

Volkslieder und »Zigeunermusik« in Ungarn Textologische Anmerkungen

Als Franz Liszt 1859 die romantische These aufstellte, die Zigeuner hätten ihre Musik aus Indien mitgebracht und über Ungarn als Ausstrahlungszentrum an Europa weitergeleitet,¹ hat die einheimische Kritik sogleich auf die Unrichtigkeit dieser Hypothese hingewiesen. Doch im Ausland existieren nach wie vor unklare Vorstellungen über das Verhältnis der Zigeunermusik zur ungarischen beziehungsweise zigeunerischen Volksmusik. Von musikwissenschaftlicher Seite her haben Béla Bartók und am ausführlichsten Bálint Sárosi² die Frage erörtert. Ohne hier auf die Melodien einzugehen, will ich nur die betreffenden Liedertexte untersuchen, da die textologische Analyse der ungarischen Volkslieder beziehungsweise der zur Zigeunermusik gesungenen Lieder (der sogenannten »volkstümlichen Lieder«, *magyar nóta, népies műdal*) noch aussteht.³ Zuerst sollen die im Titel angedeuteten Kategorien näher bestimmt werden, um dann auf ihre Beziehungen und Abweichungen hinzuweisen.

1. *Volkslieder (népdalok)* nennt die ungarische Musikwissenschaft, im Einklang mit dem allgemeinen Gebrauch des Wortes (*folk songs, chants folkloriques, narodnye pesni*), den oral überlieferten, von unbekanntem Verfasser in unbekannter Zeit geschaffenen, kollektiv aufbewahrten Liederschatz des Bauerntums. In Ungarn können die ältesten musikalischen Motive (nicht die Texte) der Volkslieder auf eine Vergangenheit von tausend Jahren zurückblicken; die jüngsten Stücke sind vor dem Ersten Weltkrieg entstanden. Infolge der Industrialisierung Ungarns waren sie seit der Jahrhundertwende im Aussterben begriffen, und sie verhalten endgültig seit der Kollektivierung der Landwirtschaft nach dem Zweiten Weltkrieg.⁴

2. Mit den Volksliedern nahe verwandt sind die sogenannten *volkstümlichen Lieder*. Das ist eine annähernde deutsche Umschreibung des speziell ungarischen musikgeschichtlichen Fachausdruckes *magyar nóta* (wörtlich: ungarische Weisen). In der fachwissenschaftlichen Terminologie (aber nie in der Umgangsspra-

¹ Franz LISZT: Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie. Paris 1859. Vgl. J. VEKERDI: A magyarországi cigány kutatások története. = An Outline of Gypsy Studies in Hungary. Debrecen 1982, S. 8-9.

² Bálint SÁROSI: Zigeunermusik. Budapest 1977, S. 150-160. Sárosis ausgezeichnete Monographie bietet eine in allen Einzelheiten zuverlässige Darstellung in musikgeschichtlicher Hinsicht.

³ Treffende Bemerkungen finden sich bei Gy. Ortutay in seiner Einleitung zu I. KATONA – Gy. ORTUTAY: Magyar népdalok [Ungarische Volkslieder]. I-II. Budapest 1970.

⁴ Im Westen spielte sich der Prozeß bereits zur Zeit Brentanos und der Brüder Grimm ab.

che) wurden sie in den letzten Jahrzehnten *népies dalok*, *népies műdalok* (etwa: volkstümliche Lieder, volkstümliche Kunstlieder) genannt. Von Dichtern und Komponisten zweiten Ranges verfaßte Lieder aus dem 19.-20. Jahrhundert bilden diese Kategorie. Ihre Blütezeit war die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts, doch sogar in der Zwischenkriegszeit sind sehr viele (weniger bedeutende) Lieder, *nóta*, entstanden. Im Stil folgen sie mehr oder weniger den Volksliedern, doch gewisse musikalische wie inhaltliche Eigentümlichkeiten unterscheiden die beiden voneinander.

3. *Zigeunermusik* ist nichts anderes als die instrumentale Begleitung der letztgenannten ungarischen »volkstümlichen Lieder«, mit einigen zusätzlichen rein instrumentalen (nicht vokalen) Tanzmusikstücken aus der sogenannten ungarischen Werbungsmusik (*verbunkos*). Die Zigeunerkapellen der Restaurants dürfen nur die instrumentale Begleitung der Melodie vortragen, die Worte werden entweder vom Publikum oder von berufsmäßigen (nie zigeunerischen!) Sängern und Sängerinnen gesungen. Mit der zigeunerischen Folklore (siehe dazu nachfolgend) hat die »Zigeunermusik« nichts zu tun.

4. *Zigeunerlieder* nennen wir die zigeunerischen Volkslieder, die von den Zigeunern unter sich gesungen werden. Im Gegensatz zur instrumentalen »Zigeunermusik« sind sie in Ungarn rein vokal, ohne instrumentale Begleitung. Während die »Zigeunermusik« nur für das nicht-zigeunerische Publikum gespielt wird und nie in Zigeunersiedlungen zu hören ist, wurden die zigeunerischen Volkslieder niemals dem Publikum aus Gelderwerbsgründen vorgesungen. Eigentlich kann von einer einheitlichen Kategorie der Zigeunerlieder nicht gesprochen werden, da die Zigeunergruppen der verschiedenen Länder völlig abweichende Lieder besitzen. Sogar innerhalb Ungarns lassen sich mindestens drei unabhängige Arten der Zigeunerlieder unterscheiden: Auf ungarisch singen sie (neben den bekannten ungarischen »volkstümlichen« Liedern) kitschartige Couplets vorwiegend humoristischen Inhalts;⁵ im sogenannten ungarischen Zigeunerndialekt Übersetzungen oder Nachahmungen von ungarischen volkstümlichen Liedern (z.B.: *ande mro čizma nane kirgo, tele le haja o patkanjfirgo*, Original: *a csizmán nincsen kéreg, mert lerágtá a patkányféreg*); im sogenannten walachischen (rumänischen) Zigeunerndialekt eigenartige freie Improvisationen vorwiegend aus Fragmenten der siebenbürgisch-ungarischen Volkslieder. Letztere Gruppe weist bei den Texten eine singuläre Eigentümlichkeit auf: Die einzelnen Zeilen ihrer langen Lieder stehen in keinem Zusammenhang miteinander. Völlig unabhängige Gedankensplitter werden in einer Melodie in endloser Länge aneinandergereiht.⁶ Der Themenkreis ist beschränkt: Familie, Haushalt, Alltagsleben, Gefängnis. Na-

⁵ Gy. MÉSZÁROS: Sáros a kocsim kereke. Mit énekelnek az oláh cigány gyerekek? [Die Räder meines Wagens sind voll Kot. Was singen die walachischen Zigeunerkinder?]. *Napjaink* 17 (1978) 7, 30-31.

⁶ A. HAJDU: Le folklore tsigane. *Études Tsiganes* (1962) 1-2, S. 1-33; J. VEKERDI: Gypsy Folk Songs. *Acta Orientalia Hungarica* 20 (1967), S. 339-352; J. VEKERDI: Quinze chansons tsiganes dans le Comitát Békés (Hongrie). *Études Tsiganes* (1980) 4, S. 33-37; E. VÁRNAGY – J. VEKERDI: A cigány gyermekek nevelésének és oktatásának problémái [Probleme der Erziehung und des Unterrichtes der Zigeunerkinder]. Budapest 1979, S. 33-37.

tur und Liebe (also die Hauptthemen der meisten Volkslieder) sind in der Zigeunerpoesie so gut wie unbekannt.

