

Ernő Lendvai und seine Zeitgenossen: Die Anfänge der Musikanalyse in Ungarn (1921 – 1955)

Anna Dalos

Institut für Musikwissenschaft der Ungarischen Akademie
der Wissenschaften, Budapest
dalos.anna@btk.mta.hu

In seinem Vortrag über die Lage der ungarischen Musikanalyse im Ausland wies László Somfai darauf hin, dass Ernő Lendvai der einzige Musikwissenschaftler war, der sich mit seiner analytischen Methode internationalen Ruhm erwarb.¹ Der Artikel „Analysis“ im neuesten New Grove erwähnt nur einen einzigen ungarischen Musikwissenschaftler, Ernő Lendvai,² dessen Schriften und Bücher im internationalen Diskurs auch heute noch zu Wort kommen.³ Seine berufliche Beurteilung in Ungarn ist jedoch widersprüchlich und seine Theorie stößt im Kreis der einheimischen Musikwissenschaftler auf Widerstand. Seine analytische Methode hat allerdings die Musiker von Anfang an gespalten: Während sich Komponisten und Mu-

¹ Vortrag am Symposium „Műelemzés – ma“ (Werkanalyse – heute) der Ungarischen Musikwissenschaftlichen Gesellschaft (27. November 2010). Manuskript.

² Ian D. BENT–Anthony POPE: „Analysis“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, hrsg. von Stanley Sadie und John Tyrrell, Vol. 1, London 2001, S. 526 – 588, hier S. 562.

³ Roy HOWAT: Bartók and the Principles of Proportional Analysis, *Music Analysis* 2, Nr. 1 (März 1983), S. 69 – 95. Malcolm GILLIES: E. Lendvai: The Workshop of Bartók, *Music Analysis* 5, Nr. 2 – 3 (Juli – Oktober 1986). Elliott ANTOKOLETZ: Theories of Pitch Organisation in Bartók's Music: a critical Evaluation, in: *International Journal of Musicology* 7 (1998), S. 259 – 300.

sikpädagogen zu Lendvai bekannten, ihm anhängen und die Methode eine bedeutende Rolle in der Musikpädagogie⁴ sowie in der Werkstatt vieler Komponisten einnahm,⁵ lehnten die Vertreter der Musikwissenschaft – in erster Linie der Bartók-Forschung – seine Theorien ab.⁶

Um die Gründe für diese Ablehnung besser verstehen zu können, muss man den Kontext untersuchen, in dem Lendvais Methode entstand. Ernő Lendvai studierte an der Ferenc Liszt Musikakademie in Budapest zwischen 1945 und 1949 Klavier, nicht Musikwissenschaft. Der musikwissenschaftliche Lehrstuhl der Musikakademie wurde nämlich erst 1951 gegründet, aber Bence Szabolcsi, der damals anerkannteste Musikhistoriker Ungarns, leitete seine berühmt gewordenen Bartók-Seminare bereits seit 1946. Diese Seminare waren nicht nur von Lendvai, sondern auch von jungen Komponisten wie György Ligeti und György Kurtág besucht und galten für viele als das wichtigste Forum für die Ausarbeitung eines spezifischen ungarischen Bartók-Verständnisses. Da führte Lendvai seine ersten Analysen der Werke Bartóks aus: *Improvisationen op. 20* und *Die Klänge der Nacht* (aus dem Zyklus *Im Freien*), die 1947 in der Zeitschrift „Zenei Szemle“ (Musikalische Rundschau) veröffentlicht wurden.⁷ Er hätte seine dritte, 1948 erschienene Analyse über den ersten Satz der *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug* auch am Bartók Seminar vorführen sollen.⁸ Seine Teilnahme am Seminar und Szabolcsis Sympathie trugen aber wahrscheinlich dazu bei, dass Lendvai 1948 die Einleitung zum Bartóks Zwei-

⁴ Siehe dazu: Oszkár FRANK: *Bevezető Bartók Mikrokozmoszának világába* [Einführung in die Welt von Bartóks Mikrokosmos], Budapest 1994, und *Bartók és a gyermekek: A „Gyermekeknek” című zongorodarab-sorozat elemzése* [Bartók und die Kinder. Analyse der Klavierreihe *Für Kinder*], Budapest 1994.

⁵ György KROÓ: *A magyar zeneszerzés 30 éve* [Dreißig Jahre der ungarischen Komposition], Budapest 1975, S. 74.

