

Musikalische und literarische Kontexte des Barocks in Mitteleuropa / in der Slowakei

Konferenzbericht
(Bratislava, 22.–24.10.2014)

Herausgegeben von / Edited by
Ladislav Kačic

Slavistický ústav Jána Stanislava SAV

Bratislava 2015

© Slavistický ústav Jána Stanislava SAV 2015
Edited © by Ladislav Kačic

Dúbravská cesta 9, SK–841 04 Bratislava
Tel.: 00421-2-59209414
Fax: 00421-2-59209411
e-mail: ladislav.kacic@savba.sk

Umschlag: Ľubo Michalko
Umschlagabbildung: Frontispice aus P. Hugolinus Gavlovič OFM:
Valaská škola mrvavú stodola (1755)

Satz und graphische Gestaltung: Juraj Molčányi
Druck: VEDA, vydavateľstvo SAV, Dúbravská cesta 9, 845 02 Bratislava

ISBN 978-80-89489-25-1
EAN 9788089489251
Printed in Slovakia

Dieser Sammelband entstand als Bestandteil des Projekts VEGA Nr. 2/0118/13

Inhalt / Contents

Zum Geleit	7
Predstov	8
JIŘÍ SEHNAL (Brno) Worin besteht eigentlich die Barockmusik?.....	9
MARIE ŠKARPOVÁ (Praha) Durchsetzung des Begriffs „Barock“ in die tschechische Literaturgeschichtsschreibung. Einige Thesen zu methodologischen Innovationen des Begriffs „Barock“ in der tschechischen Literaturgeschichte.....	15
JANA BARTOVÁ-KALINAYOVÁ (Bratislava) Medieval Poetry as the Inspiration for the Composers of the 17th Century.....	27
GERHARD WALTERSKIRCHEN (Salzburg) <i>O quam tu pulchra es.</i> Ausdruckebenen von Text und Musik an Beispielen des Hoheliedes.....	43
THOMAS HOCHRADNER (Salzburg) Zur Aktualität in der Barockmusikforschung. Eine Retrospektive auf die International Conference on Baroque Music (Salzburg, 9.–13. Juli 2014)	57
HERBERT SEIFERT (Wien) Das frühe instrumentale Rezitativ in Mitteleuropa an der Schnittstelle zwischen Vokal- und Instrumentalmusik	67
KAROL MEDŇANSKÝ (Prešov) Three Sonatas for Viola da Gamba and Obligatory Harpsichord BWV 1027–1029 by Johann Sebastian Bach within the Context of Contemporary Musical Development	77
VLADIMÍR MAŇAS (Brno) Music in the Mirror of Religion: On the Discourse of Liturgical Music in the 17th Century (from Scherer and Beyerlinck to Hoffmann and Beckovský) ...	93
JAN MALURA (Ostrava) Gebet und Meditation in der tschechischen Literatur der Barockzeit.....	99
PETER RUŠČIN (Bratislava) Hymnologische Quellen der Barockzeit im Literarischen Archiv der Slowakischen Nationalbibliothek in Martin	111

TIMOTEA VRÁBLOVÁ (Bratislava) Poetic Expression Transformed from a Style of Confession of Faith to a Style of Personal Devotion in the Hymns in Slovak Protestant Hymnbooks from the 16th to 18th Centuries	129
VÁCLAV KAPSA (Praha) Inwieweit die Wörter von Wichtigkeit waren? Zum Wort–Ton–Verhältnis in Arien am Beispiel von Joseph Brentner und anderen mitteleuropäischen Komponisten des ersten Drittels des 18. Jahrhunderts	145
JANA PERUTKOVÁ (Brno) Das Wort–Ton–Verhältnis im Werk des mährischen Komponisten Franz Anton Mitscha (1696–1744)	163
MACIEJ JOCHYMCZYK (Kraków) The Extant Works of Amandus Ivaschiz in the Light of Music Philology	179
JANKA PETÖCZOVÁ (Bratislava) <i>Fraternitas Litteratorum</i> in Spišská Nová Ves – New Findings in the Music History of the Zips/Spiš Region.....	189
PETER ŽEŇUCH (Bratislava) Kyrillisches paraliturgisches Liedgut in der Slowakei	195
MÁRIA PROKIPČÁKOVÁ (Bratislava) Joan Juhasevič's Irmologion (1784-1785) and Its Role in the Development of the Music and Text Forms of Carpathian <i>Prostopinije</i> in the 16 th - 18 th Centuries. From the Material of Selected Irmosy	219
NORBERT S. MEDGYESY (Piliscsaba) Musikalische Relationen in der Jesuiten Schuldramen-Theaterzetteln im 18. Jahrhundert in Ungarn dargestellt an Beispielen	243
SVORAD ZAVARSKÝ (Bratislava) On the Escape of Bela, Leventa & Andreas: A Heretofore Unknown School Play by Joannes Chrysostomus Hannulik SchP (1745-1816) Performend on 4 July 1775 in Nitra.....	253
PÁL RICHTER (Budapest) Der lebende Barock – Das Repertoire der Handschrift von Appony (1730) im volksmusikalischen Kontext	263
LADISLAV KAČÍC (Bratislava) Der Barock in der Slowakei in der Musikgeschichtsschreibung und Literaturwissenschaft	275

