerischen Schaffen inspiriert hatte, darüber grübelte er auch als Wissenschaftler — und, früher oder später, bearbeitete er auch dessen wissenschaftliche Probleme. Es ist leicht nachzufolgen, wie aus seiner volksmusikalischen Sammlerarbeit und seinen wissenschaftlichen Ergebnissen auch künstlerische Werke entstehen, und wie seine wissenschaftlichen Entdeckungen auf seine schöpferische Phantasie immer mehr Wirkung ausüben.

Dieser Zusammenhang wird bereits offensichtlich, wenn wir chronologisch seine Sammlungen und wissenschaftlichen Arbeiten, beziehungsweise jene Musikwerke nebeneinander stellen, in denen die gesammelten und wissenschaftlich bearbeiteten Volkslieder das Thema oder den Grundgedanken bilden. Im Jahre 1909 publiziert er die *Zoborvidéki népszokások* [Volksgebräuche aus der

¹ Z. Kodály, *Mein Weg zur Musik*. Fünf Gespräche mit Lutz Besch. Zürich 1966. Zweites Gespräch.

Gegend von Zobor],² von 1924 an bearbeitet er in seinen Kinderchören die Melodien, die im nordwestlichen Gebiet von Ungarn an die Volksgebräuche gebunden sind. 1914 findet er in der Bukowina den gesungenen Argirus-Text, 1920 behandelt er ihn unter dem Titel *Árgirus nótája* [Die Argirus-Weise], — und rekonstruiert aus dem Volkslied den Rhythmus der historischen Gesänge des 16. Jahrhunderts —; 1931 veröffentlicht er die Melodie desselben mit dem Text *Katona vagyok én, ország őrizője* [Bin Soldat geworden] in der Serie; Magyar Népzene [Ungarische Volksmusik] mit Klavierbegleitung bearbeitet. 1915 teilt er in der Zeitschrift *Ethnographia* seine auf die Ballade *A hitetlen férj* [Der ungläubige Gatte]³ bezüglichen Erörterungen mit: von einer zur Rezitation gelösten Melodie weist er den ursprünglichen Rhythmus in ihren slowakischen Parallelen nach und zeigt zugleich auf ihre Präzedenz vom XVII. Jahrhundert in einem Psalm der reformierten Kirche hin, wie auch auf die Rhythmus-Verwandten bei Bálint Balassi und in der alten ungarischen Dichtung; — das ist jene Art von Rhythmus, der 6/8 verfaßte und in 3+2 geteilte Zehner-Rhythmus, der im Jahre 1923 durch den Psalmus Hungaricus unsterblich geworden ist; Kodály verriet aber schon 1917 mit der Vertonung von *Mulató Gajd* [Zecherlied], ferner mit den Liedern *Siralmas nékem* [Gesang des Verbannten: »Ach, zu ew'gen Leide«, auf Balassis erwähntes Gedicht] und *Várj meg madaram* [Warte, Vöglein], wie ihm dieser Rhythmus, die einst beliebte Versform der alten ungarischen Poesie,⁴ am Herzen liegt.

Seine über die Fünfstufigkeit geschriebenen Arbeiten überspringend, finden wir ihn 1922 auf Sammelwegen im Komitat Somogy, und 1926 erscheint aus dieser seiner Sammlung in seinem Singspiel Hány János, im Gesang *Hej két tyúkom tavali* [Hühner zwei vom letzten Jahr] der erste »Schweinehirtentanz-Rhythmus«. Zwischen 1922—1928 sammelt er im Mátra-Gebiet und komponiert schon die *Mátrai képek* [Bilder aus der Mátra-Gegend]. 1933 erscheint sein Vortrag über die Zusammenhänge von *Néprajz és zenetörténet*⁵ [Ethnographie und Musikgeschichte]; es heißt darin, daß es die in der Volkstradition erhalten gebliebenen Denkmäler seien, die das skizzenhafte Notenbild der musikhistorischen Andenken lebendig machen, und daß ohne Kenntnis der Volkstradition unsere musikalische Vergangenheit nicht erkannt werden könne; — noch in demselben Jahr wird sein Orchesterwerk *Galántai táncok* [Tänze aus Galánta],

² Z. Kodály, *Zoborvidéki népszokások* [Volksbräuche aus der Gegend von Zobor]. *Ethnographia* XX. 1909. S. 29—36., 116—121., 245—247.

³ Z. Kodály, *A hitetlen férj* [Der ungläubige Gatte]. *Ethnographia* XXVI. 1915. Nr. 2—3. S. 304—307.

⁴ In Verbindung mit der Datierung von Z. Kodály's *Siralmas nékem* und *Várj meg madaram*: J. Breuer: *Kodály műveinek viszhangja az 1920-as évek nemzetközi sajtójában* [Kodály's Werke in der internationalen Presse der 1920er Jahre]. Magyar zenetörténeti tanulmányok Kodály Zoltán emlékére [Studien zur Geschichte der ungarischen Musik in Memoriam Zoltán Kodály]. Zeneműkiadó, Budapest 1977. Red.: F. Bónis.

⁵ Z. Kodály, *Néprajz és zenetörténet* [Ethnographie und Musikgeschichte]. *Ethnographia* XLIV. 1933. S. 4—15.

ein Prachtstück des durch die Kenntnis der instrumentalen Volksmusik aus den skizzenhaften alten Notenaufzeichnungen lebendig gewordenen »Verbunkos-Stils«, fertig. Im Jahre 1934 sammelt er zum erstenmal in Karád, in demselben Jahr entstehen schon die *Karádi nóták* [Lieder aus Karád] für Mähnerchor; 1935 wird die Páva-Melodie [Pfau-Melodie] gefunden, im Jahre 1937 bearbeitet er sie mit dem Text von Endre Ady, aber mit der Volksmelodie, für Männerchor; 1939 sind schon die Páva-Variationen für großes Orchester komponiert. Es ist also zu sehen, daß die Sammlungs-, Forschungs- und wissenschaftliche Entdeckungsergebnisse sofort, oder nach einer gewissen Reifezeit sich auch zu künstlerischen Ergebnissen umgestalten.