⁶ Siehe dazu in erster Linie Schriften von János KÁRPÁTI: Bartók-analitika kérdései – még egyszer Lendvai Ernő elméletéről [Die Fragen der Bartók-Analyse – noch einmal über Ernő Lendvais Theorie], In: derselbe: *Bartók-analitika* [Bartók-Analytik], Budapest 2003, S. 156 – 167. Axis Tonality and Golden Section Theory Reconsidered, *Studia Musicologica* 47, Nr. 3 – 4 (September 2006), S. 417 – 426.

⁷ Ernő LENDVAI: Bartók: „Improvisations” sorozatáról (1920) [Über Bartóks Reihe *Improvisations* (1920)], *Zenei Szemle* 3 (1947), S. 151 – 167. Az éjszaka zenéje (1926) [Klänge der Nacht], *Zenei Szemle* 4 (1947), S. 216 – 219.

⁸ Derselbe: Bartók: Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre (1937) [Bartók: *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug* (1937)], *Zenei Szemle* 4 (1948), S. 412 – 426.

ten Streichquartett in der Universal Edition Neuausgabe schreiben durfte.⁹ Er war damals erst 22-23 Jahre alt.

Die ersten zwei Analysen sowie die Partitur-Einleitung weisen nur geringe Beziehungspunkte mit der späteren Methode auf, obwohl Lendvais Interesse bereits da für die akkordischen Erscheinungen und Skalen geweckt wurde. Die vierte Analyse jedoch, in der Lendvai zum ersten Mal von Achsis, goldenem Schnitt, gleichstufigen Akkorden spricht, diente als Basis für sein späteres, 1955 veröffentlichtes erstes Buch, *Der Stil Bartóks*,¹⁰ in dem er sich mit zwei reifen Bartók-Kompositionen, der *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug* (1937) und der *Musik für Streichinstrumente, Schlagzeug und Celesta* (1936) befasste, sowie für seinen großen Aufsatz aus dem gleichen Jahre, *Einführung in die Analyse von Bartóks Werken*.¹¹ Lendvai berief sich bereits in seinem 1948-er Aufsatz auf die zwischen 1924 und 1933 erschienenen Wagner-Bücher und die Barform-Theorie von Alfred Lorenz¹² und verwies im Werk *Der Stil Bartóks* sogar darauf, dass Bartók selbst diese Bücher gekannt hatte, was eigentlich nicht bestätigt werden kann.¹³ Der Verweis auf die Theorie von Lorenz deutet jedoch darauf hin, dass für Lendvais Methode die wichtigste Quelle die Lorenzsche analytische Methode war, das heißt, eine Methode, die das analytische Ideal einer älteren Generation, der Generation von Bence Szabolcsi, repräsentierte.

Sowohl die Aufsätze, als auch das Buch dokumentieren, dass Lendvai keine systematische musikwissenschaftliche Bildung erhalten hat – er beruft sich kaum auf die Fachliteratur. Es ist umso mehr auffallend, wenn man die Aufsätze des gleichaltrigen György Ligeti untersucht, die sogar zu der Zeit

⁹ Derselbe: *Bartók Béla: Streichquartett II. Einführung* (= Philharmonien Partituren, No. 202), Wien 1948.

¹⁰ Derselbe: *Bartók stílusa a Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre és a Zene húros, ütőhangszerekre és celestára tükrében* [Bartóks Stil im Lichte der *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug* und *Musik für Streichinstrumente, Schlagzeug und Celestra*], Budapest 1955.

¹¹ Derselbe: *Bevezetés a Bartók-művek elemzésébe* [Einführung in die Analyse der Werke Bartóks], in: *Zenetudományi tanulmányok Liszt Ferenc és Bartók Béla emlékére*, hrsg. von Bence Szabolcsi und Dénes Bartha, Budapest 1955, S. 461 – 517.

¹² Vermutlich las Lendvai nur den ersten Band der vierbändigen Serie, weil in der Bibliothek der Musikakademie nur dieser vorhanden war: Alfred LORENZ: *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*, Bd. I, Berlin 1924.