Der lebende Barock – Das Repertoire der Handschrift von Appony (1730) im volksmusikalischen Kontext

PÁL RICHTER

Budapest

Seit dem Zoltán Kodály die Aufmerksamkeit der Forscher auf den Zusammenhang zwischen Volksmusik und Musikgeschichte lenkte, ist es bis zum heutigen Tag ein organischer, in gewissen Epochen beinahe verbindlicher Teil der ungarischen musikgeschichtlichen Forschung geworden, die schriftlichen Musikdenkmäler mit der auch heute noch lebendigen bzw. im Laufe des 20. Jahrhunderts bereits gesammelten Volkstradition zu vergleichen.

„Die musikalische Volkskunde stellt die Vorbedingung und die wichtigste Hilfswissenschaft der ungarischen musikgeschichtlichen Arbeit dar. Erst das Wissen und die Erfahrung auf dem Gebiet der Volkskunde verleihen den musikgeschichtlichen Angaben die Farbe und Wärme des Lebens.“¹ (1933)

Die vergleichenden Untersuchungen übten in den vergangenen 80 Jahren durch ihre zweiseitige Wirkung sowohl auf die musikgeschichtlichen als auch auf die Volksmusikforschungen einen befruchtenden Einfluss aus. Die musikgeschichtlichen Angaben werden durch die Volkstradition erklärt, gedeutet und belebt, wogegen die historische Annäherung die Beziehungssysteme innerhalb der Volkstradition erschließt. Dank der Initiative Kodálys erhielt der Begriff Volksmusik einen umfassenderen Sinn. Er ging über die von Bartók geprägte Definition als *Bauernmusik im weiteren und engeren Sinne* hinaus, umfasste mehr Genres und die Forschung selbst wurde zusammengesetzter.² Durch die Einbeziehung der historischen Quellen und der Re-

1 KODÁLY, Zoltán: *Néprajz és zenetörténet*, in: Visszatekintés II. [Volksmusik und Musikgeschichte, *Rückblick*]. Ed. Ferenc Bónis, Budapest: Zeneműkiadó Vállalat 1982, S. 225–234 (233).

2 „Die zutreffendste allgemeine Definition für die *dörfliche Volksmusik*, mit anderem Wort für die *Bauernmusik* wäre:

Bauernmusik nennt man im weiteren Sinne des Wortes all die Melodien, die in der Bauernklasse irgend eines Volkes verbreitet sind oder irgendwann verbreitet waren und die das Musikgefühl der Bauer instinkтив ausdrücken.

In engeren Sinne des Wortes können die Melodien *Bauernmusik* genannt werden, die zu einem einheitlichen Stil oder zu mehreren einheitlichen Stilen gehören, anders ausgedrückt: Die Menge von Melodien gleichen Charakters und Stils macht die Bauernmusik aus.“ In: BARTÓK, Béla: *A népi zene*

pertoire-Untersuchung in die Volksmusikforschung rückte Kodály den früheren „ursprungszentrischen“ Begriff der Volksmusik-Bauermusik in die Richtung der den „Gebrauch“, „die Qualität des Gebrauchs“ betonende Deutung.³ Das Wichtigste ist daher nicht, ob wir den Ursprung bzw. den Komponisten einer Melodie kennen, sondern ob die Melodie innerhalb einer geschlossenen Gemeinschaft lang genug verwendet wurde, das heißt ob sich die Melodie der Musiktradition einer gegebenen Gemeinschaft anpasste, ihren Bestandteil bildete, mit anderem Wort, ob sie *folklorisiert* wurde oder nicht. Eine Grundbedingung des Folklorisierungsprozesses ist der längere (im Allgemeinen über mehrere Generationen hinausgehende) Gebrauch der Melodie in der mündlichen Überlieferung.