Die Umgestaltung zum Kunstwerk ist aber nicht immer selbstverständlich und einfach; die Melodie läßt manchmal bloß eine Möglichkeit aufblitzen, die nur die Phantasie des Wissenschaftlers oder des Künstlers entdecken kann. Wenn wir in Kenntnis des fertigen Werks die Ausgangspunkt liefernde Volksversion entdecken, sehen wir das Vorangehende schon im Lichte des Kunstwerkes, und es interessiert uns nur das mehr oder weniger Vorhandensein der Identität. Wenn wir aber ohne den Hintergrund eines Kunstwerkes, nur allein stehend, einer solchen »Vorgeschichte« begegneten, wem würde es wohl einfallen darin eine »Schaffensmöglichkeit« zu sehen? Betrachten wir die nachstehende Flötenmelodie (Nbsp. 1).

So ist das wirklich ein anspruchloses kleines Stück, besonders, wenn wir auch die erstickenden, unsicheren und leisen Töne hören, die von den Noten nicht wiedergegeben werden können. Erst wenn wir es neben die dritte Episode der *Marosszéki táncok* [Marosszéker Tänze] stellen, wird es sichtbar, was es für Möglichkeiten darin steckten (Nbsp. 2).

Noch anspruchloser ist die folgende Schweinehirtenhorn- und Trompete-Aufnahme (Nbsp. 3).

Doch aus dieser Erinnerung entstand einerseits das zum Kampf rufende Signal in Hány János, andererseits jene Märchenstimmung einflößende Musik, deren erste vier Takte zu Erinnerung hier vorgeführt werden sollen (Nbsp. 4).

Kodály konnte sogar hinter der Belanglosigkeit der Ertönung, hinter der dünnen Stimme einer einzigen Flöte die edle Tradition des Figurierens heraus hören und sie in die Figurationen seiner Orchesterstimmen übernehmen. Notenbeispiel 5 zeigt die Flötenvariante der gesungenen Melodie *Nékem olyan emberecske kéne* [Solch ein Ehemann wär für mich der Rechte . . .]; vergleichen wir sie mit ihrer instrumentalen Form in *Székelyfonó* [Die Spinnstube] (Nbsp. 5, 6).

Manchmal genügt nicht einmal eine einzige Melodie, eine einzige Aufnahme vor das Werk zu stellen. Der bekannte Schlußsatz von *Mátrai képek* [Bilder aus der Mátragegend], die Weise *Két tyúkom tavali, három harmadévi* [Hühner zwei vom letzter Jahr, Drei Jahr' alt sind drei] wurde durch ihre Bearbeitung allbekannt (Nbsp. 7).

① $\text{♩} = \text{cca } 120$

② Allegro vivace ($\text{♩} = 160-168$)

③ $\text{♩} = \text{cca } 144$, usw. Poco accel. 5x

$\text{♩} = \text{cca } 106$

④

⑤ $\text{♩} = \text{cca } 112$

8^a sempre *sic*

⑥

195

mf 2^a volta *f*

cresc.

⑦ Allegro molto

ff *p*

Két tyú-kom ta-va-li, há-rom har-mad é - vi.

ff *p*

Hajtsd ha-za Ju-lis-kám, za-bot a-dok né - ki.

Pi-te sár-ga, pi-te bú-bos, pi-te mind a há-rom

Az u-ram is itt-hon vagon: nin-csen semmi ká - rom.

Als Vorhergehendes dieser Bearbeitung finden wir ein zweizeiliges Fragment (Nbsp. 8) und eine vierzeilige gepfiffene Melodie, wozu nachträglich ein zweiteiliger Text gesagt wurde (Nbsp. 9) und zwei sehr leise, verbrauchte, kaum hörbare Dudelsackaufnahmen (Nbsp. 10). Notenbeispiel 11 zeigt das Chorthema: die schwarzen Rautennoten bezeichnen die sich auf den Aufnahmen befindenden, aber nicht an identischen Stellen verwendeten Töne, die leeren Rauten die auf den Aufnahmen nicht vorkommenden Töne (Nbsp. 8–11).

Von alldem ist es wahrnehmbar, daß Kodály die verschiedenen Lösungen der im Dorf gehörten drei Melodievarianten verschmolzen hat, und zwar, die letzte Zeile in solcher Weise, daß er zwei Takte der gepfiffenen Melodie um einen Takt verschoben verwendete; sogar noch so verwendete er an zwei Stellen, nach eigenem Geschmack, zwei Töne anders. (Am Anfang des dritten Taktes

⑧

Két tyú-kom ta-va-li, há-rom har-mad é - vi.

Hajtsd ha-za Ju-lis-kám, za-bot a-dok né - ki.

⑨

(Pi- rok ku-tya pad a - latt fő - gat vi - esor - gat - ja.)

O - da - ug-rik a má-sik, né - ki kac-cog - tat - ja.)

⑩ F. 103

usw. „apráják”

⑪

der dritten Zeile und im ersten Takt der vierten Zeile. Es ist zwar möglich, daß in den unvernünftigen Teilen des Dudelsackspiels auch diese Töne erklingen seien, oder daß er sie noch vor oder nach der Aufnahme gehört habe.) Wesentlich ist aber, daß auch die Zusammenschmelzung und die kleineren Änderungen im Stil der volkstümlichen Variation zustande kommen. Ein Sänger, wer immer er auch sei, produziert dasselbe in ähnlichem Vortrag, und der Komponist, der den Volksstil und gerade diese seine Veränderlichkeit kennt, spielt hier selbst die Rolle eines variierenden Sängers — eines mit gutem Geschmack.

Der Verfasser »erwählt« aus dem vielfach wuchernden Gewebe der Varianten eigentlich immer das ihm am meisten entsprechende. Auch in Hány János ist die Melodie von *Hej két tyúkom tavali* [Hühner zwei vom letzten Jahr . . .] das Ergebnis einer solchen Wahl:

(12)

Hej két tyukom ta-va-lyi, há-rom har-mad é - vi. Ha tud - tá - tok, hogy az e - nyém.
 mert ad - ta - tok en - ni! Tyu-tyu szó-ke, tyu-tyu bar-na, tyu-tyu mind a há - rom.
 A ko - ka-som sem ve-szett el, nin-esen sem-mi ká - rom. Hej tar-ka tik - ja.
 fe-hér lá - bu lúd - ja. Még a gu - nár-nak is van tar-ka pu-rusz-lik - ja.
 Ti-nó - ri - a, ma - nó - ri - a, szek - lü gyömbér, gya - nó - ri - a szégyen a ci - cá - nak,
 szé-gyen a ma - cá - nak. Hogy nem fő-gott e - ge-ret az ó kis fi - á - nak.