¹³ LENDVAI: *Bartók stílusa* (Anm. 10), S. 36.

von außerordentlicher Informiertheit zeugten.¹⁴ Die Analyse der *Sonate für zwei Klaviere*, die früher als die Analyse der *Musik für Streichinstrumente* entstand, daher auch eklektischer ist und die Spuren der Entstehung eindeutiger trägt, verrät Lendvais Lekturerlebnisse klar. Lendvais Schreibweise wurde vom Stil und der Denkart der *Geschichte der Musik* von Bence Szabolcsi aus dem Jahre 1940 beeinflusst, vor allem in seinen hermeneutischen Interpretationen, die er als die Erschließung des geheimen „gedanklichen Inhalts“ beschreibt.¹⁵ An dem Punkt, wo Lendvai über Bartóks Intervall-Gebrauch spricht, kann man sogar den Einfluss von Kodály's Aufsatz *Die ungarische Volksmusik* – veröffentlicht 1936 – nachweisen, der eine Pflichtlektüre an der Musikakademie war.¹⁶ Darüber hinaus beruft er sich auf Belletristik – z.B. auf ungarische Gedichte, Thomas Manns *Doktor Faustus* oder den *Rigweda* – sowie auf wissenschaftliche Abhandlungen, wie Sigmund Freuds *Totem und Tabu*,¹⁷ die damals in Ungarn sehr populär war oder auf Arthur Eddingtons 1934 in Ungarn veröffentlichtes Buch, *Neue Wege der Naturwissenschaften*. Lendvai argumentiert dafür, dass Bartók das Buch Eddingtons in den dreißigen Jahren gelesen haben soll, was jedoch, wie im Falle der Bücher von Lorenz, nicht bestätigt werden kann.¹⁸ Aus diesen Verweisen kann man selbstverständlich auf das Prahlén eines zwanzigjährigen Jungen mit seinem Wissen schließen, wobei es nicht zu leugnen ist, dass dieses Können nicht über die Kenntnisse eines eminenten Abiturienten hinausgeht.¹⁹

¹⁴ Siehe dazu: György LIGETI: Megjegyzések a bartóki kromatika kialakulásának egyes feltételeiről, in: *Új Zenei Szemle* VI, Nr. 9 (Dezember 1955), S. 41 – 44. In deutscher Sprache: G. LIGETI Zur Chromatik Bartóks, in: derselbe: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, hrsg. von Monika Lichtenfeld, Mainz 2007, S. 295 – 301.

¹⁵ LENDVAI: *Bartók stílusa* (Anm. 10), S. 85 – 86.

¹⁶ LENDVAI: *Bartók stílusa* (Anm. 10), S. 96. Zoltán KODÁLY: A magyar népzene [Ungarische Volksmusik], In: derselbe: *Visszatekintés III. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok* [Rückblick. III. Gesammelte Schriften, Reden, Äußerungen], hrsg. von Ferenc Bónis, Budapest 1989, S. 292 – 372, hier S. 331.

¹⁷ Freuds Buch mit dem Titel *Totem und Tabu* war auch Ligetis Lieblingslektüre. Kurtág, op. cit., S. 143.

¹⁸ LENDVAI: *Bartók stílusa* (Anm. 10), S. 83.

¹⁹ Lendvais Vater war Direktor des Mädchengymnasiums in Kaposvár. Lendvai selbst besuchte das Jungengymnasium (Pál Somssich Gymnasium). Sein Gesangslehrer, Emil Gelléri war gleichzeitig sein Mathematik- und Physiklehrer, was ihn vermutlich bei der späteren Kombination von Musikanalyse und Naturwissenschaften beeinflussen konnte. László CSUPOR: *Barangolás Kaposvár zenei múltjában* [Spaziergang in der Vergangenheit der Musik in Kaposvár], Kaposvár 1992, S. 40.

Zwischen 1948 und 1955 publizierte Lendvai keine Aufsätze. Der Grund dafür lag nur indirekt in der kulturpolitischen Situation, da nach dem berüchtigten Prager Kongress der Komponisten und Musikkritiker im Jahre 1948 die Ideologie des Musiklebens im ganzen Ostblock umgeformt wurde. Im Mittelpunkt dieser Ideologie stand alles andere als die Analyse. Unter den Bartók-Studien der 1950-er Bartók-Nummer der Zeitschrift *Új Zenei Szemle* (Neue Musikalische Rundschau, die die frühere Musikalische Rundschau ablöste) waren keine Analysen zu finden. Die Analyse stand auch früher nicht im Mittelpunkt des Interesses der Musikwissenschaftler in Ungarn: Es erschienen viele Lehrbücher der Musiktheorie und populärwissenschaftliche Ausführungen über Musik, aber „close reading“ blieb der ungarischen Musikwissenschaft fremd. Man kann sogar von einem gewissen analysenfeindlichen Verhalten sprechen, wie z. B. in Antal Molnárs 1923 veröffentlichter Streitschrift gegen Heinrich Schenker²⁰ oder in Bence Szabolcsis Leipziger Briefen an Zoltán Kodály aus den Jahren 1921 und 1922.²¹ Die Protokolle des Verbands Ungarischer Musiker aus dem Jahr 1955 machen eindeutig, dass Bence Szabolcsi, der Leiter der sich genau damals institutionalisierenden ungarischen Musikwissenschaft, das offizielle Bartók-Bild selbst herausbilden wollte.²² Seiner Meinung nach war die Musikanalyse als abstrakte Fachwissenschaft für diese offizielle Konstruktion nicht geeignet, und er meinte nicht nur Lendvai, sondern die analytische Annäherung im allgemeinen.