Es zeichneten sich also die wichtigsten Grenzgebiete ab und der systematische Vergleich der Sammlungen mit den einschlägigen musikgeschichtlichen Denkmälern begann. Anfangs erwies es sich als wahr besonders für die geistlichen Gesänge und ihre geschichtlichen Quellen sowie für die handschriftlichen und gedruckten Gesangbücher der verschiedenen Glaubensgemeinschaften.⁴ Am Anfang konzentrierten sich die Forscher auf die verhältnismäßig quellenreichen 16. und 17. Jahrhunderte und untersuchten neben den geistlichen Volksliedern auch die tanzmusikalischen Angaben. Demgegenüber stellte das 18. Jahrhundert – besonders was die Denkmäler der Instrumental-Tanzmusik anbelangt – ziemlich lange einen weißen Fleck auf der Karte der ungarischen Musikgeschichte bzw. der Musikgeschichte des zeitgenössischen Ungarns dar. Erst Ende des 1970er Jahrzehnts und in den 1980er Jahren erschienen Quellenausgaben zusammenfassenden Charakters zum Thema. Abhandlungen, die einzelne Teilgebiete behandelten, sind in den 1950er, 60er Jahrzehnten veröffentlicht worden.⁵

hatása a mai műzenére [Der Einfluss der Volksmusik auf die heutige Kunstmusik] (1931), in: Bartók Béla írásai 1.Ed. Tibor Tallián, Budapest: Zeneműkiadó Vállalat 1989, S. 138–147 (138–139).

3 „... die Entstehungsart der Kulturprodukte der Bauernklasse unterscheidet sich von der Entstehungsart der Kulturprodukte anderer Klassen gänzlich. Diese Produkte können als Naturprodukte angesehen werden, da das Zustandekommen der für uns am meisten charakteristischen Eigenart nur durch die in eine Richtung wirkende instinktive Variationsfähigkeit großer Mengen zu erklären ist, die in geistlicher Gemeinschaft leben. Diese Variationsfähigkeit ist nichts anderes, als eine Art Naturkraft.“ In: BARTÓK, Béla: *Cigány zene? Magyar zene? [Zigeunermusik? Ungarische Musik?]* (1931), in: Bartók Béla írásai 3. Ed. Vera Lampert, Budapest: Editio Musica Budapest 1999, S. 345–364 (354).

4 „Natürlich müssen wir das Material der g a n z e n lebendigen und schriftlichen Tradition, die kirchliche mit einbegriffen, in den Vergleich einbeziehen.“ (KODÁLY, Zoltán: *Néprajz és zenetörténet ... [Volkskunde und Musikgeschichte]* op.cit. S. 229.)

5 BÓNIS, Ferenc: *Magyar táncgyűjtemény az 1820-as évekből* [Hungarian Dance Collection from the Years of 1820], in: Zenetudományi Tanulmányok, I. (1953), S. 697–732.; BÓNIS, Ferenc: *Die ungarischen Tänze der Handschrift von Appony (Oponec)*, in: Studia Musicologica, VI. (1964), S. 9–23.; SZABOLCSI, Bence: *Die Handschrift von Appony (Oponec)*, in: Studia Musicologica, VI. (1964), S. 3–7. MAJOR, Ervin: *A galántai cigányok* [Die Zigeuner von Galanta], in: Magyar Zene I/1–6 (1960–1961), S. 243–248.; MARTIN, György: *Der siebenbürgische Haiduckentanz*, in: Studia Musicologica, XI (1969), S. 301–321.

DOMOKOS, Pál Péter: *Hangszeres magyar tánczene a XVIII. században* [Instrumentale ungarische Tanzmusik vom 18ten Jh.], Budapest 1978; DOMOKOS, Mária: *Die Tänze der Barkóczy-Handschrift (18. Jh.)*, in: Studia Musicologica, XVIII (1975), S. 215–247.; DOMOKOS, Mária: *A 16–17. század magyar tánczenéje* [Ungarische Tanzmusik des 16.–17ten Jh.], in: Magyarország Zenetörténete II. Ed. Kornél Bárdos, Budapest: Akadémiai Kiadó 1990, S. 473–530.; PAPP, Géza: *Hungarian Dances 1784–1810*, in: Musicalia Danubiana 7, Budapest : MTA Zenetudományi Intézet 1987.

Aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sind insgesamt 6 notierte Manuskripte mit Tanzmusikmelodien erhalten: das Manuskript von Eleonóra Zsuzsanna Lányi (1729), die Szirmay-Keczersche Sammlung um 1730, das Manuskript von Appony (Zay-Ugrócz) (1730), die Linusz-Sammlung (erste Hälfte des 18. Jahrhunderts), das Barkóczy-Manuskript (erstes Drittel des 18. Jahrhunderts) und das Manuskript von Sepsiszentgyörgy (heute in Rumänien: Sfântu George) (Mitte des 18. Jahrhunderts). Sie enthalten im Allgemeinen ein gemischtes, internationales und regionales, bzw. als ungarisch angesehenes Repertoire. Die größte Zahl der Sätze, die aufgrund ihrer Titel, ihres Stils und der Melodieparallelen als ungarisch in Evidenz gehalten werden bzw. gehalten werden können, ist im Manuskript von Appony aufgezeichnet. Das Notenheft kam ursprünglich aus der Bibliothek der Familie Zay in Zay-Ugrócz (Uhrovec) nach 1945 nach Oponice (Kisappony) und später in die Bibliothek der Matica Slovenská in Martin (Sankt-Martin/Túrócszentmárton). Die ungarischen Forscher erhielten von der Existenz des für die ungarische Musikgeschichte wichtigen Manuskripts erst im Jahre 1960 Kenntnis. Das vollständige Manuskript wurde 1974 von der slowakischen Musikforschung in der Reihe *Monumenta Musica Slovaca* in Faksimile veröffentlicht, so konnte es in der ursprünglichen Niederschrift in breiteren Kreisen studiert werden.⁶

Das Manuskript trägt den Titel: *Hungarici Saltus a Dionisio 1730* (Ungarische Tänze notiert von Dionysius, 1730). Es enthält insgesamt 345 Sätze (Stücke) (Abbildung 1). 69 Sätze haben ungarischen Titel; 70 können nach der Untersuchung von Richard Rybarič in die Kategorie „Hungaricus“ eingereiht werden.⁷ Diese Stücke kommen im ersten Teil des Manuskripts vor, wo frühere Niederschriften zu finden sind und deren Melodien, wenn auch die Proportzpaare berücksichtigt werden, insgesamt 109 notierte Sätze ergeben.



Abbildung 1

⁶ GAJDOŠ, Jozef Vševlad: *Zbierka slovenských tancov a pesničiek z prvej polovice 18. storočia*, in: Slovenská hudba 4, 1960.; *Uhrovská zbierka piesní a tancov z roku 1730*, in: *Monumenta Musica Slovaca*. Facsimile I. Ed. Emanuel Muntág, Martin: Matica Slovenská 1974.

⁷ Im Vorwort der Faksimileausgabe: *Uhrovská zbierka piesní a tancov z roku 1730*. op. cit. S. 53–54.

Bevor wir die Merkmale der einzelnen Melodien unter die Lupe nehmen, lohnt es sich im Allgemeinen festzustellen, welchen Stil die oben erwähnten Tanzmusikstücke des 18. Jahrhunderts vertreten. Kurz zusammengefasst kann man sagen, dass sie teils rückblickend, teils vorwärts weisend sind, das heißt, sich als typische Abdrücke einer Periode der Stilwende erweisen. Rückblickend, indem ihre Melodien Ungaresca, ihre Rhythmisierung den die Tradition der Waffentänze fortsetzenden Haiduckentanz oder den *Bergamasca*, den beliebten italienischen Tanz des 17. Jahrhunderts in Erinnerung rufen und vorwärts weisend, indem sie in ihren Rhythmen, Zeilenabschlüssen und ihrer Melodieführung an vielen Stellen bereits den Verbunkos, die Musik und den Tanz, die sich von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts schnell verbreiteten sowie den frischen *Magyar* im geraden (Zweiviertel-)Takt, der den traditionellen ungeradtaktigen Proportion ablöste, vorahnend lassen (Notenbeispiel 1).

Ungaresca (Mainerio 1578)

Notenbeispiel 1: Die „erste“ Ungaresca Melodie von der Sammlung:
Giorgio Mainerio *Il Primo Libro de Balli* (1578)

Der hervorragende ungarische Volksmusik- und Volkstanzforscher György Martin stellte bei der Untersuchung der Melodien und Tänze Folgendes fest:

„[...] eine Melodie kann sich gleichzeitig mit mehreren verschiedenen, hinsichtlich Tempo, Metrum, Taktart und Rhythmisierung voneinander abweichenden Tanzarten verbinden. [...] Die ‘doppelbebigen’ Melodien, die sich sowohl mit der Hirtentanz-Sprungtanz-Typenfamilie als auch mit den Tänzen des Verbunk–langsam Csárdás-Typs verbinden [...], sind diminuierte–augmentierte Variationen voneinander.“⁸