Die ungarischen *volkstümlichen Lieder* unterscheiden sich von ihrer Quelle, den *Volksliedern*, durch ziemlich stark ausgeprägte inhaltliche, strukturelle und rhythmische Merkmale ihrer Texte.⁷

Inhalt

Inhaltlich bezeugen die volkstümlichen Lieder (*nóta*) einerseits eine Art der Schematisierung, Einengung der Gedankenwelt, andererseits eine Tendenz zur eingehenden, ausführlichen Bearbeitung im Vergleich zu den schlichten, aber mannigfaltigen Gefühlsäußerungen der Volkslieder. Im Laufe der Zeit wurde die Mehrzahl der neuen Kompositionen auf die Themen Liebe, Klage, Nostalgie und Trinkgelage beschränkt. Diese Verarmung lief mit sozio-ökonomischen und geographischen Faktoren einher. Die Verfasser und Komponisten waren anfangs (im 19. Jahrhundert) teils Dichter, teils Kunstliebhaber aus den mittleren Schichten (*úri középosztály*, etwa: kleiner und mittlerer Adel) der Provinzstädte, die sich bloß aus Vergnügen auf dem Gebiet der Künste betätigten – aber auch für die berufsmäßigen Komponisten war die Kunst eher ein Vergnügen als Gelderwerb. Später, im 20. Jahrhundert, wurde es ein Geschäft, wobei die Hauptstadt die Rolle des Tonangebers übernahm, wiewohl sie keine tiefen Wurzeln in der ungarischen Tradition besaß. Das Niveau sank so tief, wie das in allen Ländern auf dem Gebiet der leichten Unterhaltungsmusik der Fall war und ist. Kein Wunder, daß auch in Ungarn bei der Massenproduktion Schablonenhaftigkeit vorherrschte.

Die oben genannten Themen der *nóta* nehmen auch bei den Volksliedern den ersten Platz ein, doch hier werden außerdem auch andere Ereignisse des Lebens behandelt, wie Arbeit, Schicksal, Wanderleben, Militärzeit, Hochzeit.⁸ Dabei wird zum Beispiel das gleiche Thema der Liebe von den beiden Liedertypen unterschiedlich bearbeitet. Im Gegensatz zur knappen, pragmatischen Darstellung eines Seelenzustandes im Volkslied werden im volkstümlichen Lied die Gefühle ausführlicher, gewissermaßen weitschweifiger und nicht selten in einem sentimentalen Ton geschildert. Dies betrifft in zunehmendem Maße die spätere, gekünsteltdedekadente Entwicklungsphase des volkstümlichen Liedes. Vergleichen wir ein Volkslied und ein volkstümliches Lied – ersteres gilt heutzutage in ganz Ungarn als das schönste ungarische Volkslied, letzteres war in der Zwischenkriegszeit die beliebteste *nóta*, 1930 im Dorf Tápé, neben Szeged, von einem »Amateur« verfaßt:

⁷ Die musikalischen Unterschiede werden bei SÁROSI ausführlich behandelt.

⁸ Bei KATONA – ORTUTAY werden nicht weniger als 38 Themenkreise der ungarischen Volkslieder aufgezählt, z.B. Wiegenlieder, Kinderspiele, Spottlieder, Bettlertgesänge, Hirtenlieder, Zauberlieder, Totenklagen, von den Volksballaden gar nicht zu sprechen. All dies fehlt bei den volkstümlichen Liedern.

*Frühlingswind weht, Wasser schwellen,
Blümelein, mein Blümchen,
alle Vögel wählen Pärchen,
Blümelein, mein Blümchen.*

*Wen soll ich wohl für mich wählen,
Blümelein, mein Blümchen?
Ich wähle dich, wähle du mich,
Blümelein, mein Blümchen!*

Und:

*Am schönen Pfingstsonntag betete ich für dich.
Am schönen Pfingstsonntag wartete ich auf dich.
Voll von bunten Blumen waren Feld und Wiesen.
Ich stand lange, deiner harrend, mit roten Pfingstrosen.*

*Ich stand da vergeblich. Herbst ist gekommen.
Seit langem verwelkten schon die roten Rosen.
Mein lächelndes Pärchen, nie werd' ich dich rufen.
Im frostigen, grimmen Winter blühen nur Eisblumen.*

(Anfangszeilen im Urtext: *Tavaszi szél vizet áraszt* und *Piros pünkösöd napján*. – Alle Übersetzungen – unter Beibehaltung der Versformen der Originale – von Vekerdi.)

Die sentimentale (ab den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts meist melancholische) Tonart ist nur der einen Gattung der volkstümlichen Lieder, den sogenannten »langsamen Liedern« (*lassú nóta*; meist *hallgató* = zum Zuhören genannt) eigen. In der anderen Gattung, den Tanzliedern (*friss* oder *csárdás*) ist sie natürlich unbekannt. Da aber die »langsamen Lieder« als die typischen Vertreter der *magyar nóta* aufgefaßt werden, wird heute sehr oft verallgemeinernd der ganzen Kategorie der volkstümlichen Lieder vorgehalten, ihr Pessimismus bringe die krankhafte, lebensmüde Gesinnungsart der heruntergekommenen, ehemaligen herrschenden Klassen zum Ausdruck im Gegensatz zum Optimismus der lebensfrohen Lieder des werktätigen Volkes. Diese These wird von der Statistik nicht bewiesen. Von 350 Volksliedern in der Sammlung *Romániai magyar népdalok* (Ungarische Volkslieder aus Rumänien) sind etwa 120 wehmütig gestimmt, und in einer Sammlung von volkstümlichen Liedertexten ist der Prozentsatz sogar bei vorwiegend »langsamen« Liedern nicht viel höher: 220 von 350. In einer anderen *nóta*-Sammlung, die eine höhere Anzahl von Tanzliedern und Soldatenliedern einschließt, finden wir etwa 130 melancholisch auslautende und über 200 recht heitere volkstümliche Lieder, was genau dem Verhältnis der echten Volkslieder entspricht.⁹ Es soll nicht vergessen werden, daß unter anderem auch Kodály's echt

⁹ János JAGAMAS – József FARAGÓ: *Romániai magyar népdalok*. Bukarest 1974; J. BÉNYEI: *Rózsabokor a domboldalon. A legszebb magyar nóták szövegei* [Rosenstrauch auf dem Hügel. Texte der schönsten ungarischen volkstümlichen Lieder]. Debrecen 1985; L. TARSOLY: *Oda van a virágos nyár... Régi dalok, nóták* [Der Sommer mit seinen Blumen ist dahin... Alte Weisen, Lieder]. Békés 1985.

folkloristisches Singspiel »In der Spinnstube« mit einem äußerst wehmütigen Volkslied anhebt:

*Ich geh' fort, ich geh' fort, schlage weiten Weg ein.
Der Staub weiter Wege gibt mir Mantel über.
Trauer und Wehklage werden Schmuck dran sein,
meine heißen Tränen werden Knöpfe dran sein.
(Urtext: *Elmegyek, elmegyek, hosszú útra megyek.*)*

Kurzum: der Vorwurf eines Sentimentalismus im Gegensatz zum kunstvoll ausgedrückten Leid der Volkslieder kann mit Recht den Massenerzeugnissen des 20. Jahrhunderts gemacht werden. Die frühesten volkstümlichen Lieder unterschieden sich in dieser Hinsicht noch kaum von den Volksliedern:

*Beim Wasser nistet die Ente.
Weizen wächst in guter Erde.
Zeig mir aber jene Stelle,
wo die wahre Herzenstreue
wachsen mag!*

(Urtext: *Káka tövén költ a ruca*, um 1840, eines der frühesten, noch heute gesungenen volkstümlichen Lieder.)

In diesem hübschen Liedchen ist nur an der ausgearbeiteten, ausführlichen Darstellung – sowie an der Versform mit dem Halbzeilenschluß – der kunstdichterische, nicht folkloristische Ursprung zu erkennen.

Die im Vergleich zum Volkslied ausführlichere Darstellung ist auch in den volkstümlichen Tanzliedern zu beobachten, auch hier von Anfang an, und sogar im Rahmen eines kurzen Vierzeilers:

*Reif wird die Ähre und neigt sich zur Erd';
keiner kann treuer zu dir sein als ich.
Schwalbe, du fliegst stets unstet hin und her:
frag' Liebchen, warum sie mir untreu ward?
(Urtext: *Érik a, hajlik a búzakalász*, um 1870.)*

Hier würde ein echtes Volkslied nicht zwei Naturbilder verwenden, die beiden einander gegenüberstellen und als Symbole einer Kollision von Gefühlen darstellen.

Im ganzen gesehen haben die ungarischen volkstümlichen Lieder die Neigung zu einer beschreibenden, konkretisierenden, gewissermaßen epischen Darstellung innerhalb der lyrischen Kunstgattung. Dagegen werden die ungarischen Volkslieder durch eine epigrammatische, abstrahierende, ein einziges Gefühlsmotiv zum Ausdruck bringende Betrachtungsweise gekennzeichnet. So in einer kurzen, abstrakten Darstellung:

Letztere Sammlung schließt auch etwa 50 echte Volkslieder – vor allem Soldatenlieder – ein, und zwar diejenigen, die in den gesamtungarischen Liederschatz der *magyar nóta* aufgenommen wurden und von jedem als *nóta* empfunden werden. Diese habe ich in die obige Statistik nicht aufgenommen.