Trotzdem gab es einige Versuche, initiiert sogar von offiziellen Kreisen, die die Bartók-Analyse als einen wichtigen Teil des Bartók-Verstehens erachteten. Der Komponist István Szelényi, der zu dieser Zeit der Hauptredakteur der Zeitschrift *Új Zenei Szemle* war, regte die analytische Tätigkeit 1955 bewußt an. Der ehemalige Kodály-Schüler, Szelényi hat sich seit langem mit Analyse beschäftigt: Er war zum Beispiel der erste in Ungarn,

²⁰ Antal MOLNÁR: Néhány szó Schenker elméletéhez [Einige Worte zu Schenkers Theorie], in: *Zenei Szemle* VII, Nr. 4 (Februar 1923), S. 51 – 53.

²¹ Siehe dazu den Brief vom 4. November 1921. Ferenc BÓNIS: Szabolcsi Bence lipcsei levelei Kodályhoz [Bence Szabolcsis Briefe an Kodály aus Leipzig], In: *Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete* [Erinnerungen an Zoltán Kodály und Bence Szabolcsi], hrsg. von Ferenc Bónis, Kecskemét 1992, S. 244 – 304, hier S. 253.

²² Siehe dazu: Lóránt PÉTERI: Szabolcsi Bence és a magyar zeneélet diskurzusai (1948 – 1956) [Bence Szabolcsi und die Auseinandersetzungen des ungarischen Musiklebens], in: *Magyar Zene* 4161 (Februar 2003), S. 3 – 48, hier S. 42.

der 1943 eine detaillierte Analyse von Debussys Prelüdes publizierte²³ und Aufsätze über die neuen harmonischen Systeme und Kirchentonarten schrieb.²⁴ Im Jahre 1955 veröffentlichte er einen Aufsatz über die Gesetzmäßigkeiten der Bartókschen Musik²⁵ und ließ den Aufsatz des jungen György Ligeti über die Entstehung der Bartókschen Chromatik drucken.²⁶ Der Vorschlag, eine öffentliche, musiktheoretische und ideologische Auseinandersetzung über Lendvais Buch zu gestalten, stammte vermutlich auch von Szelényi.²⁷ Es wurden jedoch in der Zeitschrift *Új Zenei Szemle* nur fünf Diskussionsbeiträge veröffentlicht; wir wissen aber aus József Ujfalussy's unveröffentlichter Zusammenfassung der Diskussion, dass die Zeitschrift viel mehr Beiträge erhalten hatte.²⁸ Obendrein hielt der Verband Ungarischer Musiker am 12. Januar 1956 eine Diskussion über Lendvais Buch,²⁹ die, wie Ujfalussy formulierte, sehr heftig vor sich ging. Die Heftigkeit des Streites bringt nicht nur das zunehmende Interesse für die musikalische Analyse klar zum Ausdruck, sondern beweist auch die Tatsache, dass Bartók in Ungarn eine nationale Angelegenheit war.

Der rein musikalische Streit über Lendvai ging in erster Linie um Bartóks Tonarten-System. Als moderner Komponist verwendete Bartók in seinen Werken die zwölf Töne, folgte dennoch nicht den Weg von Schönbergs Dodekaphonie. In seiner Musik sind tonale Zentren klar zu erkennen. Lendvai betonte, dass die Bartóksche Tonalität als einheitliches System aus der Weiterbildung der Dur-Moll-Tonalität entstand und dass Bartók eine früher nicht bekannte, einzigartige Einheit von Diatonik und Chromatik schuf:

²³ István SZELÉNYI: Debussy zongoraprelüdjének első kötete. Elemző tanulmány [Der erste Band der Klavierpréludes von Debussy. Eine analytische Studie], in: *Magyar Zenei Szemle* III, Nr. 3 (März 1943), S. 64 – 81.