Bálint Sárosi, der Forscher instrumentaler Volksmusik von internationalem Ruhm unterscheidet zwei Schichten in der ungarischen Volkstanzmusik aufgrund der Analyse von periodisierten Taktpaaren, Motivpaaren, Zeilenpaaren, Strophen und charakteristischen Rhythmusformeln: eine alte und eine neue Schicht.⁹ Er nennt die alte Schicht Dudelsacktradition und die neue Schicht Verbunkotradition, im Hinblick auf die große Zahl der auf Violine gespielten Verbunkosmelodien. Zwischen der alten und der neuen Schicht gibt es einen breiten Übergangsstreifen; eine genaue Grenzlinie zu ziehen ist unmöglich. Er stellt fest, dass

„die Musiktradition ohne schriftliche Überlieferung gerade durch die Tanzmusik – und darin in nicht geringem Maße durch die Taktpaare“

8 MARTIN, György: *A néptánc és népi tánczene kapcsolata* [Die Beziehungen zwischen Volkstanz und Volkstanzmusik], in: Tánctudományi Tanulmányok 1965/66, S. 143–195 (155.) [Neuausgabe: in: *A magyar népi tánczene*. Ed. Virágvölgyi Márta, Pávai István. Budapest 2000, S. 9–65.]

9 SÁROSI, Bálint: *A hangszeres magyar népzenei hagyomány* [Ungarische instrumentale Volksmusiktradition]. Budapest 2008.

Melodien – in die modische Musik der höheren Gesellschaftsschichten durchsickerte.“¹⁰

Als Beispiel für die zum virtuosen Violinspiel verwendete periodisierte taktpaare Tanzmusik erwähnt er unter anderem Haydns Musik, in der dem Wiener klassischen Stil auch ansonsten nicht fremde zwischenspielartige Teile zu finden sind, und zwar nicht nur in den Stücken, die ungarisch, zigeunerisch (ongarese, zingarese) betitelt sind. In der ungarischen Tradition werden die aus der Dudelsackmusik hergeleiteten Zwischenspiele auch Verzierung, geziert (ungarisch: *cifrázat, cifra*) genannt. Diese Sechzehntel-Figurationen umschreiben im Allgemeinen, wie bereits Bartók im Zusammenhang mit den auf dem Dudelsack gespielten Zwischenspielen feststellte, den Dominant- und Tonika-Akkord. Die Takt- bzw. Motiv-Paarigkeit kennzeichnet die im 16.-18. Jahrhundert notierten Melodien in großer Zahl und kommt auch im Verbunkos-Material häufig vor. Ein anderes wesentliches Merkmal der instrumentalen Tanzmusik ist das Zeilenpaar, das auch als Periode genannt werden kann, in dem die erste Zeile die Eröffnung, die andere den Schluss repräsentiert. Eine aus identischen Zeilen bestehende Eröffnungs- und Schlussformel war auch in der Musik der mittelalterlichen westeuropäischen Musik verbreitet.

Als Grundlage des im 19. Jahrhundert als *style hongrois* bezeichneten Musikstils kann im engeren Sinne des Wortes das Volks- oder Dorftanzmusik samt ihrer alten und neuen Schicht sowie das stilisierte ungarische Tanzmusikrepertoire angesehen werden, das in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zusammenfassend *Verbunkos* genannt wurde. Darauf baute sich vom ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts an eine Vielzahl der im ungarischen Tanzmusikstil konzipierten Werke, der Verbunkos-Kompositionen, der langsamten und schnellen (*lassú-friss*) Tanzpaare im Allgemeinen sowie die in zunehmendem Maße singbare volkstümliche Kunstmusik, die sog. *nóta* und in engem Zusammenhang damit das immer mehr als städtisch angesehene Zigeuneramusizieren. Das ungarische Bauerntum verwendete – abhängig davon, wie geschlossen, den städtischen Einflüssen weniger ausgesetzt die Gemeinschaft war, in der es lebte – nach wie vor den früheren Tanzmusikstil, der aufgrund der Volksmusiksammlungen des 20. Jahrhunderts meistens auf die Praxis des 18. Jahrhunderts zurückgeführt werden kann. Auf dem ungarischen Sprachgebiet kann man im Violinspiel, in den verwendeten Melodien und in der Begleitung fast alle Abdrücke der geschichtlichen Entwicklung beobachten. Da leben die Stileigentümlichkeiten verschiedener Epochen, vollkommen aufeinander abgestimmt, zusammen. Die handschriftlichen Quellen des 18. Jahrhunderts, insbesondere das Manuskript von Appony, stellen eigentlich die geschichtliche Rückbestätigung der in der Volkstradition erhaltenen Stile dar.