Die ursprüngliche Aufzeichnung enthält folgende Möglichkeiten:

(13)

Hej két ti - kom ta - va - li, há - rom har - mad é - vi.
 Ha tud - tá - tok, hogy az e - nyém, mér ad - ta - tok en - ni?
 Tyu - tyu szöl - ke, tyu - tyu bar - na, tyu - tyu mind a há - rom.
 A ko - ka - som sem ve - szett el, nin - esen sem - mi ká - rom,
 Hej száj - ha tik - ja, fe - hér lá - bu lúd - ja
 Még a gu - nár - nak is van tar - ka pu - rusz - lik - ja.
 Ci - no - ri - a, ma - nó - ri - a, Szé - gyen a ci - cá - nak,
 szek - lü gyöm - bér, gya - nó - ri - a, szé - gyen a ma - cá - nak,
 Hogy nem fő - gott e - ge - ret az ó kis fi - á - nak.

Was nicht darin ist, auch das kann in zahlreichen Varianten dieser Melodie ausnahmslos gefunden werden — wie das im VI. Band der Magyar Népzene Tára (Corpus Musicae Popularis Hungaricae)⁶ bewiesen wird. Im Lied Nr. 1 sind jene Variationen zu sehen, die in unseren Beispielen fehlen und die die vielfach bestätigte allgemeine Form vertreten. Wie bei den Sängern dieselben Lösungen in den buntesten Kombinationen immer wieder auftauchen, ebenso darf sie auch der Komponist, der einmal in diese Varianten-Wucherung hineingeblickt und sich in diesen Stil eingelebt hat, benutzen. (Auch in Bartóks Volksliederbearbeitungen kann dieses Verfahren beobachtet werden.)

Eine solche Kenntnis und Erlernung des volkstümlichen Stils und die Fähigkeit zum Variieren benötigte Kodály dann erst recht, als er in alten, skizzenhaften Aufzeichnungen den darin versteckten, authentischen Volksstil erkennen — oder fühlen — sollte. Betrachten wir wieder zuerst das Material, was und wie es vor der Schaffung vorhanden war, um beurteilen zu können, wie vieler Phantasie es bedurfte, um es ins Leben zu rufen. Was hätte wohl vor Kodálys Auftritt für einen Wiederhall die folgende Melodie erweckt:

(14)

Presto

⁶ A Magyar Népzene Tára. Corpus Musicae Popularis Hungaricae. VI. Népdal-típusok 1 [Volksliedertypen]. Budapest 1973. Akademischer Verlag.

Als Kodály obiges Thema in den *Galántai táncok* [Tänze aus Galánta] bearbeitet hatte, waren ihm noch weder die folgende Melodie aus Szék, noch die im Mezőség hie und da noch hörbaren instrumentalen Varianten derselben bekannt:

(15) Poco rubato $\text{♩} = 92-120$ Gr. 91 B., L. Szék, 1941.

m de Jer bé a te - me - tő kert - be, j ird fel a sí - rom kö - vi - re.
 A vi - lá - gon, a föld szí - nén o - jan ár - va nin - esen mint én
 Ár - va va - gyok a - pa nél - kül, de meg ár - vább a - nya nél - kül.
 Ké - rem az én is - te - ne - met, hogy el ne hagy - jon in - ge - met

Obwohl — wie gesagt — Kodály diese Varianten nicht gekannt hatte, traf er in der Bearbeitung vollkommen das Tempo, den würdevollen Charakter der Melodie, ihre Ornamentierung an. Das war in dem in Achteln bewegten skizzenhaften Klaviersatz ja überhaupt nicht zu fühlen.

Aber es gibt da auch noch eine andere Lehre: die Einheit der wissenschaftlichen und künstlerischen Schaffungsarbeit ist nämlich auch verkehrt gültig: oft geht die Empfindung der bewußten Erkennung voran. Kodály empfand in der skizzenhaften Melodie des vorigen Jahrhunderts etwas charakteristisches, etwas ursprüngliches, und erweckte sie in ihrer vollkommenen Atmosphäre — ohne daß er gewußt hätte, was wir seitdem schon wissen: daß nämlich dieser Melodietyp zur Verwandtschaft der Klagegesänge gehört, und eine sehr beliebte, weitverzweigte Melodieart in der altungarischen Tanzmusik war, was uns die späteren Forschungen und die neuerdings zum Vorschein gekommenen Quellen deutlich bezeugen. Auch die Einheit der alten ungarischen Tanzmusik und der instrumentalen Volksmusik fühlte damals erst er, und versuchte sie in seinen Werken zu verwirklichen; mit der ausführlichen, wissenschaftlichen Bearbeitung des mächtig angehäuften Materials beginnen wir uns erst jetzt systematisch zu beschäftigen. Und er hat solche »Aperçu's«, die wissenschaftlich nie erschienen sind, nur in je einem Werk verkörpert auftauchen: die *Mátrai képek* (Bilder aus der Mátra-Gegend) bindet eine Reihe von Dudelsackweisen in der Szene des Hochzeitsfestes in ein prächtiges Gewinde. Wahrscheinlich hat die elementare

Kraft des in Vierteln bewegten Grundrhythmus Kodálys Phantasie ergriffen. Daß dies ihm auch bewußt wurde, weiß ich aus einer einzigen Eintragung, die er in das Manuskript meines ersten Metrikbuches,⁷ wo ich den Rhythmus der Dudelsackweisen erkläre, geschrieben hat: »de azok a legrégebbiek« [»aber jene sind die ältesten«].

Doch sind nicht jene Fälle am meisten charakteristisch auf Kodály, wo es darum ging, eine versteckte Schönheit zu fühlen und aus dem Keim eine Schönheit höheren Wertes zu entfalten. Am meisten ist die Quelle seiner Inspiration die Erkennung der vollkommenen Schönheit im Volkslied, und dieser auch in selbst hochwertigen Schönheit will er mit seinem Werk dienen. Und auch unter diesen Schönheiten nehmen jene den ersten Platz ein, bei denen die Wissenschaft entdeckt hat, daß sie die ursprünglichsten, nationalsten Elemente der Tradition sind. Wenn wir jene Melodien hervorheben, die er auch mehrmals bearbeitet hat, und die, wie es scheint, als tiefstes Erlebnis für ihn gegolten haben, so sind diese Melodien von vollkommener Schönheit und bis auf eine, alle pentatonische, quintwechselnde oder fallende Melodien, Stücke des ältesten Volksliedstils. Das heißt, solche, wo der ästhetische Wert und die historische Bedeutung verknüpft sind, wo der Forscher und der Künstler gemeinsam ein Erlebnis fürs Leben erhalten haben.