*Im Weizenfeld, im Sommerweizenfeld,
in der Mitte steht 'ne hohe Espe.
Espe nimmt von ihren Blättern Abschied,
auch ich nehme bald vom Liebchen Abschied.
(Urtext: Búza, búza, de szép tavaszbúza.)*

Im Volkslied können auch die Naturbilder mit einer weitgehenden Abstraktion zur Anwendung kommen (Esen stehen recht selten in der Mitte des Weizenfeldes), was die realistische Ausdrucksweise der volkstümlichen Lieder kaum erlaubt. Siehe Beispielsweise die Fortsetzung des oben zitierten Liedchens *Beim Wasser nistet die Ente*:

*Umgestürzt ist ein Mandelbaum.
Getrennt wurd' ich vom Geliebten.
Wie das Blatt vom Baum Abschied nimmt,
so müssen wir Abschied nehmen
für immer.
(Urtext: Kidölt a fa mandulástul.)*

Der erzählende Charakter der volkstümlichen Lieder kann mit dem Umstand in Zusammenhang gebracht werden, daß in denselben von Anfang an ein gewisser dichterischer Wert des Textes auch ohne Melodie gesucht – freilich selten erreicht – wurde. Ursprünglich haben die Komponisten sogar mit Vorliebe die Gedichte mehr oder weniger namhafter Dichter in Musik gesetzt.¹⁰ In den Volksliedern besitzen die Worte ohne Melodie keine Daseinsberechtigung. Eine schöne Melodie kann auch nichtssagende Texte emporheben, wobei der Text bloß die Rolle des Melodieträgers spielen kann. Außerdem kann in einer geschlossenen, traditions-treuen dörflichen Gemeinde auch das einfachste Liedchen durch die Gewohnheit vertraut und lieb klingen, was im Makrokosmos der Gesellschaft nicht mehr möglich ist. Freilich ist es eine andere Frage, wie gerade die Anspruchslosigkeit der Volksliedertexte denselben dazu verhelfen kann, durch ihre »edle Einfalt und stille Größe« einen höheren ästhetischen Wert zu erreichen als die Mehrzahl der volkstümlichen Lieder durch ihre gekünstelte Weitschweifigkeit.

Eine epische Weitschweifigkeit kommt vor allem in den Erzeugnissen der Räuberromantik der Jahrhundertwende zum Vorschein. Nachdem das Räuberwe-

¹⁰ So einige im folklorisierenden Stil verfaßte Gedichte des ersten völkisch-adligen (!) Dichters der ungarischen Romantik Károly Kisfaludy (1788-1830), dann der beiden größten Klassiker der ungarischen Literatur, Sándor Petőfi (1823-1849) und János Arany (1817-1882). Vom Publikum seinerzeit sehr beliebt, aber von der hauptstädtischen »hohen« Kritik verschmäht waren die Dichter Kálmán Tóth (1831-1881), Lajos Pósa (1850-1914) und Mihály Szabolcska (1862-1930), deren Gedichte die Schatzkammer der *magyar néma* beträchtlich bereicherten. Fraglich ist, inwieweit ihre Ablehnung seitens der kosmopolitisch eingestellten Kritiker auf ihren stark ausgeprägten ungarischen Patriotismus zurückzuführen ist, der in den Augen gewisser Kreise immer verdächtig war. Merkwürdigerweise war M. Szabolcska ein Erzfeind des größten ungarischen Dichters des 20. Jahrhunderts, Endre Ady, dem auf musikalischem Gebiet einzig die *magyar néma* nahe stand. Dabei spielte politischer Konservatismus (Szabolcska) versus Progressivismus (Ady) eine Rolle. Heute sind alle Liebhaber der *néma* konservativ eingestellt.

sen 1869 liquidiert worden war (die Räuber, *Betjaren*, waren meist Pferdediebe), wurde es nachträglich mit einer romantischen Nostalgie umwoben, wobei die *Betjaren* auf fiktive Weise zum Symbol der Freiheitsliebe und der Ausgestoßenheit wurden (wie in der Zigeunerromantik aller Länder und Zeiten). Ihre bis zum heutigen Tag dauernde Beliebtheit verdanken diese Lieder ihrer symbolischen Umdeutung sowie ihrem leicht zugänglichen erzählenden Charakter:

*Haus und Gut hab' ich nicht,
Feld und Geld hab' ich nicht,
noch Herd.
Stein ist mein Kopfkissen,
Ruhebett die harte
Erde.
Dunkle Nacht ist mein Behüter,
Regen wäscht mir rein die Kleider
am Leibe,
jedoch tausend Thaler Blutgeld
sind mir auf das Haupt gesetzt.
Doch ein rechter Räuber
wird nicht leicht der Häscher
Beute.*

(Urtext: *Nincs cserepes tanyám*, 1891.)

Nebenbei gesagt: die sogenannten Gefangenenlieder und Flüchtlingslieder (*rabének, bujdosó ének*) der ungarischen Volksdichtung haben einen ähnlich fiktiven Charakter: sie wurden nicht in der Gefangenschaft und auf der Flucht, sondern zu Hause im Dorfe über das Thema gesungen. (Im Gefängnis singen die Häftlinge andere Lieder: eine spezielle, höchst sentimentale Abart des *nóta*-Schatzes und auch gewöhnliche volkstümliche Lieder. Bis vor kurzem ertönten diese Lieder auch in den Kneipen, in denen die Unterwelt verkehrte.) Der Unterschied zwischen *nóta* und Volkslied liegt daher weder im Thema noch in der Situation, sondern in der Bearbeitung. Die Volkslieder dieser Gattungen sind hart und bitter, die volkstümlichen Lieder mit rührseligen Gefühlen überladen.

Struktur

Für den Unterschied der Komposition beider Kategorien kann verallgemeinernd behauptet werden, daß die ungarischen Volkslieder einstrophig sind, während sich die volkstümlichen Lieder von einer anfänglichen Einstrophigkeit zu einer konsequenten Zweistrophigkeit entwickelten. Zwar werden in den Volksliededitionen zu einer Melodie sehr oft mehrere Strophen zusammengebracht, doch in den meisten Fällen stehen die angeführten Strophen in keinem inhaltlichen Zusammenhang, und in anderen Sammlungen werden sie in andere Zusammenhänge gebracht. Auch werden dieselben Texte in verschiedenen Gegenden des ungarischen Sprachraumes zu verschiedenen Melodien gesungen. Dagegen gehört im volkstümlichen Lied immer nur ein Text zu einer Melodie (also eine Strophe oder zwei,

eng zusammenhängende Strophen). Weder werden mehrere Strophen zu einer Melodie gesungen noch kann ein Text mit verschiedenen Melodien gesungen werden. Wenn also die Zigeunerkapelle eine Zeile vorspielt, weiß das Publikum, sogleich, welche Worte dazu gehören, was bei den Volksliedern nicht der Fall sein könnte.

In der vorklassischen Periode des volkstümlichen Liedes (bis etwa 1860) wurden zwar längere, mehrstrophige Gedichte vertont, aber die Praxis hat fast immer nur eine Strophe – oder zwei, wenn sie untrennbar waren – bewahrt. Auch in dieser Hinsicht stehen die früheren Stücke den Volksliedern näher als diejenigen, die später entstanden:

*Liebchen, geh' noch nicht zur Ernte.
Schwer ist noch für dich die Sichel.
Du kannst deine Hand verletzen:
Wer wird dann mir Weißbrot backen?*

(Urtext: *Ne menj, rózsám, a tarlóra*, von Károly Kisfaludy. Musik von Béni Egressy, 1843.)

Die feine – mit den schönsten Volksliedern wetteifernde – Symbolik des Liedchens bedarf keiner Fortsetzung. Die übrigen Strophen des Gedichtes werden nie gesungen.