Die in diesem Manuskript notierten Melodien können sogar auf zwei Ebenen mit der ungarischen Volksmusik in Verbindung gebracht werden. Einerseits im Stil, andererseits durch konkrete Melodiegleichheit oder die Verwandtschaft und Ähnlichkeit der Melodien. Eine Verbindung im Stil ist mit zwei bestimmten Volksmusikgruppen, besser gesagt zwei großen Melodiefamilien, Stilschichten festzustellen: mit den Dudelsack-Hirten-Tanzweisen und den absteigenden diatonischen Tanzmelodien. Die Letzteren gehören wegen ihrer Melodielinie, Tonleiter und Zeilenabschlüsse der gro-

10 SÁROSI, Bálint: *A hangszeres magyar népzenei hagyomány* Op. cit. S. 61.

ßen Familie der sog. Klagelied-Melodien innerhalb der ungarischen Volksmusik an. Die Dudelsack-Hirten-Stilschicht kommt übrigens in den anderen, oben erwähnten Quellen des 18. Jahrhunderts vor; in den Quellen stoßt man oft auf Varianten der gleichen Melodien.¹¹ Teilweise handelt es sich um das Weiterleben des europäischen Erbes, da die gut erkennbare Rhythmusformel der Hirtentänze der *Vagantenrhythmus*¹² ist: der Wechsel von 3x4 Achteln und zwei Vierteln, im Allgemeinen von 13–14-silbigen Zeilen:

Notenbeispiel 2: Die typische Rhythmusformel der Hirtentänze¹³

Manchmal kommt nach der dritten Zeile eine kurze Strophenschlusszeile, so mischt sie sich mit der sapphischen Strophe und Zeilenstruktur. Etwa 16 Tänze des Manuskripts von Appony können in diesen Typ eingereiht werden. Im Fall von 16. und 30. Hung. kann eine weitere markante Parallelie mit den in der Volkstradition erhaltenen Hirtentänzen nachgewiesen werden (Notenbeispiele 3–4).

Notenbeispiel 3

Eine der bekanntesten Melodien ist die 25. *Hung[arici Saltus]*, die sich im Kodex Kajoni als der *Tanz des Lázár Apors* befindet (Notenbeispiele 5–6).¹⁴ Die Weise

11 DOMOKOS, Pál Péter: *Beziehungen der Musik des 18. Jahrhunderts in Ungarn zur ungarischen Volksmusik von heute*, in: *Studia Musicologica VI/1–2* (1964), S. 25–37.

12 Vagáns = lateinisch wandernder, d.h. ein fahrender Student des Mittelalters, der Gesänge und Gedichte verfaßte.

13 Von der Volksmusiksammlung des Instituts für Musikwissenschaft FGW UAW. Inv.-Nr.: ZTI-AP 6253a.

14 Der Kodex Kájoni wurde zwischen 1634 und 1671 in Siebenbürgen geschrieben. Die Sammlung ent-

kommt sowohl in den mitteleuropäischen Sammlungen als auch in der ungarischen, rumänischen und slowakischen Folklore vor. Ihre instrumentale und gesungene Variante ist gleichsam weit verbreitet. Die früheste Aufzeichnung der Melodie ist in einer französischen Quelle des 16. Jahrhunderts mit der Bezeichnung *Air des Bouffons* zu finden. Aufgrund historischer Quellen ist der westeuropäische Ursprung der Weise anzunehmen (Notenbeispiel 7, S. 270).¹⁵ Bei den Rumänen funktioniert sie in der instrumentalen Tanzmusik unter dem Namen *călușar* oder *Banul Mărăcine*, bei der ungarischen Bevölkerung in Siebenbürgen wird ihre instrumentale Fassung wiederum als *russische* oder *szeklerische Werbung* gepflegt (Notenbeispiel 8, S. 270). Die volksmusikalischen Angaben bezeugen, dass die beiden Melodiehälften gegenseitig vertauschbar sind, oder dass der zweite Teil sogar weggelassen werden kann.

30. Hung.
[9b-10a]

Notenbeispiel 4

25. Hung.
[7b-8a]

Notenbeispiel 5

Notenbeispiel 6: Tanz des *Lázár Apors* (von Kodex Kájoni 1634–1671)

hält kirchenmusikalische Werke (Messen, Motetten), Instrumentalstücke (Praeludien, Fantasien, Tänze), sowie -weltliche Gesänge und Kirchenlieder, insgesamt 290 Stücke. Die beiden Abschreiber des Kodex (zuerst der Jesuitenmönch Mátyás Seregely, dann ab 1652 der Franziskanermönch János Kájoni) schöpften meistens aus der musikalischen Produktion des ausgehenden 16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. *CODEX CAIONI saeculi XVII* [Kodex Kajon] 1-2 (Ed. Saviana Diamandi – Ágnes Papp), Bukarest-Budapest: MTA Zenetudományi Intézet 1993–94 [Musicalia Danubiana 14].