Und jetzt sollen seine wissenschaftlichen Entdeckungen und seine musikalischen Schaffungen, das heißt: seine über die Pentatonik geschriebenen wissenschaftlichen Arbeiten und die wiederkehrenden, auch in mehreren Formen bearbeiteten Melodien wieder in Parallele gestellt werden.

Im Jahre 1907 wurde ihm — angesichts der vielen pentatonischen Melodien in Bartóks Sammlung aus dem Komitat Csík, — die Bedeutung der Fünfstufigkeit im ungarischen Volkslied plötzlich klar. Im Jahre 1917 erscheint seine Studie *Ötfokú hangsor a magyar népzeneben*⁸ [Pentatonik in der ungarischen Volksmusik]. Bartók teilt 1924 im Anhang seines Buches⁹ — wohl nicht ohne Kodálys Wissen — jene drei tscheremissischen Volkslieder mit, über die er bemerkt, daß ihr pentatonischer, quintwechselnder Aufbau auch in einigen alten ungarischen Melodien aufzufinden sei. 1934 studiert Kodály schon den Quintwechsel der tscheremissischen Volkslieder in seiner Studie *Sajátságos dallamszerkezet a cseremisz népzeneben*¹⁰ [Eigenartige Melodiestructur in der tscheremissischen Volksmusik]. 1937 erscheint dann sein Aufsatz unter dem Titel: *A magyar népzene*¹¹ [Die ungarische Volksmusik] wo er mit einer Reihe

⁷ L. Vargyas, *A magyar vers ritmusa* [Rhythmik des ungarischen Verses]. Budapest 1952. Akademischer Verlag.

⁸ Z. Kodály, *Ötfokú hangsor a magyar népzeneben* [Pentatonik in der ungarischen Volksmusik]. Zenei Szemle I. 1917. S. 15–16., 117–118., 152–154., 249–252.

⁹ B. Bartók, *Das ungarische Volkslied*. Berlin—Leipzig 1925. Gruyter.

¹⁰ Z. Kodály, *Sajátságos dallamszerkezet a cseremisz népzeneben* [Eigenartige Melodiestructur in der tscheremissischen Volksmusik]. Magyar zenei dolgozatok. Nr. 11. (1934).

¹¹ Z. Kodály, *Die ungarische Volksmusik*. Budapest 1956. Corvina.

von ungarischen und orientalischen Beispielen den orientalischen Ursprung des alten pentatonischen Stils beweist.

Übergehen wir jetzt zu den Bearbeitungen! Nach der Entdeckung im Jahre 1907 geht auch er zu den Székclern und in den Jahren 1910, 1912 und 1914 findet er (in der Bukowina) jene Melodien, die er der Reihe nach in seinen Werken bearbeitet; in der Serie *Hét zongoradarab* [Sieben Klavierstücke] unter dem Titel *Székely nóta* [Székler Volkslied] die quintwechselnde pentatonische Melodie von »Azhol én elmenyek« [Allwo ich nur wandle] und 1918 die rezitierend-fallende, rein pentatonische Melodie der *Székely keserves* [Székler Klage]. Die erste Melodie bearbeitet er im ersten Heft der *Magyar népzene* (Ungarische Volksmusik) im Jahre 1924 nochmals, nachher 1932 in der *Székelyfonó* [Die Spinnstube]; die zweite in dem großen Meisterwerk für gemischten Chor in 1934. Im *Háry János* — 1926 — bearbeitet er in »Hej két tyúkom tavalic« [Hühner zwei vom letzten Jahr] eigentlich dieselbe Melodie, die 1934 in einer anderen Variante: »Megismerni a kanászt« (»Den Sauhirten erkennt man an seinem schmucken Gang«) als Finale-Melodie der *Karádi nóták* [Lieder aus Karád] vorkommt. Das ist eines der am meisten charakteristischen Glieder der quintwechselnden pentatonischen Melodienfamilie. Zuletzt bearbeitet er die 1935 gefundene Melodie »Röpülj páva« [Fliege Pfau!] im Jahre 1937 für Männerchor und 1939 für großes Orchester. Über diese Melodie wußte er schon damals, daß sie eine Urform des quintwechselnden pentatonischen Melodientyps ist, und über die darin erfahrenen tonartlichen Modifikationen des Quintwechsels hatte er schon vorher in Verbindung mit dem Quintwechsel bei den Tscheremissen geschrieben. Das wußte er aber noch nicht, — es hat sich erst nach der Moskauer Aufführung herausgestellt, — daß auch diese Melodie eine genaue tscheremissische Parallele hat, — sie wird heute schon als Zentralstück des alten Stils orientalischen Ursprungs betrachtet. Charakteristisch ist auch, daß er die im Jahre 1910 gesammelte »Székely keserves« (Székler Klage) erst 1918 zum erstenmal in einem Musikwerk bearbeitet und das Lied »Azhol én elmegyek« [Allwo ich nur wandle« (1912), erst im Jahre 1917. Dagegen die *Karádi nóták* [Lieder aus Karád] bearbeitet er gleich, 1934, im selben Jahr des Sammelns, und die Pfau-Melodie 1937, zwei Jahre nach ihrem Auftauchen. Bis dorthin haben sich die wissenschaftlichen Probleme ausgereift; nun wußte er auch die Bedeutung der zum Vorschein gekommenen Stücke und auch die künstlerische Reagierung stellte sich sofort ein.

Was uns aus dieser Zusammenstellung vor Augen tritt, ist die allmähliche Bewußtheit der Wissenschaft, daß dies der ursprünglichste, nationalste Stil ist, und daß Kodály sich mit seiner schöpferischen Tätigkeit immer stärker dieser erkannten ursprünglichsten Tradition anlebte. Aber zur wissenschaftlichen Erkennung mußte auch die phrasenlose, monumentale Schönheit der Melodien und des ganzen Stils beigetragen haben. Denn diesmal soll uns recht stark eingeprägt werden: dieser »wissenschaftliche Wert« ist nie bloß in wissenschaft-

licher Hinsicht wertvoll, er bringt auch den ästhetischen Wert und die Anziehungskraft der Schönheit mit sich. Diese klassischen Stücke, die in Kodálys Kunst immer wieder zurückkehren, und auch ihre übrigen Stilverwandten, ragen nicht bloß wegen ihrer historischen Bedeutung unter den übrigen hervor, sondern wegen ihrer zeitlosen Schönheit. Es ist für die Volkstradition kennzeichnend: was sich in der historischen Entwicklung als sich am meisten typisch ausgestaltet, bedeutet zugleich auch die am meisten angereifte Schönheit; das Maximum des historischen Wertes ist zugleich das Maximum des ästhetischen Wertes.