²⁴ Derselbe: Újabb harmóniarendszer [Die neuesten Harmoniesysteme], in: *Énekszó* IX, Nr. 5 (April 1942), S. 911 – 915. Az egyházi hangnemek és a dúr-moll rendszer kapcsolatai [Die Kirchentonarten und die Beziehungen zwischen dem Dur-Moll-System], in: *Énekszó* XI, Nr. 5 (April – Mai 1944), S. 72 – 76.

²⁵ Derselbe: Bartók zenéjének törvényszerűségei [Die Gesetzmäßigkeiten der Musik Bartóks], in: *Új Zenei Szemle* VI, Nr. 9 (September 1955), S. 26 – 41.

²⁶ LIGETI: Megjegyzések (Anm. 14).

²⁷ Vitafelhívás [Anruf zur Diskussion], in: *Új Zenei Szemle* VI, Nr. 10 (Oktober 1955), S. 28.

²⁸ József UJFALUSSY: Lendvai Ernő Bartók-elemzésének vitájához (1956) [Zur Debatte der Bartók-Analyse Lendvais], Maschinenschrift im Budapester Bartók-Archiv.

²⁹ Ebenda, S. 1. István SZELÉNYI: Tengelyrendszer, tonalitás, atonalitás [Achensystem, Tonalität, Atonalität], in: *Új Zenei Szemle* VII, Nr. 2 (Februar 1956), S. 8 – 20, hier S. 8.

Das Achsensystem *schließt* also *ab* und *vollendet* die Entwicklung der westlichen Funktionsmusik. Dadurch kommt auch Bartóks historische Lage in ein neues Licht. Die Bartóksche Zwölftönigkeit gründet sich im Gegensatz zu Schönbergs [Dodekaphonie] auf den klassischen Traditionen; sie behält als Wahrheit alles, was früher Wahrheit war und fasst die Wahrheiten in einer Einheit höchsten Ranges zusammen.³⁰

Lendvai bestimmt Bartóks Position in der Musikgeschichte Schönbergs Dodekaphonie gegenüber. Einerseits ist Bartóks Musik traditionell, andererseits übertrifft ihre auf die zwölf Töne gegründete Konstruktivität Schönbergs Musik. Lendvais Formulierung stimmt mit der nationalistischen Auffassung der damaligen ungarischen Musikwissenschaft überein, die in der neuen westlichen Musik Bartók die leitende Rolle zukommen ließ.³¹

Lendvais analytische Konstruktion stellt Chromatik und Diatonik einander gegenüber. Sie verkörpern nach Lendvai die zwei Systeme von Bartóks Musik. Die Chromatik, die die zwölf Töne des Tonsystems enthält, ist mit dem Achsensystem identisch. Das Achsensystem baut sich auf der gleichstufigen Aufteilung der Oktave auf und hat drei verschiedene Achsen, die als Tonika-, Dominante- und Subdominante-Achse genannt werden. Die dominierenden Intervalle des Achsensystems sind die kleine und die große Sekunde, die kleine Terz, die reine Quarte und die kleine Sext. Die Alpha-Akkord-Familie und die Modellskalen kommen aus den Kombinationen dieser Intervalle zustande. Die Pentatonie ist die reinste Form des Achsensystems. Im Hintergrund des Achsensystems steht die Fibonacci-Reihe, die mit der Theorie des goldenen Schnitts in Verbindung steht. Der goldene Schnitt bestimmt jedoch nicht nur das Achsensystem, sondern auch Bartóks Formenbau. Die Chromatik repräsentiert die negative Welt von Bartóks Weltall. Diese negative Welt wird der diatonischen Welt gegenübergestellt. Das Symbol dieser positiven Welt ist die akustische Skala. Die große Terz, die reine Quint und die Dur-Akkorden – zum Beispiel das sogenannte Bartók-Motiv, d-fis-a-cis – spielen in der Diatonik eine zentra-

³⁰ LENDVAI: Bevezetés (Anm. 11), S. 472.