¹⁵ ARBEAU, Thoinot: *Orchesographie*, Langres 1589, S. 99.
(<https://www.youtube.com/watch?v=5R8bLPdqIFc>)

Air des Bouffons.

Notenbeispiel 7: Thoinot Arbeau: *Orchesographie*, Langres 1589, 99.

a 2 12
 AP 7712/c X
Székely verbunk
 = 168 - népe fell kissé gyorsan
 priku
 Kontra : V — I — V — I —

Notenbeispiel 8: Die Melodie des Tanzes *Apor Lázár* in Volkstradition als Székely (szeklerische) Verbunk¹⁶

Drei Tänze – *Rozsnyó Magyar Tantz* [Rosenauer ungarischer Tanz], der 35. *Hungaricus* und der 27. *Hung* mit niedrigerer Silbenzahl (Notenbeispiele 9–11, S. 271) – weisen enge Parallelen mit einer charakteristischen (Zeilenschluss 5-4-2-1) Tanzmelodiegruppe des diatonisch steigenden, sogenannten Klagliedstils der ungarischen Volksmusik auf, die aufgrund ihres Textes ausgesprochen als Unterhaltungslieder in Gebrauch waren (Notenbeispiel 12a, S. 272). Die Melodie wurde zum ersten Mal 1914 von Zoltán Kodály unter den Székern von Bukowina gesammelt, die vor einer Verordnung der Kaiserin Maria Theresia noch im 18. Jahrhundert aus Siebenbürgen nach Bukowina geflohen waren und dort Siedlungen gegründet hatten. Varianten der Melodie tauchen in weiteren Manuskripten des 18.-19. Jahrhunderts ebenfalls auf (Manuskript von Ferenc Kovács, 1777–1801, das Manuskript der *Ötödfélszáz énekek* (Vierhundertfünfzig Lieder) von Ádám Pálóczi Horváth 1813¹⁷). Ferner war die Melodie laut Zeugnis der Volksmusiksammlungen bis in unsere Tage allgemein beliebt; sie fand als Schlussnummer sogar in Kodálys *Doppeltanz aus Kálló* Eingang.

¹⁶ Von der Volksmusiksammlung des Instituts für Musikwissenschaft FGW UAW. Inv.-Nr.: ZTI-AP 7712c.

¹⁷ Pálóczi Horváth Ádám gyűjteménye az 1813. évből [Sammlung von Ádám Pálóczi Horváth vom Jahr 1813], Ed. Dénes Bartha, József Kiss, Budapest: Akadémiai Kiadó 1953.

ROSNYO MAGYAR TANTZ

1. Violino

2. Violino

Notenbeispiel 9

27. Hung.

[8a]

Notenbeispiel 10

35. Hungaricus

[11b - 12a]

Notenbeispiel 11

Der erste Teil des *Catonas* (soldatisch) betitelten Tanzes (40. Hung.) ruft mit seinen, sich in Vierteln bewegenden absteigenden Tetrachorden die Dudelsacklieder in Erinnerung, wogegen die zweite Hälfte trotz verkleinerten (Achtel-) Bewegung keine Dudelsackaprája (ein- zweitaktige Motive) erkennen lässt (Notenbeispiel 12b, S. 272). Demgegenüber weist *Asztali nota* (Tafelliend) [20v–21r] bereits eine ganz nahe Parallelle mit der Volkstradition auf (Notenbeispiele 13–14, S. 272).

$\text{♩} = \text{cca } 102$

m- Méghót, mëghót a ci - gá-nyok vaj- dá - ja, vaj- dá-já,
 Fe - le - sé - ge sá - tor - fá - ját szám-láli - ja, szám-láli-ja.
 É - dës u - ram, bár-csak ad - dig élsz va - la, élsz va-la,
 Míg ne-kém egy fe - jér lo - vat lopsz va - la, lopsz va-la!

Notenbeispiel 12a¹⁸

40. Hung. Catonas [13a]

Notenbeispiel 12b



Notenbeispiel 13

$\text{♩} = 138$

Pis - ta bá - csi, Já - nos bá - csi, Csak a lá - dám, azt vi - gyék ki!
 Vi-gyék ki já kis - kert mö - gé, Hogy on-nan el ne vi - hes-sék!