Auch ist es kennzeichnend, daß er die Serie *Magyar Népzene* [Ungarische Volksmusik] — wo er für die Sänger und fürs Publikum die schönsten ungarischen Volkslieder mit Begleitung publizierte, — mit einigen im Széklerland gesammelten pentatonischen Melodien beginnt, und die aus seiner früheren in der Zobor-Gegend gesammelten Melodien erst im dritten Heft welche benutzt. Das heißt: die Entdeckung der allerursprünglichsten Schicht löst bei ihm das Vorhaben aus, mit der Schönheit der Volkslieder vor die musikalische Öffentlichkeit zu treten.

Aber auch das soll festgestellt werden, daß er unter dem Einfluß der wissenschaftlichen Ergebnisse niemals einseitig wurde. Ob wir die Hefte der *Magyar Népzene* [Ungarische Volksmusik], ob die Partitur von *Háry János* oder von *Székelyfonó* [Die Spinnstube] in Hinsicht der bearbeiteten Melodien durchblättern, finden wir stets die wechselreichsten Stilelemente der Volksmusik in ihnen, und niemals ausschließlich die pentatonischen alten Melodien. Oft erscheint sogar eine funktionelle Dur-Melodie — wenn das mit einer historischen Bedeutung begründet ist, — wie im Spottlied über den »Nyalka kuruc« (Schneidiger Kurutze) der Fall ist; und neben den pentatonischen Melodien bearbeitete er sogar in zwei Fällen die Melodie aus der Zobor-Gegend: »Meghalok, meghalok« [Ach, könnt ich sterben nur!]: einmal als Chor in den *Két zoborvidéki népdal* [Zwei Volkslieder aus der Zoborgegend], zum zweitenmal in der *Magyar Népzene* [Ungarische Volksmusik] für eine Singstimme und Klavier; das ist aber mit ihrer eigenartig wirkenden Tonreihe, mit Dur-Terz und Moll-Sext nicht fünfstufig. Kodály hielt später diese Melodie mit mehreren ihrer Verwandten (»Körtéfa« — Birnenbaum, »Elkiáltom magamat« — Laut fang ich zu singen an) mährischen Ursprungs. (Das mährische Seitenstück kennen wir übrigens von keiner der beiden, bloß die Tonreihe kommt bei den Mähren öfters vor, als bei den Ungarn oder bei den Rumänen.) Diese großen umfassenden musikalischen Bilder umfassen möglicherweise die Schönheiten aller Art des ungarischen Volkslieds, die in der volksmusikalischen Tradition zu finden sind, und umrahmen mit dieser reichen Vielfältigkeit die eigenartigsten orientalischen Züge. Die Hauptmelodie in den *Mátrai képek* [Bilder aus der Mátragegend], die *Vidrócki-Ballada* [Vidrócki-Ballade], gehört auch nicht zu den pentatonischen-quintwechselnden Stücken. Kodály mag noch gemeint haben,

daß darin »verblaßte Pentatonik« und Erinnerung an verblaßten Quintwechsel stecke, — insofern würde sie nur mittelbar zur Urschicht gehören. Das verhinderte ihn jedoch nicht, — da er ihre Schönheit und Beliebtheit erkannt hatte —, sie zur Wiedergabe der Stimmung dieser ganzen Gegend zu verwenden. Seitdem wissen wir schon so, daß einige Teile davon eher nachträglich fünfstufig geworden sind, und daß auch dieser Typus zur Klagegesang-Verwandtschaft gehört. Das heißt: die künstlerische Empfindung funktionierte ebenso richtig — noch vor dem wissenschaftlichen Resultat — wie im Falle der Dudelsackweise.

Wem die Volksmelodie so wichtig ist, wer die Bearbeitung wegen der Schönheit der Melodie vornimmt, damit das, was er sogar in ihrer Einfachheit als vollkommene gesehen hat, in je schönerem Rahmen erscheint, der will auch mit der Bearbeitung die Melodie hervorheben, keinesfalls verstecken. Kodály's Volksliederbearbeitungen sind dafür bekannt — egal ob es um Chorwerke oder um eine Bearbeitung mit Klavier- oder Orchesterbegleitung handelt —, daß seine Hauptsorge immer darin besteht, die Melodie durch die Begleitung nicht zu verbergen, nicht zu belasten, sondern sie frei emporschwingen zu lassen. Seine Klavierbegleitung ist oft bloß ein Zwischenspiel zwischen den Strophen der Melodie, übrigens kann die Melodie über liegenbleibenden Tönen oder diskreter Rhythmusbegleitung schweifen.

⑩

Allegro con brio ♩ = 126

ff *strepitoso*

simile

ff *Lento* *p doloroso*

Jaj! „Jöjjon ha-za é-des-a-nyám!”

sf *p* *espr.* *sf*

Tempo I.

p *pp*

Mert beteg az é-des-upám! „Vár. lányom egy kicsit. Hadd táncó-jak egy kicsit,

Minnyár en is me-nyek. Eggyet ket-töt for-du-lok, Minnyár ott-hon le - szek.”

ff

Ein anderesmal untermalen leise Akkordwiederholungen die Melodie in einem vom Rhythmus der Melodie abweichenden Rhythmus, sie gelten kaum mehr, als Stützen für eine liegenbleibende Harmonie.

⑪

Lento poco rubato ♩ = 40

pp

Az hol én el - me-nyek, Még az fák is

sír-nak, Gyen - ge á - ga - i-ről Le - ve - lek le - hull - nak.

simile *dim.* *PPP*

Eine besondere Aufgabe bedeutete die Volksliederbearbeitung in den polyphonischen Chören. Der Palestrina-artige Kontrapunkt läßt die Melodie nicht so deutlich zur Geltung kommen, — noch weniger den Text, — als Kodály es wünschte. Er bildet also eine derartige Mehrstimmigkeit, wo unter dem Volkslied die anderen Stimmen ohne Text singen, — auf die Silbe »a« — auch die ganze Begleitung weicht in ihrem musikalischen Charakter von dem bearbeiteten Volkslied ab; mit ihrem sich türmenden-sinkenden Gewoge, mit

(18)

ff

Tengérnek nagy part-ja: Koporsóm ol-da-la Tengérnek mélyse-ge: Kopor-sóm fe-ne-ke:

aj! aj! aj! aj!