Etwa seit 1870 setzte sich im »langsamen« Typ (nicht in den Tanzliedern) die Zweistrophigkeit durch. Die Komposition ist von dieser Zeit an streng geregelt. Beide Strophen sind in sich abgeschlossen, doch beide stellen an sich nur die Hälfte eines einheitlichen, zweiphasigen Gedankens dar; sie sind aufeinander komponiert:

*Silberweiße Blätter fielen von der Espe fahl zu Grund'.
Als sie fielen, schleuderte sie kühler Herbstwind alle fort.
Auch mir flog ein Blatt mit Kunde von meiner Geliebten zu:
– Lebe wohl, mein Lieber, segne dich Gott, Lieber!
Das Leben trennt mich von dir.*

*Herbst verging, verging auch Winter, und der Lenz ist wieder da.
Wieder glänzt auf jener Espe silberweißer Blätter Schar.
Auch mir glänzt mit Tau geschrieben auf dem Blatt ihr letztes Wort:
– Lebe wohl, mein Lieber, segne dich Gott, Lieber!
Ich liege im kühlen Grab.*

(Urtext: *Lehullott a rezgő nyárfa ezüstszínű levele*, 1877.)

Der Natureingang findet bei dieser Kompositionstechnik eine neue, eigenartige Verwendung. Ohne auf die viel umstrittene Frage des Natureinganges im ungarischen Volkslied einzugehen,¹¹ kann behauptet werden, daß die erste Zeile, die ein aus der Natur geschöpftes Bild enthält, in den ungarischen Volksliedern im all-

¹¹ Zuletz KATONA – ORTUTAY I., S. 88-94. Das Stichwort *Természeti kezdőkép* in MAGYAR NÉPRAJZI LEXIKON [Lexikon der ungarischen Volkskunde]. Hrsg. Gyula Ortutay. V. Budapest 1982, S. 271, ist mit Vorsicht zu behandeln.

gemeinen in keinem, oder nur sehr dünnem inhaltlichen Zusammenhang mit den weiteren Aussagen steht:

*Schön ist Frühling, Sommer schön,
Leben zu zweit ist gar schön.
Jedem mit dem Liebchen sein,
du mit mir und ich mit dir.*

Oder:

*Rote Rüben, Petersilien!
Schrecklich sind die alten Frauen!*

Oder:

*Adler hockt auf Brunnenpfosten.
Versuch' nicht, mich zu verlocken!*

Dagegen muß der Natureingang im volkstümlichen Lied den Gesamttext inhaltlich einleiten, und zwar von der klassischen Periode an in einer streng dichotomischen Komposition: Die beiden Strophen werden parallel aufgebaut, wobei das Naturbild der ersten Zeile in beiden Strophen zwei entgegengesetzte Phasen darstellt, die den entgegengesetzten Phasen der lyrischen Handlung entsprechen, wie Frühlingsblumen und Erwartung in der ersten Strophe, Verwelken der Blumen im Herbst und Enttäuschung in der zweiten (siehe oben, *Am schönen Pfingstsonntag*). Dies ist einer der wesentlichsten Unterschiede zwischen Volkslied und volkstümlichem Lied. Eines der reichlich ausgearbeiteten Kunststücke:

*Grüne Pappeln schwingen, junge Blätter springen,
bei Tag und bei Nacht möcht' ich nur von dir singen,
Sonne meiner Tage, süßer Traum der Nächte,
Sternenlicht des Himmels, meine schönste Blume,
allerschönste Blume!*

*Kahle Pappeln ragen, fahle Blätter fallen,
nur noch einmal laßt uns sehn in meinem Garten!
Ich will dir zum Abschied nur noch ein Wort sagen:
Bleibe hier, geh' nicht fort, das Herz bricht mir für dich,
sterben werd' ich für dich!*

(Urtext: *Hajlik a jegenyé, zöldül a levele*, 1916.)

Rhythmik

Obwohl die ungarische Sprache die langen und kurzen Vokale – gleich dem Lateinischen oder Altgriechischen – scharf unterscheidet, folgt das herkömmliche ungarische Verssystem nicht dem quantifizierenden, sondern wie das Mittellateinische dem akzentuierenden Prinzip. Der Rhythmus wird durch die Aufeinanderfolge von betonten und unbetonten Silben gebildet. Ein Versfuß besteht aus vier

Silben, deren erste betont ist. Jeder Fuß beginnt mit einem neuen Wort. Beispiel:
Tavaszi szél | vizet áraszt $\acute{x} x x x | \acute{x} x x x$.¹²

Die Strophen der Volkslieder sind fast immer Vierzeiler, vorwiegend isostichisch aufgebaut (die Zeilen sind gleich lang).¹³ Die frühen volkstümlichen Lieder waren gleichfalls isostichische Quatrains. Etwa seit den 1880er Jahren, als sich in der Entwicklung des volkstümlichen Liedes eine Loslösung von seiner Quelle, dem Volkslied, abspielte und eine immanente Weiterentwicklung ihren Anfang nahm, veränderte sich auch die Form. Die kurzzeiligen Quatrains der Volkslieder wurden als unbefriedigend empfunden. Ein wenig begabter Dichter konnte durch Weitschweifigkeit leichter die Suggestion erwecken, etwas gesagt zu haben, als durch die epigrammatische Kürze der Volkslieder. Die Silbenzahl der Zeilen (6-12 im Volkslied) stieg bis 19 in den 1920-1930er Jahren.¹⁴ Die Vierzeiligkeit und die gleiche Silbenzahl der Zeilen blieben keine Regel mehr. Im »langsamen Lied« wurde die dritte oder vierte Zeile verlängert oder in zwei Zeilen aufgelöst, so daß fünf- bis achtzeilige Strophen entstanden:

¹² Zweisilbige Füße, wie der deutschen Jambus oder Trochäus, sind in der ungarischen akzentuierenden Metrik unbekannt. *Ein feste Burg ist unser Gott* $x \acute{x} | x \acute{x} | x \acute{x} | x \acute{x}$ wäre hier nicht nachzumachen; die Zeile lautet im Ungarischen: *Erős vár a | mi Istenünk* $\acute{x} x x x | \acute{x} x x x$. Die deutschen akzentuierenden Jamben werden in der ungarischen Hochpoesie seit dem 19. Jahrhundert durch quantifizierende Jamben nachgeahmt (z.B. *Hazádnak rendületlenül* $\cup - | \cup - | \cup - | \cup -$; Deutsch: *Sei treu dem Vaterlande dein* $x \acute{x} | x \acute{x} | x \acute{x} | x \acute{x}$). Diese quantifizierende Metrik fand aber weder in der Volksdichtung noch in den volkstümlichen Liedern Eingang. Die wenigen in Jamben abgefaßten Lieder werden nicht als *magyar nóta*, sondern als *műdal* (Kunstlied, gekünsteltes Lied) empfunden. Vgl. Zoltán KODÁLY: *Folk Music of Hungary*. Budapest 1982, S. 95-96. Dies spricht für die Richtigkeit des Standpunktes von László Németh, der behauptete, die Jamben seien dem ungarischen Rhythmusgefühl fremd. (Überraschenderweise wurde dafür Németh des Rassismus bezichtigt.)

Drei- oder zweisilbige Füße können nur in Liedern mit streng gehaltenem Giusto-Tempo vorkommen. In volkstümlichen Liedern begegnet man ihnen selten, und auch dann sind sie meist nur gelegentliche Verkürzungen von vollen viersilbigen Füßen.

Das hier Gesagte weicht in einigen Punkten von der maßgebenden ungarischen Verslehre von Szepes und Szerdahelyi ab, steht aber nicht im Widerspruch dazu. Vgl. E. SZEPES – I. SZERDAHELYI: *Verstan [Verslehre]*. Budapest 1981, S. 356-370, 434-436, 248-261.

¹³ Die Register der Volksliedsammlungen geben immer die Silbenzahl beziehungsweise Zeilenzahl der Melodie an; somit sind sie für die Texte ohne Belang (so auch KODÁLY S. 73). Die höhere (5 bis 6) Zeilenzahl stammt aus Wiederholungen und Dehnungen der Melodie. Bei JAGAMAS – FARAGÓ habe ich aus 350 Stücken nur einen Sechszweiler, einen Dreizeiler und 20 Zweizeiler gefunden. Die übrigen angeblichen Nicht-Vierzeiler erwiesen sich als Improvisationen.