³¹ Siehe dazu Formulierungen von Bence SZABOLCSI in seinen 1955 veröffentlichten Bartók-Aufsätzen: Bartók Béla (1881 – 1945); Bartók Béla élete [Das Leben Béla Bartóks], in: derselbe: *Kodályról és Bartókról* [Über Kodály und Bartók], hrsg. von Ferenc Bónis, Budapest 1987, S. 236 – 238, 239 – 266.

le Rolle. Während die Chromatik Dantes Inferno repräsentiert, vertritt die Diatonik Dantes Paradiso.³²

Die Kritiken von Lendvais Buch bezogen sich auf drei Elemente seiner Theorie. Neben einigen kritischen Bemerkungen, die Lendvais bescheidene Kenntnisse der Physik, Mathematik und Akustik betrafen, wiesen Musiktheoretiker, in erster Reihe István Szelényi und József Ujfalussy darauf hin, dass eine Terminologie, die die traditionellen Bezeichnungen – Tonika, Dominante, Subdominante – im neuen Kontext verwendet, ungenau und daher irreführend ist. Szelényi argumentierte dafür, dass man zuerst die Bartóksche Melodien analysieren sollte, da diese in der Definition von Bartóks Tonalität maßgebend sind, weil die Bartókschen Harmonien aus diesen Melodien entstanden sind. Szelényis Meinung nach war Bartók kein Zwölfton-Komponist; seine Musik wurde stets vom System der traditionellen Funktionen geleitet und seine Chromatik entwickelte sich aus der traditionellen Diatonik.³³

Das dritte Element, das in der Kritik Lendvai gegenüber auftauchte, bezog sich auf Lendvais hermeneutische Interpretation, d. h. auf die Frage, welche Inhalte Bartóks hyperkonstruierte Musik vermittelt. Selbstverständlich war Lendvais Buch auch ideologischen Angriffen ausgesetzt,³⁴ obwohl seine Schriften, besonders seine Hinweise auf die „historische Notwendigkeit“ der Entwicklung von Bartóks Chromatik, die Spuren der vulgärmarxistischen Interpretation oder mindestens eines ähnlichen Wortgebrauchs nicht leugnen können.³⁵ Seine Beschreibung der negativen und positiven Bartókschen Welten hatte jedoch einen wunden Punkt. Ungarische Komponisten – wie Endre Szervánszky oder Pál Járdányi³⁶ – reagierten mit Begeisterung auf diese Symbole. Sie benutzten Lendvais Analysen – in erster Reihe die Analyse von *Sonate für zwei Klaviere* – als eine Art Lehrbuch, das ihnen zeigte, wie man eine moderne, konstruktive, dennoch ungarische und traditionelle Musik schreiben kann, die dem zeitgenössischen Seria-

³² LENDVAI: *Bartók stílusa* (Anm. 10), S. 34.

³³ SZELÉNYI: Tengelyrendszer (Anm. 29), S. 18.

³⁴ György ALEXITS: Bartók stílusa [Bartóks Stil], in: *Új Zenei Szemle* VII, Nr. 2 (Februar 1956), S. 6 – 8.

³⁵ LENDVAI: *Bartók stílusa* (Anm. 10), S. 8.

³⁶ Siehe dazu: Anna DALOS: Bartók, Lendvai und die Lage der ungarischen Komposition um 1955, *Studia Musicologica* 47 (2006), S. 427 – 439. Dieselbe: Járdányi, a konzervatív (1959 – 1966) [Járdányi, der Konservative], in: *Zenetudományi dolgozatok* 2009, S. 245 – 259.

lismus ebenbürtig ist und ihn sogar übertrifft. Sie fühlten sich vor allem zu Lendvais negativer, chromatischer Welt hingezogen – selbst Lendvai wurde von ihr entzückt, wie darauf Ujfalussy in seiner feinfühligten Kritik hinwies³⁷ –, da diese Chromatik den Ausweg aus dem diatonischen Divertimento- und Serenadenton der fünfziger Jahre zeigte. Das heißt, dass Lendvais Arbeiten nicht nur die Hinweise auf die verbotene oder gerade noch geduldete Literatur, wie Thomas Manns *Doktor Faustus*, Freuds *Totem und Tabu* und der *Rigweda* den Schein, die Aura des politischen Widerstandes gaben, sondern auch die betonte Dominanz der Bartókschen negativen Welt. So ist Lendvai eine Art Guru für einige Fachkreise geworden.³⁸