Ten-gér sü-rű hab-ja: Szémféde-lem lészén. Tengér-nek zúgá-sa: harangszóm is lészén:

aj! aj! aj! aj!

dim. *rall.*

bom, bom, bom, bom,

ó ó ó ó

den stimmartigen, trotzdem nicht *melodieartigen* Bewegungen ergibt sie wahrlich nur den Kontrapunkt, den malerischen und brausenden Hintergrund für die Melodie, die sich mit ihrer ausgeprägten melodischen Linie sogar in Fortissimo aus diesem Hintergrund hervorhebt. So erscheint die Melodie in der zweiten und besonders in der dritten Strophe der *Székely keserves* [Székler Klage] (Nbsp. 18).

Und so lautet der Gesang des flehenden »betyár« [Strauchdieb] in den *Karádi nóták* [Lieder aus Karád]:

(19)

Lassabban [Langsamer]

pp

p

Ké-rem a-lá-za-to-san az u-ra-kat.

pp *legato*

En-ged-jék el ezt a ese-kély ba-jo-mat! Haj-tok bárányt, hajtok por-gét az ur-nak.

(A)

Csak en-gé-met bocsisson el szabad-nak! *f* Ké-rem a-lá-za-to-san az

(A) *mp*

u-ra-kat, En-ged-jék el ezt a ese-kély ba-jo-mat! Hajtok lo-va-t harminchármat

(A)

fe-ke-tét. Ki-vel fel-szántom az u-rak me-re-jét.

(A)

Kodály mag im Ensemble des Solos und des begleitenden weiblichen Jammerchors im *Psalmus hungaricus* diese Lösung aufgefunden haben (Takte 115–130.) Eine dritte Lösung ist, daß die zwei Melodien, die ebenfalls eher nacheinander, als unter- oder übereinander ertönen, einander antworten. Ein Beispiel dafür ist das Melodienpaar »Elmenyek, elmenyek« [Schweren Herzens muß ich Liebste dich verlassen] — »Ha kiindulsz Erdély felé« [Willst nach Siebenbürgen fortgeh'n] im *Székelyfonó* [Die Spinnstube] und zahlreiche Kinderchöre (z. B. Lengyel László). Offensichtlich schrieb er nicht zufällig in seiner Studie *Magyarság a zenében* [Ungartum in der Musik]: »Worin solche verschiedene Individualitäten, wie Erkel und Liszt miteinander übereinstimmen: die herrschende Rolle der Melodie, reiche, sprachfertige Rhythmen [. . .] sind dem ungarischen Geschmack immer lieb.«¹² Und davor: »Wenn z. B. die deutsche Mehrstimmigkeit durch ein gewisses Übermaß der Begleitung charakterisiert wird, ist bei Erkel wahrnehmbar, wie sehr er sich davor hütet, und wie er darauf achtet, daß das Schwingen der Melodie durch den Begleitapparat nicht übermäßig gebunden werde.«¹³ Nur wer sich selbst um diese Fragen kümmerte, mag das alles beobachtet haben.

Wem die Volksmelodie so wichtig ist — fing ich vorher an. Und wahrlich, es ist niemandem so wichtig, wie ihm, niemand opferte dem Volkslied so viel Komponistenarbeit, — selbst Bartók nicht, — wie Kodály. Und, wenn wir jetzt seine Komponistentätigkeit in der Zeitfolge überblicken, erfahren wir doch etwas Überraschendes: das Volkslied als Thema und selbständiges Werk gelangte relative spät in den Mittelpunkt von Kodálys Schöpfung. Die Zeitordnung weist in seiner Laufbahn drei voneinander genau getrennte Perioden auf: die erste wird 1923 mit dem *Psalmus* abgeschlossen, und es gibt darin fast keine Volksliedbearbeitung; die zweite Periode dauert vom *Psalmus* — 1923 — bis 1932, bis zur *Székelyfonó* [Die Spinnstube], wo ausschließlich Volksliedbearbeitungen und Werke mit Volksliedthemen entstehen; die dritte Periode dauert von 1932 bis an Kodálys Lebensende, hier melden sich die zweierlei Schöpfungen parallel nebeneinander.

Seine Komponistenlaufbahn rechnet er auch selbst von der Erkenntnis des Volkslieds — 1905 — an: das hat seine individuelle Intonation, seinen vokalen Stil und seine instrumentale musikalische Sprache herausgebildet, — und doch schafft er während dieser siebzehn Jahre bloß ein einziges Stück, das eine Volksliedbearbeitung genannt werden kann: den Chor von *Két zaborvidéki népdal* [Zwei Volkslieder aus der Zoborgegend] und bildet aus Volksliedthemen zwei Klavierstücke, das »*Székely nóta*« [Székler Volkslied], und die »*Székely keserves*« [Székler Klage]. Seine einzige historische Liedbearbeitung mit Klavierbegleitung entsteht noch in dieser Periode: der *Kádár István* [Stefan

¹² Z. Kodály, *Magyarság a zenében* [Ungartum in der Musik]. In: Visszatekintés [Rückblick] II. Budapest 1974. Zeneműkiadó. S. 250.

¹³ Z. Kodály, Visszatekintés II. a. W. S. 239.

Kádár]. Daneben beginnt er sein erstes Streichquartett mit einem mottoartig eingefügtem Volkslied — »Lement a nap a maga járásán« [Die Sonne ging unter in ihrem Lauf] — und damit erschöpften wir schon seine Volksliedthemen aus dieser Periode. Zur selben Zeit entstehen seine Kammerwerke, seine beiden Quartette, seine Trioserenade, sein Duo für Violine und Violoncello, seine Sonate für Violoncello und Klavier, seine Sonate für Violoncello allein, die Serie seiner Klavierstücke und seiner Lieder. Aber auch letztere bestehen alle aus originalen Melodien auf Texte von Endre Ady, Béla Balázs, Zsigmond Móricz, oder von alten Dichtern — die *Megkéssett melódiák* [Verspätete Melodien], — sogar das Op. 1 *Énekszó* [Liederklang] besteht aus auf volkstümliche Texte geschriebenen originalen Melodien. Und dem allen setzt der *Psalmus* die Krone auf, wo ebenfalls keine unmittelbare Erinnerung an irgendwelches Volkslied, kein Volksliedthema vorhanden ist. Und wenn er ein Chorwerk schreibt — einstweilen nur selten —, auch dann komponiert er originale Musik auf den Text von Ferenc Kölcsey, bzw. auf Verse eines unbekanntem Dichters: das *Bordal* [Trinklied] und *Mulató gajd* [Zechergesang], oder am Ende der Periode die *Hegyi éjszakák* [Gebirgsnächte] ohne Text.