¹⁴ Eindeutige Beispiele für durchgeführte Langzeilen über 19 Silben sind kaum zu finden. Die längeren Zeilen werden durch Binnenreime in kürzere aufgelöst. Vgl. oben: *Haus und Gut hab' ich nicht* 14, 14, 19, 15, 14, und sogar diese Langzeilen werden weitergeteilt: 6, 6, 2; 6, 6, 2; 8, 8, 3; 8, 7; 6, 6, 2. Vgl. jedoch SÁRCSI S. 205-206.

<i>Weit von hier, am Ufer der Theiß liegt meine Heimat.</i>	4, 4, 4
<i>Aus der Ferne sehn' ich mich nach ihren Ufern.</i>	4, 4, 4
<i>Hirtenflöten tönen auf der federgrasbedeckten Weide.</i>	4, 4, 4, 4
<i>Süßer klingt der Vogelsang dort,</i>	4, 4
<i>Tiefer ist das Himmelsblau, die</i>	4, 4
<i>Liebe treuer!</i>	4

(Urtext: *A kanyargó Tisza partján, ott születtem*, um 1900.)

In der Behandlung der metrischen Schemen zeigt sich ein Unterschied zwischen *nóta* und Volkslied darin, daß die volkstümlichen Lieder die metrischen Regeln streng befolgen, während die Volksliedertexte recht oft ein Überschreiten der Fußgrenzen zulassen: *Megyek az ú- | ton lefelé, || Senki se mond- | ja: gyere bé* (Ich geh' nach un- | ten meinen Weg, || Und mir sagt nie- | mand: komm herein). Derartige Unregelmäßigkeiten werden in den volkstümlichen Liedern nicht zugelassen und solche »holpernde« Zeilen werden möglichst gemieden.

Die regelmäßige Anwendung der vom Text erforderten metrischen Formeln wird im volkstümlichen Lied auch dadurch unterstrichen, daß es keine Erweiterungen, Einschiebungen von interjektionsartigen Melodieträgern, Wiederholungen innerhalb der Zeile, oder Auflösungen, Diminutionen (*szaporázás, aprózás*) duldet, ungleich dem Volkslied, wo dies die Regel ist: *Apró szeme, szeme van, apró szeme van a kukoricának* (Kleine Körner, Körner hat, winzig kleine Körner hat der Mais); Grundschemata: *Apró szeme van a kukoricának* (Winzig kleine Körner hat der Mais), 4, 4, 3 Silben.¹⁵

Aufgrund des bisher Gesagten sind wir berechtigt, festzustellen: Die Behandlung der Versform im volkstümlichen Lied stellt die Verwirklichung des heutigen ungarischen rhythmischen Gefühls dar.

Text und Melodie

Neben diesen Einzelheiten liegt aber der grundlegende Unterschied der beiden Kategorien in der Vortragsweise: im Verhältnis des Textrhythmus zum Rhythmus der Melodie. Im Volkslied wird der Textrhythmus der Melodie untergeordnet, im volkstümlichen Lied wird der Rhythmus der Melodie dem Textrhythmus untergeordnet. Beim Singen der Volkslieder (vor allem in den archaischen Musikdialekten) werden in schroffem Gegensatz zur normalen Aussprache kurze Vokale sehr oft gedehnt, lange Vokale gekürzt ausgesprochen, was dem phonetischen System der ungarischen Sprache zuwider ist und ausschließlich durch die Tradition eines gegebenen Singstils ermöglicht wird, welcher aber vielen Gebieten des ungarischen

¹⁵ Auch in der heiklen Frage der sechssilbigen Füße weist das volkstümliche Lied eine Weiterentwicklung zugunsten unseres heutigen Rhythmusgefühls auf. Die heute erwünschte, früher nicht benötigte 4+2 Teilung der Sechssilber (*Piros pünkösöd | napján*) läßt sich in den Volksliedern etwa in der Hälfte der Fälle, in den volkstümlichen Liedern etwa in zwei Dritteln der Fälle beobachten. Vgl. die Diskussion in »AZ IDŐ ÉS HÍRNÉV«. ZRÍNYI HÁROM EPIGRAMMÁJÁNAK RITMIKÁJA [»Zeit und Ruhm«. Die Rhythmik von Zrínyis drei Epigrammen]. Budapest 1984.

schen Sprachraums fremd ist. Ein Beispiel: die Zeile *Felszállott a páva vármegeházára* (Ein Pfau ist beim Rathaus hoch emporgeflogen), wo die natürlichen Silbenlängen diesen Rhythmus bilden: --- ◡ - ◡ | - ◡ ◡ - - ◡, wird beim Singen *Feeelszalot a pavaaa vármegehazaraaa - ◡ ◡ ◡ ◡ - | - ◡ ◡ ◡ ◡ -* ausgesprochen. So eine Aussprache ist beim Singen der volkstümlichen Lieder nicht erlaubt. Hier werden die kurzen Vokale kurz, die langen lang ausgesprochen, unabhängig davon, wie in den gedruckten Noten das Tempo der Melodie (2/4, usw.) und die Tonzeichen (Viertel- usw.) angegeben werden.¹⁶ Derselbe Ton einer Zeile kann einmal kurz, bei der Wiederholung in der zweiten Strophe lang gesungen werden, wie es die natürlichen Vokallängen des Textes erfordern. Die Melodie des oben angeführten Liedes *Beim Wasser nistet die Ente* wird in den Noten mit sieben Achteltönen und einem punktierten Viertelton gedruckt, also etwa ◡ ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ -. Tatsächlich wird aber die Zeile *Káka tövén költ a ruca* immer mit den natürlichen Vokallängen gesungen: - ◡ ◡ - | - ◡ ◡ ◡. Dieselbe Melodie wird in der zweiten Strophe mit einem anderen Rhythmus gesungen, wieder dem natürlichen Textrhythmus entsprechend: *Kidölt a fa mandulástul* ◡ - ◡ ◡ | - ◡ - -. Dies ist also der eigentliche *Parlando-* (=Sprech-) Rhythmus.¹⁷

Diese den Eigentümlichkeiten der ungarischen Aussprache angepaßte Vortragsweise der volkstümlichen Lieder (vor allem der »langsamen« Lieder)¹⁸ hat

¹⁶ Rhythmik ist ein Stiefkind der Musikwissenschaft. So sind die fiktiven Längebezeichnungen der Liederveröffentlichungen weitgehend irreführend. Sie sind mehr »präskriptiv« als »deskriptiv«. Auch die – überaus kurzen – theoretischen Erörterungen widersprechen dem Tatbestand. Wenn die ungarische Ethnomusikologie die Vortragsweise der Volkslieder *Parlando*, die der »langsamen Lieder« *Rubato* nennt, und sogar der realistisch eingestellte Forscher Sárosi behauptet, das Volkslied *Röpülj, páva* sei im *Parlando*-Tempo gehalten, »the laws of the speaking voice prevailing in it«, dagegen das *Rubato*-Tempo des »langsamen« Liedes »arbitrary accelerations and retardations« erlaube, so scheint hier textologisch alles auf den Kopf gestellt zu sein (Bálint SÁROSI: *Folk Music. Hungarian Musical Idiom*. Budapest 1986, S. 36-37, 55). In Wirklichkeit wird gerade die Vortragsweise des Volksliedes als *Rööpülj páva* (also - ◡ ◡ ◡ anstatt ◡ - - ◡) durch willkürliche Kürzung und Dehnung gekennzeichnet. Andererseits spottet die natürliche, keine Kürzungen und Dehnungen zulassende Aussprache der »langsamen« *nóta* den gekünstelten Tempobezeichnungen der Musikwissenschaft; in diesem Sinne ist sie tatsächlich »willkürlich«.

¹⁷ Vgl. J. VEKERDI: A »Tengeri-hántás« versformájához [Zur Versform von János Arany's »Maisschälchen«]. *Irodalomtörténet* (1986) 3, S. 697. Aus drucktechnischen Gründen verzichten wir auf die Noten der Melodien.

