

# Die ersten zwei Sammelreisen Kodálys und *Sommerabend* „...in der Suche nach dem eigenen Ton unserer Nation“

János BERECHKY

Musikwissenschaftliches Institut der Ungarischen Akademie der Wissenschaften  
Budapest

Tief beeindruckt von der Aufführung des ‚Schwan von Tuonela‘ des einzigen Werks von Sibelius, welches in meiner Schülerzeit hier erklang, verfolgte ich mit Aufmerksamkeit alle weitere Werke. Sie waren für uns Beispiele und Ermunterung in der Suche nach dem eigenen Ton unserer Nation.<sup>1</sup>

Mit diesen Worten begann Zoltán Kodály seine Würdigung von *Jean Sibelius* in einer 1965 in Finnland erschienenen Festschrift zu Sibelius' Hundertjahrfeier. Das erwähnte Konzert, das Kodály sogar im Alter von zweiund-achtzig Jahren noch lebendig in Erinnerung hatte, fand nach Forschungen von *Ferenc Bónis* geradezu vor sechzig Jahren, am 7. Dezember 1904, in der Pester Redoute statt.<sup>2</sup> Es fällt nicht schwer, sich vorzustellen, wie „tief“ der aus Sibelius' Werk herausklingende „eigene Ton“ des fernen Brudervolkes das Genie „beeindruckt“ haben mochte, das „den eigenen Ton unserer Nation“ schon damals suchte, – ob bewußt oder noch unbewußt, sei dahingestellt –, das zur Erschaffung dieser Musiksprache berufen, aber noch im Werden war.

Dies war eine Periode des Suchens, oder vielmehr Wartens im ungarischen Musikleben, die Kodály selbst folgendermaßen charakterisierte: „Man betonte damals, daß die ungarische Kunstmusik erschaffen werden soll.“ Er fügte jedoch hinzu: „Aber woraus?“<sup>3</sup> Er formulierte fast wortwörtlich dasselbe in einem Fernsehinterview nach mehr als vierzig Jahren:

Seit Jahrzehnten hat man immer von einer ungarischen Musik gesprochen, die erst geschaffen oder die wiedergeschaffen werden mußte [...]. Woher den Ansporn nehmen? Woher uns inspirieren?<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Timo Mäkinen (Hrsg.), *Jean Sibelius*. Helsinki 1965, S. 27.

<sup>2</sup> Zoltán Kodály, *Visszatekintés* [Rückblick] III. Hrsg. von Ferenc Bónis. Budapest 1989, S. 661.

<sup>3</sup> A magyar dalkincs [Der ungarische Liedschatz]. In *Magyar Dal* XXVIII, Nr. 5. Budapest 1923. Im Band *Visszatekintés* III. S. 17.

<sup>4</sup> Zoltán Kodály, Ein Selbstportrait. In *Das Selbstportrait*. Hrsg. von Hannes Reinhardt. Hamburg 1967, S. 134.

„Die ungarische Musik, die erst geschaffen oder wiedergeschaffen werden müßte ...“ Vertreter späterer Generationen neigen leicht zu der Annahme, mit diesen Worten würde die Gegenwart auf die Vergangenheit projiziert, der seine Laufbahn abschließende Komponist interpretierte seine Jugendjahre im Lichte des bereits fertigen Lebenswerkes. Aufgrund der wenigen erhalten gebliebenen zeitgenössischen Dokumente müssen wir trotzdem als bewiesen annehmen, daß die Notwendigkeit und die Aufgabe des *Schaffens* oder des Wiederschaffens der ungarischen Musik Kodály bereits sehr jung *persönlich* zufielen. Es genügt, auf seinen im Alter von kaum neunzehn Jahren geschriebenen Brief vom 23. November 1901 hinzuweisen. In diesem Brief an seinen Gymnasiumsfreund *Miklós Schneider* (später Mikuláš Schneider-Trnavský), der an der Wiener Musikhochschule Komposition studierte, gab Kodály eine kurze Beschreibung seiner eigenen Budapester Mitstudenten im Fach Komposition. Der wirklich deprimierenden Aufzählung fügt er am Ende hinzu: „Das wären wir, ein elendes Pack; das wird die ungarische Musik auch nicht *schaffen*.“<sup>5</sup>