Notenbeispiel 14¹⁹

Die Tänze *Hung. 43 und 44* sind dank ihrer absteigenden Quintenwechsel-Struktur mit der absteigenden Dur-Schicht der ungarischen Volksmusiktradition verbunden (Notenbeispiele 15–16, S. 273). Da soll auch das Preambulum betitelt *Gyertya* (Kerze) erwähnt werden, das als frühe Variante eines weit verbreiteten absteigenden Hochzeitsliedes in Dur (mit den Anfangsworten *Gyűjtöttam gyertyát* [Ich habe eine Kerze angezündet]) angesehen werden kann (Notenbeispiel 17, S. 273). Seine Funktion war laut Zeugnis der Sammlungen, dass der Brautführer die Braut von ihrer Mutter

18 Von der Volksmusiksammlung des Instituts für Musikwissenschaft FGW UAW. Inv.-Nr.: ZTI-AP 4469d.

19 Von der Volksmusiksammlung des Instituts für Musikwissenschaft FGW UAW. Inv.-Nr.: ZTI-GR 7Ac-d.

ausbitte. Es wurde auch *gyertyás tánc* (Kerzentanz) genannt (Notenbeispiel 18, S. 274). Seine Besonderheit ist, dass die Melodie zum ersten Mal 1912 von Kodály in Mohi (heute Mohovce, Slowakei) im Komitat Bars im $\frac{3}{4}$ -Takt notiert wurde, wie sein Proprtz im Manuscript von Appony zu finden ist (Notenbeispiel 19, S. 274).

Notenbeispiel 15

Ungarische Volkslied Typus (No 17.032.0/0.)

Notenbeispiel 16: Ungarische Volkslied-Typus²⁰

Preambulum Gyertya. Parta moga.Okladany.

Notenbeispiel 17

Als letztes Beispiel möchte ich auf eine Tanzmelodie des Manuscripts von Appony (38. Hung.) hinweisen (Notenbeispiel 20, S. 274), welcher Variante im 19. Jahrhundert zum *Csárdás* wurde. Ferenc Liszt hörte die Csárdásmelodie im Vortrag des Zigeunerviolinisten seines Freundes, des Grafen Sándor Teleki, als er ihn 1846 in Koltó (heute Coltau, Rumänien) besuchte. Liszt gefiel die Melodie derart, dass er sie sich notierte und später in seine XIV. Ungarische Rhapsodie einfügte. Die Melodie, die in zahlreichen Quellen des 19. Jahrhunderts erhalten ist, blieb hauptsächlich in Siebenbürgen – in Kalotaszeg, auf dem Gebiet zwischen den Flüssen Maros und Küküllő sowie im Szeklerland – erhalten (Notenbeispiel 21, S. 274).

Zum Abschluss kann festgestellt werden, dass sich das seit 1730 angefertigte Manuscript von Appony, das inhaltlich gemischte Materialien slowakischen und unga-

20 Von der Volksmusiksammlung des Instituts für Musikwissenschaft FGW UAW. Typus Nr.: 17.032.0/0.



Notenbeispiel 18: Ungarische Volkslied-Typus²¹

10
1-9.

F. 130c) d=60.

Mikor a menyasszonyt fektetni viszik... Nein!

649 Mohi (Budapest, 1912. k. 2.)
(Budapest címzetet 60 e)

Sub fele!

magának deren K. f. t. J.?

Uli uppigasnak nem, enleye K. f. velence alapján háló j'ben meg járunk

Néha szemé - lás ~ menyasszony - nál.

Tegnap néha szemé ~ gyöngyös körz - nem,

Maj orgye részlek, Lász haj - fonóm.

Sorot nejen kis gyöngyökben heilam! | fel! körözzen a finitabernel.

Notenbeispiel 19²²

38. Hung.

[12b-13a]

Notenbeispiel 20

$\text{♩} = 192$

gyors csárdás

Csíkszentdomokos 1971, AP 7498a

1. 2. 3.

\oplus dal segno

Notenbeispiel 21²³

rischen Bezugs sowie slowakische und ungarische Eintragungen gleichermaßen enthält, für die regionale, mitteleuropäische Musik- und Volksmusikforschung als eine der wichtigsten Quellen des 18. Jahrhunderts und zugleich als ein Dokument der Epoche des markanten Stilwechsels erweist.

richter@zti.hu

21 Von der Volksmusiksammlung des Instituts für Musikwissenschaft FGW UAW. Typus Nr.: 11.031.0/1-6.

22 Von der Volksmusiksammlung des Instituts für Musikwissenschaft FGW UAW. Inv.-Nr.: ZTI-KF 130c.

23 Von der Volksmusiksammlung des Instituts für Musikwissenschaft FGW UAW. Inv.-Nr.: ZTI-AP 7498a.