¹⁸ Bei den in *Giusto*-Tempo gehaltenen Tanzliedern und Marschliedern ist ein freier Ausgleich der langen und kurzen Silben innerhalb eines Taktes unter Beibehaltung der Gesamtzeitdauer des Taktes sowohl in den Volksliedern als auch in der *nóta* zu beobachten, gegebenenfalls durch Dehnung der kurzen Silben: *Kimegyek a doberdói harctérre, / Föltekinek a csillagos nagy égre* (Traurig steh' ich im Schlachtfeld von Doberdo, traurig blick' ich zu den Sternen hoch empor); der erste Takt wird in der ersten Zeile - ◡ ◡ -, in der zweiten - ◡ - ◡ gesungen. Vgl. die These von Lajos Vargyas über Rhythmusausgleich (*ritmuskiegyenlítődés*): István SZERDAHELYI: *Fortuna szekerén* [Auf Fortunas Wagen]. Budapest 1987, S. 155ff.

mit ihrer normalisierenden Tendenz zur allgemeinen Verbreitung im gesamtungarischen Sprachraum wesentlich beigetragen.¹⁹

Die dominierende Rolle des Textrhythmus kommt nicht nur im Vortrag, sondern auch in der Gestaltung der Melodien der volkstümlichen Lieder zum Vorschein. Hier bildet in den meisten Fällen jeder (viersilbiger) Fuß eine melodische Einheit, ein abgeschlossenes Motiv, nach welchem ein neues Motiv anhebt. Graphisch dargestellt, könnte ein jeder viersilbiger Takt des »langsamen« Liedes durch eine einheitlich steigende, einheitlich fallende, steigend-fallende oder gleichmäßige Linie wiedergegeben werden, was in den Volksliedern nicht die Regel ist. Diese Kompositionstechnik sichert den volkstümlichen Liedern eine klare, einfache Gliederung, wodurch sie sich dem Gedächtnis leicht einprägen lassen. Nach einmaligem Zuhören können sie nachgesungen oder nachgespielt werden, was bei einem reichlich ornamentierten Volkslied unmöglich wäre. Durch diese Gliederung wird ein völliger Einklang von Rhythmus und Melodie zustandegebracht.²⁰

Regionale und soziale Gliederung

Der ungarische Volksliederstil ist zwar im ganzen ungarischen Sprachraum grundsätzlich einheitlich, es gibt aber gewisse Unterschiede in der Verbreitung der einzelnen Lieder wie auch im Vortragsstil. In regionaler Hinsicht führte die politische Geschichte des Landes zu einer grundsätzlichen Differenzierung. In der ungarischen Tiefebene hat die Türkenherrschaft im 16.-17. Jahrhundert die Dörfer mit ihrer Volkskultur vernichtet, infolgedessen sind hier die alten Volkslieder seit langem ausgestorben.²¹ In der Verbreitung der volkstümlichen Lieder lassen sich keine derartigen regionalen Divergenzen feststellen. Von Transdanubien bis zu den Moldauer Tschangos hat das Volk aus der ungeheueren Menge der *nóta*-Produktion überall dieselben Stücke ausgewählt und aufbewahrt – nach Bartóks Einschätzung etwa 1.000 bis 2.000, was der Zahl der Volkslieder nahekommt. (Seitdem hat sich die Zahl der vom Publikum gesungenen volkstümlichen Lieder stark vermindert.)

Ein auffallender Unterschied besteht auch in sozialer Hinsicht. Während die Volkslieder ausschließlich der dörflichen Bevölkerung bekannt waren (daher

¹⁹ Bereits Kodály hat auf diese Erscheinung hingewiesen, aber er sah darin einen Verlust an künstlerischem Wert: »In einem heutigen nüchternen, die Silben einzeln aussprechenden, von der normalen Aussprache kaum abweichenden (*szótagoló, a közönséges beszéd módtól alig eltérő*) Gesang ist viel weniger lyrischer Schwung vorhanden«. Zoltán KODÁLY: *A magyar népzene* [Die ungarische Volksmusik]. Budapest 1969, S. 50.

²⁰ a₁-c-e-gis | a-h-c-a | g-f-e-h₁ | c-a₁-a₁: *Valakinek muzsikálnak a faluban valahol* (Jemand läßt sich Musik spielen irgendwo hier, im Dorfe).

²¹ B. FABÓ: *A magyar népdal zenei fejlődése* [Die musikalische Entwicklung des ungarischen Volksliedes]. Budapest 1908, S. 480-492: *A magyar népdal történeti földrajza* [Historische Geographie des ungarischen Volksliedes]; SÁROSI: *Folk Music*, S. 63.

wurde für sie in der ungarischen Terminologie ursprünglich die Bezeichnung *paraszdal* = Bauernlied gebraucht), sind die volkstümlichen Lieder zum Gemeingut aller Klassen und Schichten des Ungarntums geworden; sie stellen ein gesamtungarisches Kulturgut dar. Obwohl städtischen Ursprungs,²² in kleinadlig-plebejischen (*Honorator*) Kreisen im Kampf um die Loslösung von der damals herrschenden fremden Musikkultur und um die Schöpfung einer einheimischen ungarischen Musik in der sogenannten Reformzeit der ungarischen Geschichte (1825-1847) entstanden, eroberten diese Lieder außerordentlich rasch auch die entlegendsten Dörfer. Ihre Wiege lag eigentlich in der ungarischen Tiefebene, wo sie – wie erwähnt – ein Vakuum aufzufüllen hatten, doch von hier verbreiteten sie sich in einigen Jahrzehnten im ganzen ungarischen Sprachraum. In den konservativen Szekler-Dörfern fanden die ersten Volksmusiksammler zur Jahrhundertwende viel mehr volkstümliche Lieder als Volkslieder. Ungeschulte Bauern sangen sie gleich den provinzstädtischen unteren Schichten und Handwerkern oder den Mitgliedern des kleinen und mittleren Adels. Nur eine dünne Schicht des in der westlichen Musik geschulten hauptstädtischen Bürgertums hielt sich – wie unten ausgeführt wird – vom Einfluß der *nóta* fern.

In musikalischer Hinsicht läßt sich die rasche Verbreitung durch die allgemeine Zugänglichkeit erklären. Die *nóta* erfordert weder eine musikalische Schulung²³ noch das Hineingeborensein in gewisse regionale Traditionen. Dieser musikalische Stil entspricht der ungarischen »musikalischen Umgangssprache« oder »musikalischen Muttersprache«.²⁴ In diesem Sinne gilt das oben über die Rhythmik Gesagte: Die Rhythmik der *nóta* befriedigt das gemeinungarische rhythmische Gefühl.

In textologischer Hinsicht kann die Beliebtheit dieser Lieder auf die wirtschaftliche und gesellschaftliche Umgestaltung des Landes in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts zurückgeführt werden. Die Suche nach Arbeitsmöglichkeiten trieb breite Massen der Bauernbevölkerung sowie viele Mitglieder der sogenannten mittleren Klasse (*úri középosztály*) in entlegene Gebiete des Landes und beraubte sie der Gemeinschaft und der Lebensform, in die sie hineingeboren wurden. Daher ist die Nostalgie, das Heimweh in mannigfaltigen Aspekten, zum Hauptthema der Lieder dieser Periode geworden: Sehnsucht nach dem Heimatdorf (oder nach den dörflich-provinzstädtischen Verhältnissen im allgemeinen), nach der Mutter, nach der zu Hause gebliebenen Geliebten, nach der ehemaligen Lebensweise, nach der verflissenen Jugend. Mit gängiger Terminologie würde man heute sagen: Suche nach den Wurzeln in der Entfremdung.

Dieser Themenkreis wurzelt wiederum im Volkslied (*vándorének* = Wanderlied, *bujdosó ének* = heimatlose Lieder, Exulantenlieder), in dem er aber viel sel-

²² Vgl. die entsprechende Kategorie der südslawischen *gradske pesme*, die unter ähnlichen Bedingungen zustande gekommen sind. (Ich verdanke den Hinweis Herrn Dr. Gerhard Seewann. J. V.)

²³ Vgl. Ágnes LOSONCZI: Bedarf, Funktion, Wertwechsel in der Musik. Budapest 1980, S. 123.

²⁴ B. SÁROSI nennt diesen Stil »today's Hungarian musical vernacular«, SÁROSI: Folk Music, S. 85-86. Eine Liste der 230 heute bekanntesten volkstümlichen Liedern ist bei Z. PONGRÁCZ: *Népzéneszek könyve* [Ein Buch für Volksmusikanten]. Budapest 1965, S. 41-46 zu finden.

tener vorkommt und weder von der Stimmung der Entwurzelung noch von einem sentimentalton durchdrungen ist.