Nach dem *Psalmus* stellt sich plötzlich eine Wendung ein. Es erscheinen vor allem seine Kinderchöre, bis 1932 mehr als ein Dutzend davon. Dann folgen nacheinander 1926 *Háry János*; 1927 *Marosszéki táncok* [Marosszéker Tänze]; 1931 *Mátrai képek* [Bilder aus der Mátragegend]; und 1924–1932 die zehn Hefte der *Magyar Népzene* (Ungarische Volksmusik). Die Krone setzt darauf die *Székelyfonó* [Die Spinnstube] 1932. Von 1932 an erscheinen dann wieder originale Werke, aber die Volksliedbearbeitung bleibt aus seinen Werken niemals aus. Wir finden nebeneinander die *Tänze aus Galánta* und die *Pfau-Variationen* mit dem *Te Deum* und dem *Concerto*; unter seinen Chören die Originalschöpfungen wie *Öregek* [Die Alten], *Jézus és a kufárok* [Jesus und die Krämer], *Akik mindig elkésnek* [Zu spät], *Huszt, A magyarokhoz* [An die Ungarn] und *Norvég lányok* [Norwegische Mädchen] mit den typischen Volksliedbearbeitungen wie die *Karádi nóták* [Lieder aus Karád], *Székely keserves* [Székler Klage], und *Molnár Anna*. Bartók stellte öfters fest, daß es in der Verwendung des Volkslieds drei verschiedene Stufen gebe: 1. das Versehen des Volkslieds mit Begleitung, d.h. die eigentliche Volksliedbearbeitung, 2. das Verwenden des Volksliedthemas in Musikwerken, 3. die letzte und tiefste Stufe ist aber die Sprache des Volkslieds sich so anzueignen, wie die Muttersprache, originale Werke nur im Geiste des Volkslieds zu schaffen. Wir sehen, daß Kodály von den drei Möglichkeiten in verkehrter Reihenfolge Gebrauch macht: nachdem er das Volkslied kennen gelernt hatte, gestaltete er daraus sofort seine musikalische Muttersprache: an Stelle des Terzbaus setzt er den Quartbau; die mit den fünfstufigen Wendungen, mit der Septime, die keine Auflösung fordert, mit dem Tritonus und mit den im Volkslied gefundenen mannigfachen tonartlichen Möglichkeiten modernisierte individuelle-nationale Musiksprache; aus der

reichen Rhythmik und Melodiewelt des Volkslieds die edel geprägte vokale Sprache von ungarischer Prosodie. An das letztere anschließend soll auf sein erstes wissenschaftliches Werk *A magyar népdal strófászerkezete*¹⁴ [Strophenbau des ungarischen Volksliedes] erinnert werden, wo er sich zwar nicht mit Prosodie befaßt, doch legt er darin von seinem prosodischen Interesse Zeugnis ab, und dieses Interesse hat sich durch das Treffen mit dem Volkslied nicht zufällig zur schaffenden Kunst herangereift. Im Jahre 1932 spricht er darüber: »In einem kleinen Dorf, wo der Name Berzsényi noch nie gehört war, wurde mir klar, wie man Berzsényi in einem Lied zum Ausdruck kommen lassen könnte.«¹⁵ Diese Aussage verrät zugleich, daß Verse mit römisch-griechischer Metrik ungarisch zu vertonen für ihn ein gewußtes Problem war. Nur wer über etwas viel grübelt, den trifft eine Erfahrung wie eine plötzlich aufleuchtende Äußerung.

Das heißt: von seinem Treffen mit dem Volkslied wurde sein individuell-nationaler Musikstil ins Dasein gerufen.

So viel wäre schon genügend gewesen, das ist ja alles. Bartók und aller Logik nach, ist das das vollkommene Endziel.

Was mag wohl in der Seele des Komponisten geschehen sein, daß er sich auf dem Weg umkehrte, daß sich in seinem Leben eine so radikale Änderung einstellte? Wer ein so selbstbewußter Schöpfer ist, wie Kodály, der vermochte wohl diese Änderung auch verfassen können. In der Tat, wir finden in seinen Aussprüchen aus dieser Zeit die Erklärung davon. Zurückblickend auf seine früheren Werke sagte er 1932 folgendes: »... es wird die Rede von einer solchen Periode meiner Tätigkeit sein, die schon als abgeschlossen betrachtet werden kann; schließlich, nach 50 Jahren soll die Leier an den Nagel gehängt werden...«¹⁶. Die Leier an den Nagel hängen — d. h. zum Epiker werden: nicht von innen nach außen leben und schaffen, sondern sich den großen Erlebnissen der Gemeinschaft hinzugeben, damit diese durch seine künstlerische Tätigkeit ertönen. Das Werk der Gemeinschaft: das Volkslied mit seiner Schönheit und seiner nationalen-humanen Bedeutsamkeit wurde ihm derart bewußt, — und diese Bewußtheit wuchs und überwuchs alles in solchem Maß, — daß für ihn vor allem als wichtigste Aufgabe galt, diesen großen Schatz auf seinen ihm gebührenden Platz zu stellen, ihn zur Weltkunst zu erheben.

Aber um das richtige Wesen dieser Arbeit zu verstehen, soll noch ein Zitat da stehen. Nach seinen Worten von der an den Nagel gehängten Leier konnte bald folgendes von ihm gehört werden: »Wir fanden im Dorf nicht bloß eine Menge von Liedern... vortragbares, gebrauchbares Material, sondern auch etwas anderes, und ohne dieses »anderes« hätten diese Lieder nicht zustande

¹⁴ Z. Kodály, *A magyar népdal strófászerkezete* [Strophenbau des ungarischen Volksliedes]. Nyelvtudományi Közlemények. XXXVI. Budapest 1906.