József Ujfalussy, der in der Lendvai-Affäre die offizielle, marxistische Musikwissenschaft zu vertreten hatte und in Lendvais Buch die historisch-gesellschaftliche Orientierung bemängelte, nahm die Tendenz und die Gefahr der Überschätzung der chromatischen Welt wahr und gab der Meinung Ausdruck, dass Lendvai besser täte, wenn er nicht nach ästhetischen – d. h. hermeneutischen – Interpretationen strebte, sondern bei klaren analytischen Deskriptionen blieb.³⁹ Ujfalussys Kritik zeigt die Unterschiede zwischen den rivalisierenden Bartók-Bildern eindeutig. Ujfalussy stellte Bartók, in Anlehnung an Szabolcsis maßgebenden Interpretationen,⁴⁰ als einen universellen, gesellschaftlich determinierten, humanen Komponisten dar:

Bartók war kein bewußter Magier und Zahlenjongleur, er war auch kein hilflos und göttlich naiver Künstler, eher ein bewusster Künstler seiner Zeit, der für die Kultur und Humanität kämpfte.⁴¹

³⁷ József UJFALUSSY: Számárányok Bartók zenéjének szerkesztésében (Megjegyzések Lendvai Ernő könyvéhez) [Zahlenverhältnisse in der Konstruktion von Bartóks Musik (Bemerkungen zu Ernő Lendvais Buch)], in: *Új Zenei Szemle* VI, Nr. 11 (November 1955), S. 1 – 7, hier S. 5.

³⁸ Diese Position kann dem Buch der Witwe Lendvais entnommen werden: Erzsébet TUSA: *...szigetre mentett magvak...* [...auf eine Insel gerettete Samen], Budapest 1993, S. 20. Lendvai war nicht der einzige Guru der ungarischen Bartók-Analyse: Albert Simon (1926 – 2000) veröffentlichte zwar seine Theorien nicht, übte dennoch seine Wirkung als Lehrer und Dirigent aus. András SCHIFF äußerte sich sehr kritisch über das „Guru-System“ im ungarischen Musikleben in seinem Buch: *A zenéről, zeneszerzőkről, önmagáról* [Über Musik, Komponisten und sich selbst], Budapest 2003, S. 40 – 43.

³⁹ UJFALUSSY: Lendvai (Anm. 28), S. 12.

⁴⁰ SZABOLCSI: A csodálatos mandarin (1955) [Der wunderbare Mandarin], in: derselbe: *Kodályról és Bartókról* (Anm. 31), S. 211 – 235.

⁴¹ UJFALUSSY: Számárányok (Anm. 37), S. 6.

Ujfalussys Kritik, die sich in erster Reihe auf die Ungeklärtheit der wissenschaftlichen Gattung bezog, ob Lendvais Schriften „close readings“ oder hermeneutische Interpretationen sind, weist auf Lendvais Achillesferse hin, nämlich seinen Mangel an systematischer akademischer Bildung. Einerseits wollte Lendvai – wie er in seinem Buch deutlich formulierte – „Programmformen,” d. h. musikalische Programme erschließen, die sich anhand der Aufzeichnung der Grundelemente des Bartókschen „harmonisch-poetischen Wörterbuches” zeigen.⁴² Andererseits war es ihm außerordentlich wichtig, nachzuweisen, dass die Gesetzmäßigkeiten, die er in Bartóks Werken zu identifizieren hoffte, tatsächlich Bartóks Intentionen waren.⁴³ Diese zwei Momente, die gewollte hermeneutische Annäherung und die Fetischisierung der Intentionen des Verfassers machen es schwer, Lendvais Methode in die analytischen Schulen des 20. Jahrhunderts – ob Formalismus oder Strukturalismus – einzugliedern. Überdies ist es nicht zu leugnen, dass Lendvais Theorie auf den analytischen Modellen des 19. Jahrhunderts beruht.

Lendvai selbst hat sich nicht mit zeitgenössischen analytischen Methoden befasst. Seine späteren Schriften – wie seine Bücher, *Bartóks Dramaturgie* (1964) und *Bartóks dichterische Welt* (1971)⁴⁴ – beweisen, dass er sich über die Tendenzen der musikalischen Analyse und die Richtungen des zeitgenössischen Strukturalismus nicht informieren wollte, obwohl die Möglichkeiten dafür im Ungarn der sechziger und siebziger Jahre bereits offen waren.⁴⁵ Seine analytische Welt blieb unberührt und abgeschlossen. Ironischerweise öffnete ihm genau diese Abgeschlossenheit die Möglichkeit, international bekannt zu sein, da die Starre des Systems den Schein einer Art Strukturalismus gab.

⁴² LENDVAI: *Bartók stílusa* (Anm. 10), S. 93.

⁴³ Ebenda, S. 8, 12, 31 – 32, 79, 143.