In den volkstümlichen Liedern bietet sich die zweistufige (zweistrophige) Gliederung der Texte vortrefflich zur Gegenüberstellung von Gestern und Heute, von Erwartungen und Enttäuschungen:

*Alte Weisen, schöne Weisen hör' ich klingen.
Alter Primas spielte einst Musik zum Singen.
Jeder Junge, jedes Mädchen lustig tanzte.
Schön waren mir, lieb waren mir jene Tänze.*

*Alte Weisen, schöne Weisen sind verklungen.
Alter Primas ruhet tief im Grabe unten.
Andre Lieder sind im Gang jetzt bei den Jungen.
Meine Welt, die alte Welt ist hingeschwunden.*

(Urtext: *Régi nóta, híres nóta cseng fülembe*, um 1890.)

Diese Thematik ist an keine regionale oder soziale Gliederung gebunden. Sie befriedigt die emotionalen Bedürfnisse einer in kultureller Hinsicht homogenisierten Gesellschaft.

In dieselbe Periode ist der Ursprung der Kategorie der Soldatenlieder (Marschlieder) anzusetzen. Aus früheren Zeiten sind ungarische Soldatenlieder, die in der Armee gesungen wurden, nicht belegt, was seinen Grund darin haben wird, daß vor 1867 die Dienstsprache in der k. u. k. Armee die deutsche war. Das plötzliche Aufblühen der ungarischen Marschlieder nach 1867 fällt in die Blütezeit der volkstümlichen Lieder, infolgedessen befanden sie sich bei ihrer Geburt im Einflußfeld der letzteren Kategorie. Dementsprechend bilden die Marschlieder eine Stufe zwischen Volkslied und volkstümlichem Lied und stehen im Geist und in Rhythmik letzterem näher. Deshalb werden sie von vielen Volksmusikforschern mit großem Vorbehalt betrachtet.

Die Armee brachte eine völlige Vereinheitlichung der Soldatenlieder im ganzen ungarischen Sprachraum zustande. Auch in dieser Hinsicht gleichen die Marschlieder den volkstümlichen Liedern. Aus allen Gattungen des ungarischen Liederschatzes erwiesen sie sich als die lebensfähigsten. Auch heute werden sie sogar von solchen Männern gesungen, die keine Volkslieder oder volkstümlichen Lieder mehr zu singen pflegen.

Funktionswechsel von Volkslied und volkstümlichem Lied

Die beiden Hauptmerkmale des Volksliedes (wie auch des Volksmärchens) sind Oralität und Spontaneität, also eine mündliche Überlieferung. Die volkstümlichen Lieder entsprachen im Anbeginn keiner dieser Forderungen, da die Melodien wie die Worte schriftlich komponiert und durch berufsmäßige Vortragende verbreitet wurden. Sie fanden aber sehr bald den Weg zu den breiten Volksschichten und stellten sich an die Seite der originellen Volkslieder. Dort wurde sie mündlich und ohne Unterricht erlernt und weitergegeben, wie das bei den echten Volksliedern

der Fall war. Dementsprechend macht die Dorfbevölkerung bis zum heutigen Tag keinen Unterschied zwischen beiden Gattungen.²⁵ Die ungarische Volkssprache nennt beide Gattungen *nóta*, ohne jeglichen Unterschied.

Einen Unterschied vollziehen nur die Zigeunermusikanten. Bis vor kurzem spielten diese ausschließlich volkstümliche Lieder und mit sehr wenigen Ausnahmen solche Volkslieder, die sich im Stil und in gesamtungarischer Verbreitung in den Schatz der volkstümlichen Lieder einfügten. Von diesen vereinzelt Ausnahmen abgesehen, waren die Volkslieder den Zigeunermusikanten unbekannt. Diese Erscheinung spiegelt die geschichtliche Entwicklung der ungarischen Unterhaltungsmusik wider. Ursprünglich fanden die Zigeunerkapellen ihr Hauptbetätigungsfeld in den Städten, wo die volkstümlichen Lieder von Anfang an die dort unbekannt Volkslieder ersetzten. Nach einigen Jahrzehnten eroberten die volkstümlichen Lieder auch die Dörfer, und auch dort wurde von den Zigeunern diese Musik gefördert. Außerdem waren die Volkslieder in Ungarn herkömmlich an einen rein vokalen Vortrag gebunden – sie erforderten keine instrumentale Begleitung und gaben somit den Zigeunermusikanten keine Verdienstmöglichkeit.

Die mündliche, folkloreartige Überlieferung der volkstümlichen Lieder führte notwendigerweise zur Entstehung von Varianten, gleich den genuinen Volksliedern, jedoch mit dem starken Unterschied, daß die Varianten der volkstümlichen Lieder nur stilistische Veränderungen (oft Verbesserungen) ergeben und der Text inhaltlich unverändert bleibt, während die Volkslieder eine weitgehende Variation, freie Kombination der einzelnen Motive und Zeilen erlauben. Die Variationen, die bei der Folklorisation der *nóta* zustandekommen, können mit einem Beispiel illustriert werden. Im Klagelied des zurückgewiesenen Bauernjungen, der in seiner Verzweiflung die Mutter bittet, um die Hand der Schönen zu werben, singen nur berufsmäßige Sänger, die ihr Repertoire aus gedruckten Noten erlernen, die erste Zeile mit dem ursprünglichen Wortlaut, der im Druck seit achtzig Jahren unverändert wiederholt wird: *Édesanyám, kösse fel a kendőt a fejére* (Liebe Mutter, legen Sie sich auf das Haupt ein Kopftuch). In der oralen Überlieferung singt alle Welt eine glücklichere Variante: *Édesanyám, kössön kendőt, selymet a fejére* (Liebe Mutter, legen Sie sich jetzt ein Seidentuch an). Eine Bäuerin nämlich hielt sich auch im Haus nie ohne Kopftuch auf. Auf die Feierlichkeit wird mit dem Wort »Seide« in der folkloristischen Variante hingewiesen.

Nach 1945 erteilte die Kollektivierung der Landwirtschaft dem Volkslied den Gnadenstoß durch die Auflösung der traditionsgebundenen dörflichen Gemeinden und der herkömmlichen bäuerlichen Gebräuche. Merkwürdigerweise erwies sich das volkstümliche Lied als fähig, diese Krise zu überleben, wohl dank seiner lokalen Ungebundenheit.²⁶ Obwohl es bei der jungen Generation seine Spontaneität weitgehend einbüßte, lebt es noch immer fort und wird von den breiten Volks-

²⁵ LOSONCZI S. 84ff. führte diesbezügliche Untersuchungen in drei Dörfern Nordostungarns durch, wobei sich herausstellte, daß die Bauern in 80% bis 90% der Fälle volkstümliche Lieder – nicht solche, die von der Ethnomusikologie unter dem Fachausdruck »Volkslied«, »Bauernlied«, zusammengefaßt werden – lieben und singen.

²⁶ Statistisches bei LOSONCZI S. 96.

schichten als ein Ausdruck der ungarischen nationalen Identität empfunden, da es erstens dem Geist der »musikalischen Muttersprache« entspricht, zweitens ausschließlich ungarisch ist, drittens die Magyaren an ihre traditionelle Kultur erinnert, welche die Politik der Nachkriegsjahre zu untergraben suchte.

Die Volkslieder wurden in den 1920er Jahren in den Schulunterricht eingeführt, und in der Pfadfinderbewegung standen sie im Mittelpunkt der organisierten Ausbildung.²⁷ Auch in den ersten Nachkriegsjahren lebte das Programm des massenhaft organisierten Unterrichtes der Volkslieder fort. (Erst nach den Ereignissen von 1956 hat die Regierung die Gefahr der nationalen Gesinnung auf dem Gebiet der Künste erkannt und im Rahmen einer kosmopolitisch eingestellten Kulturpolitik auch die ungarische Volksmusik durch internationalen Jazz, Beat, Pop usw. ziemlich erfolgreich zurückgedrängt.) So kam es zu einer Aufschwung des Volksliedes in der organisierten Hochkultur gerade in jenen Jahrzehnten, als sein Untergang in der Volkskultur besiegelt wurde. Freilich ist diese künstliche Wiederbelebung der Volksmusik, dieser »Folklorismus«, keine Folklore mehr. Die beiden Merkmale der Volkskultur, die Oralität und die Spontaneität, fehlen nämlich. Sie sind für das volkstümliche Lied kennzeichnend geworden, welches nie unterrichtet, sondern immer spontan überliefert wurde.