¹⁵ Z. Kodály, *Visszatekintés*. II. a. W. S. 491.

¹⁶ a. W. S. 487.

kommen können: Kultur. Wie sonderbar es auch klingen mag, wir fanden eine einheitliche, homogene Kultur, und dieses Lied bildet den unzertrennlichen Teil davon; gewissermaßen ist es sein Höhepunkt, aber allenfalls sein organisches Ausblühen.«¹⁷ (Rückblick II, S. 488—489). In jeder seiner Volksliedbearbeitungen läßt sich seine Bestrebung erkennen, diese menschliche Welt uns durch das Volkslied vorzaubern. Die Klavierbegleitungen in der Serie *Magyar népzene* [Ungarische Volksmusik] vertiefen erst bloß die sich in den Melodien versteckende Stimmung; die großzügigen Chorzyklen, wie *Mátrai képek* [Bilder aus der Mátragegend], oder *Karádi nóták* [Lieder aus Karád] erwecken schon mit der einander ergänzenden Stimmung der verknüpften Stücke irgendeinen genreartigen Gesamteindruck: irgendeine größere Einheit des Volkslebens in einer Gegend; Hány János zeichnet schon hinter die Lieder diese völkisch-menschliche Welt, der sie entsprang — obwohl diese Welt durch das Märchen durchsicht erscheint. Die vollkommene Lösung kommt in *Székellyfonó* [Die Spinnstube] vor; die Handlung darin ist nur ein Vorwand, damit das stilisierte Volksleben sich als Hintergrund hinter die Melodien zeichnet; damit der in den Liedern ausgedrückte Kummer, Abschied, Liebe, Scherz, die Grausamkeit des Todes und ihr Gegenstück, die Ausgelassenheit des Hochzeites in jenem Lebens-Rahmen erscheinen, aus welchen sie emporgewachsen sind; damit die menschliche Welt und das in Liedern konzentrierte Wesentliche die gegenseitige Wirkung darin steigern. Die *Székellyfonó* ist das stilisierte und in die Höhe der Kunst emporgehobene Bild jener »homogenen Kultur«, nämlich der Volkskultur, das in der Seele des die Dörfer aufsuchenden Kodálys so mächtig anwuchs.

Die scheinbar verkehrte Entwicklung findet hier ihren Sinn. Und so bekommen auch seine die Vergangenheit wachrufenden, die verlorene Vergangenheit erträumenden Werke eine Bedeutung: die *Tänze aus Galánta*, die Verbunkos-Musik im Intermezzo von Hány János, die *Megkéssett melódiák* [Verspätete Melodien], der *Psalmus hungaricus*, der *Ének Szent István királyhoz* [An König Stefan], lauter Werke, die Vergangenes und Volkshafes, zeitloses Ungartum und unzeitgebundenes Menschentum verkünden. Der Epiker übergibt der Gemeinschaft seine Kunst als ein großartiges Musikinstrument, damit darin und mit seiner Hilfe alles ertönt, was einst längst erklingen sein mag, und was sich an ewiger Schönheit in der Tradition angehäuft hat. Als Kodály im Rahmen eines Radiogesprächs von seinem deutschen Gesprächspartner gefragt wurde, wer von den großen Meistern seine geistigen Väter gewesen seien, zeugt seine Antwort deutlich von dieser epischen Grundstellung: erkenne ich die unbekanntenen, vor Jahrhunderten, vielleicht vor Jahrtausenden gelebt habenden Komponisten an, aus deren Wirken das noch heute lebendige ungarische Volkslied auf uns gekommen ist. Für mich ist es immer die Hauptsache gewesen, den Ton meines Volkes hörbar zu machen. Darum mußte ich mich

¹⁷ a. W. S. 488—489.

immer bemühen, die alten Lieder und Melodien zu erforschen, und zu versuchen, in ihrem Sinne weiterzuarbeiten, daß heißt, die alte Tradition fortzusetzen. Und ich wäre schon zufrieden, wenn ich als nicht unwürdiger Nachfolger dieser alten Komponisten gelten könnte, die vor Jahrhunderten und Jahrtausenden gelebt haben.¹⁸

Verträgt sich das wohl mit den heutigen Aufgaben des modernen Komponisten, der auf die Fragen des heutigen Lebens eine heutige Antwort zu geben hat? Ist das nicht bloß Flucht vor dem Heute, vor der heutigen Verantwortung des Schöpfers?

Als er zu Beginn seiner Laufbahn darüber grübelte, wie aus der in Krise geratenen Musik des Zeitalters — und vor allem aus der in Krise geratenen ungarischen Musik — etwas Neues, Gesundes geschaffen werden könne, war es klar, daß er die *menschliche* Krise meinte und darauf eine menschliche Lösung suchte. Im Volkslied fand er Menschlichkeit — eine unverbrauchte, gesunde menschliche Gemütswelt und ihren an Zeit nicht gebundenen musikalischen Ausdruck. Diese menschliche Welt packte ihn an, daraus gestaltete er sich eine ähnliche, dann wollte er ihr je vollkommeneres Gesamtwesen der Welt zu Füßen legen. Diese menschliche Welt — die durch ihre uralten Elemente noch gesunder, umfassender und zeitloser wird, — war seine Antwort auf die unmenschliche Welt seines Zeitalters, auf ihre immer inhaltloser werdende Musik, man könnte sagen: auf ihre Entfremdung. Damit antwortete er auf die immer unmenschlicher werdende Musik der immer unmenschlicher werdenden Gesellschaft. Er wollte nicht die gesellschaftliche Zerlösung als solche durch sich immer mehr zerlösenden musikalischen Formen ausdrücken, im Gegenteil, er wollte mit gutem Beispiel für Zusammenfassung, für gesundes menschliches Reagieren sorgen. Bartók weitete mit der Gesundheit der Volksmusik seine Individualität in Weltmaß aus, Kodály gab seine Individualität hin, damit diese gesunde menschliche Welt mit ihrer weltmäßigen Individualität vor der Welt erscheint. Das Ergebnis ist im Schaffen der beiden verschiedentlich, doch in der Wurzel identisch: die mit der menschlichen Welt der Volkskunst erneute Kunst, und ihr Ziel ist, der nach Menschentum sich sehnenen Welt in der Musik neues Menschentum zu geben.

¹⁸ Z. Kodály, *Mein Weg zur Musik. Fünf Gespräche mit Lutz Besch*. Zürich 1966. S. 113.