⁴⁴ Ernő LENDVAI: *Bartók dramaturgiája* [Bartóks Dramaturgie], Budapest 1964. Derselbe: *Bartók költői világa* [Bartóks dichterische Welt], Budapest 1971. Lendvais Schriften in deutscher und englischer Sprache: *Über die Formkonzeption Bartóks*, Budapest 1969; *Béla Bartók: An Analysis of his Music*, London 1971; *Bartók and Kodály*, Budapest 1976.

⁴⁵ Antal BÓKAY: *Bevezetés az irodalomtudományba* [Einführung in die Literaturwissenschaft], Budapest 2006, S. 153.

Summary

Ernő Lendvai and his Contemporaries. The Beginnings of Music Analysis in Hungary (1921–1955)

The Bartók interpretations of the music theoretician Ernő Lendvai (1925–1993) played a significant part in the formation of thinking about Bartók and new music in general in Hungary. Lendvai's first book, entitled *Bartók's Style* and published in 1955, gave rise to heated debates among musicians, and his analytical methods and poetic explanations have continued to divide the community of musicians in Hungary to this day. Representatives of the "official" musicology led by Bence Szabolcsi (1899–1973), the father figure in Hungarian musicology, rejected Lendvai's theory from the beginning, while music teachers and composers regarded it as an essential point of departure for their Bartók understanding. Hungarian composers such as Endre Szervánszky (1911–1977), Pál Járdányi (1920–1966), or the young György Ligeti (1923–2006) used *Bartók's Style* as a textbook showing them how to compose up-to-date and, at the same time, thoroughly controlled music equal to or of even considerably higher rank than contemporary Western serialism—a music based on "natural laws."

My paper aims to illuminate the music-political situation and the underlying jockeying for position that led to the so called "Lendvai-affair"—that is, to the musicologists' refusal to accept Lendvai's theory. Additionally, I would like to answer the following questions: first, what kind of role did analysis, particularly the analysis of contemporary music and Bartók, play in Hungarian musicological literature, especially in the writings of Kodály's pupils (György Kerényi, Antal Molnár, István Szelényi) before Lendvai's appearance; and second, what were the original features of Lendvai's theory that made it suitable as a starting-point for Hungarian composers' experiments with new music?

Resumé

Ernő Lendvai a jeho súčasníci: Začiatky hudobnej asnalýzy v Maďarsku (1921 – 1955)

Bartókovské interpretácie hudobného teoretika Ernő Lendvaiho (1925 – 1993) hrali v Maďarsku rozhodujúcu rolu v procese formovania uvažovania o Bartókovi a vôbec o novej hudbe. Lendvaiho prvá kniha, nazvaná *Bartók stílusa* [Bartókov štýl] a publikovaná roku 1955, vzbudila medzi hudobníkmi vzrušené diskusie, pričom Lendvaiho analytické metódy a poetické vysvetlenia dodnes rozdeľujú maďarskú hudobnú obec. Predstavitelia „oficiálnej“ muzikológie pod vedením Bence Szabolcsiho (1899 – 1973), otcovskej postavy maďarskej muzikológie, od začiatku odmietali Lendvaiho teóriu, zatiaľ čo hudobní pedagógovia a skladatelia ju naopak prijali ako zásadné východisko chápania Bartóka. Maďarskí skladatelia ako Endre Szervánszky (1911 – 1977), Pál Járdányi (1920 – 1966) a mladý György Ligeti (1923 – 2006) používali knihu *Bartók stílusa* ako učebnicu, ktorá im ukazovala, ako komponovať na úrovni doby, a v ktorej zároveň nachádzali dôkazy o tom, že v Bartókovej hudbe panuje autorská kontrola porovnateľná alebo i silnejšia než v súdobom západnom serializme – čiže ide o hudbu založenú na „prírodných zákonoch“.

Môj príspevok má za cieľ osvetliť hudobno-politickú situáciu, to, ako vznikla takzvaná „Lendvaiho aféra“, a ako prišlo k odmietnutiu jeho teórie zo strany muzikológov. Okrem toho sa pokúšam zodpovedať tieto otázky: Po prvé, akú rolu hrala analýza, najmä analýza súdobej hudby, v maďarskej muzikologickej literatúre, najmä v textoch Kodályových žiakov (György Kerényi, Antal Molnár, István Szelényi) pred Lendvaiho nástupom? A po druhé, ktoré rysy Lendvaiho teórie ju urobili východiskom vhodným pre maďarských skladateľov a ich experimenty s novou hudbou?