So wurde, funktionell betrachtet, aus dem Volkslied ein Kunstlied, aus dem ehemaligen Kunstlied (*magyar nóta*, volkstümliches Lied) ein wahres Volkslied.

Kritik der Zigeunermusik und des volkstümlichen Liedes

Als Bartók und Kodály in den 1920er Jahren das neuentdeckte ungarische Volkslied die ihm gebührende Rolle zuweisen wollten, hatten sie einen kräftigen Widerstand der traditionstreuen Mittelklasse zu bekämpfen. Es wurde ihnen der Vorwurf gemacht, sie wollten uns »allerlei walachischen Singsang« anstatt »unserer schönen alten ungarischen Lieder« (volkstümlicher Lieder, *magyar nóta*) aufzwingen. Tatsächlich klangen die reiche Melismatik der Szekler-Lieder und noch mehr die der ungarischen Aussprache widersprechende Rhythmik (◡ – ◡ – in Mezőség [Mittelsiebenbürgen] und ◡ ◡ ◡ – in Südost-Siebenbürgen) in der ungarischen Tiefebene, die den größeren Teil Rumpfungarns ausmachte, recht fremdartig. Im Eifer des Gefechtes mußten die Anhänger der Volksmusik nicht nur auf die Werte der alten ungarischen Folkloreschätze nachdrücklich hinweisen, sondern auch die Schablonenhaftigkeit und Wertlosigkeit der Mehrzahl der zur Massenproduktion herabgesunkenen neueren Zigeunermusik-Lieder betonen. Später haben aber gerade Bartók und Kodály die großen Verdienste des volkstümlichen Liedes – besonders im Vergleich zu der aus dem Westen hereinströmenden »Schmutzmusik« von Jazz, Schraml usw. – hervorgehoben,²⁸ und Bartók

²⁷ Über die politischen Hintergründe vgl. LOSONCZI S. 125 ff.

²⁸ B. BARTÓK: *Cigányzene? Magyar zene?* [1931]. In: Bartók Béla válogott írásai. Szerkesztette Szöllősy András [Ausgewählte Schriften von B. Bartók, Hrsg. András Szöllősy]. Budapest 1956, S. 318. KODÁLY: *A magyar népzene*, S. 10 verwies auf den anregenden Einfluß der volkstümlichen

hat sein Heimweh in seinem Schwanengesang gerade durch die Bearbeitung des am stärksten als Kitsch verpönten volkstümlichen Liedes der Zeit zum Ausdruck gebracht:

*Schön bist, wunderschön bist du mir, Ungarn,
schöner als diese weite Welt...
Reißt mich Zauberroß in ferne Länder,
Gras, Baum, Flur, Blume ruft mir nach.
Wenn Geigenklang ertönt,
dein schönes Angesicht
ruft mich heim.²⁹*

Die Warnung der beiden großen Volksmusikforscher blieb unbeachtet. Nach 1945 wurden drei (im übrigen bei weitem nicht einträchtige) Lager in der Verurteilung der *magyar nóta* einig: Die Zeloten der Volksmusik, welche dieselbe als nicht urwüchsig und deshalb wertlos betrachteten, die kosmopolitisch eingestellten Musikkritiker, welche dieselbe im Vergleich zur westlichen musikalischen Hochkultur als etwas Primitives verachteten, und die Regierung, welche dieselbe als das Kulturgut der »ausbeutenden herrschenden Klassen« (Gentry) in Acht und Bann setzte und sogar das Wort »magyar« aus dem Terminus tilgte. (Seit den 1960er Jahren werden die volkstümlichen Lieder nur *nóta*, nicht mehr *magyar nóta* im Budapester Rundfunk genannt.)

Was die zweite Gruppe betrifft, vertreten sie die einzige, dünne Schicht, auf welche das volkstümliche Lied (und praktisch auch das Volkslied) keinen Einfluß ausübte. Sie entstammen dem Budapester Bürgertum, das große Teile der in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts assimilierten, nicht-ungarischen ethnischen Elementen aufgesogen hat, bei deren Nachfahren in den meisten Fällen weder Spuren der ungarischen Volkstradition noch ein Gefühl für diese aufzufinden sind.³⁰ Die staatliche Kulturpolitik, die seit 1945 die Gefahr des ungarischen Nationalismus fürchtet, fand in ihnen einen Verbündeten gegen die ungarischen nationalen Traditionen, zuerst gegen die vermeintliche Gentry-Kultur der volkstümlichen Lieder, einige Jahre später gegen die Wiederbelebung der altertümlichen (siebenbürgischen) Volksmusik durch die sogenannte Tanzhaus-Bewegung (*tánc-ház-mozgalom*) der siebziger Jahre.³¹

Lieder auf die neueren Volkslieder und verglich die *nóta* mit dem Aufblühen der städtischen Liederkultur in Frankreich und Deutschland im 15.-16. Jahrhundert.

²⁹ *Concerto*. Urtext: *Szép vagy, gyönyörű vagy, Magyarország*. (Auffallenderweise gibt es antipatriotisch eingestellte Deutungsversuche, die Bartóks hier zum Ausdruck kommende Vaterlandsiebe leugnen wollen.)

³⁰ KODÁLY S. 18. Die Behauptung bezieht sich nur auf die hauptstädtische Assimilation. Die assimilierten Deutschen, Juden und Slowaken der Dörfer sowie der Provinzstädte haben sich mit der Sprache auch die kulturellen Traditionen des übrigen Ungarns zu eigen gemacht. Kodály's Behauptung hat nichts mit *Rassismus* zu tun.

³¹ Über die grundlose Beschuldigung von Gentry-Kultur vgl. die knappe Zusammenfassung von LOSONCZI S. 122: »Das ungarische Kunstlied [=volkstümliches Lied] hat seinen national-adligen Ursprung aus der Reformzeit und seine nationale Basis der Verbürgerlichung nicht verleugnet; trotz-

Die heftigen Streitigkeiten klarstellend, behauptet Sárosi, daß die Melodien der volkstümlichen Lieder eine Vereinfachung im Vergleich zu den Volksliedern erlitten hätten (die Auswertung der Texte nimmt er nicht vor), doch auch so gebe es eine Anzahl von volkstümlichen Liedern, die nicht ohne Grund beim ganzen ungarischen Publikum beliebt sind. Nach seiner Einschätzung hat die Zeit mindestens 96% der volkstümlichen Lieder als wertlos ausgeschieden.³² Auch wenn wir etwas strenger verfahren und bloß ein bis zwei Prozent als wertvoll anerkennen, bleiben aus der riesigen Menge von etwa 40.000 bis 50.000 Liedern noch immer 500 bis 1.000 Stücke übrig, die, wenn nicht immer Meisterwerke, leidliche Kompositionen sind.³³

Schwerlich läßt sich in Europa ein anderes Land finden, das eine derartig einheitliche nationale Liederkultur der Gesamtbevölkerung zustandegebracht hätte. Obwohl sie in den letzten Jahrzehnten ihre Spontaneität eingebüßt hat und, wie das Volkslied, im Aussterben begriffen ist, bildet sie ein nicht unbedeutendes Kapitel der gesamtungarischen Kulturgeschichte.

dem war es auf einem breiteren gesellschaftlichen Anspruch als seine national-adlige Basis aufgebaut«. Die Rolle, welche die Tanzhaus-Bewegung für die Bewahrung des Nationalbewußtseins spielt, wird auch dadurch bewiesen, daß sie in Siebenbürgen seitens der staatlichen rumänischen Kulturpolitik Verfolgungen ausgesetzt ist.

³² Dabei fällt auf, daß viele Gedichte des größten ungarischen Volkslyrikers Petöfi vertont wurden, zum ständigen Repertoire berufsmäßiger Sänger gehören und auch in der Schule unterrichtet werden, während vom Volk kein einziges Petöfi-Lied akzeptiert wurde. Sie werden nie spontan gesungen. Dagegen ist z. B. János Arany's Gedicht *Kondorosi csárda mellett* (Bei Kondoros, bei der Schenke), 1850, sieben Jahre später vertont, eines der beliebtesten volkstümlichen Lieder geworden.

³³ SÁROSI: Zigeunermusik, S. 208-209; SÁROSI: Folk Music, S. 55ff., 85-89; Bálint SÁROSI: Zenei anyanyelvünk [Unsere musikalische Muttersprache]. Budapest 1973, S. 210.