Dieser erhalten gebliebene Satz aus seiner Jugendzeit verleiht seinen „Rückblicken“ ähnlichen Charakters im hohen Alter unzweifelhafte Authentizität. Zum Beispiel wenn er sich so erinnert: „... standen wir vor der Wahl, entweder weiter Brahms-Epigonen zu werden, oder aber einen eigenen Weg zu suchen.“<sup>6</sup>

Aber was soll „unser eigener Weg“ sein? Die Antwort scheint nicht leicht gefunden worden zu sein; es bedurfte Jahre des Suchens und der Grübeleien.

In einem solchen Seelenzustand, wo er den Weg suchte, aber ihn noch nicht fand, von der Last einer derartigen Herausforderung bedrückt, hatte Kodály das Erlebnis der Budapester Aufführung des *Schwan von Tuonela*. Dieses Erlebnis bestärkte ihn in der Überzeugung, daß es einen eigenen Weg, einen eigenen Ton, ja sogar einen eigenen Nationalton gibt. Auch wenn Sibelius' Werk ihm nicht zeigen konnte, „woher er den Ansporn nehmen, woher er sich inspirieren solle“, so gab es ihm doch Ermutigung und einen letzten Anstoß, das bereits auf Armeslänge Entfernte erneut zu suchen und zu finden.

Also: „Woher den Ansporn nehmen? Woher uns inspirieren?“ Kodály führt seine Erinnerungen so fort:

<sup>5</sup> *Kodály Zoltán levelei* [Zoltán Kodály's Briefe]. Hrsg. von Dezső Legány. Budapest 1982, S. 13. (Hervorhebung vom Verfasser.)

<sup>6</sup> *Das Selbstportrait*, S. 133–134.

Uns war sonnenklar, daß wir nur etwas vom alten Volkslied erhoffen konnten, und das bewog uns, nicht nur als Komponisten, sondern auch als Volksliedforscher zu arbeiten. Wir dachten an Herder, der die Stimmen der Völker erklingen lassen wollte. Wenn wir die Stimme unseres Volkes etwas lauter und klarer erklingen lassen wollten, als es bisher geschehen war, mußten wir diese Stimme erst einmal kennenlernen. Und wo war diese Stimme zu suchen? Nur in den Dörfern, [...]. Also mußten wir in die Dörfer gehen, und dort fanden wir noch ungehobene Schätze.<sup>7</sup>

„Uns war sonnenklar...“ Ja, aber wann wurde es sonnenklar? Unmittelbar nach der Aufführung des *Schwan von Tuonela* im Dezember 1904, wie sich aus zusammengefügteten Dokumenten- und Erinnerungsbruchstücken ergibt. Demnach hat Kodály in seiner wortkargen Art etwas sehr Wesentliches und sehr viel über sich verraten, als er schrieb, daß Sibelius' Musik „uns Beispiele und Ermunterung in der Suche nach dem eigenen Ton unserer Nation“ gab.

Im Frühjahr 1905 begann er seine Volksliedsammeltätigkeit. Zuerst natürlich noch ohne irgendein System, so wie sie sich gerade ergab. Er war eine Woche lang bei der Familie von *Herbert Bauer* (später Béla Balázs) in Szegedin zu Gast, „streifte viel in der Gegend von Szegedin auf den Gehöften herum“<sup>8</sup> und zeichnete dort die ersten Volkslieder auf, zum Beispiel das *Általmennék én a Tiszán ladikon, ladikon, de ladikon...*,<sup>9</sup> das seither allgemein verbreitet worden ist. Diese Reise kann aber weder in Quantität noch in Qualität mit den darauffolgenden gemessen werden. (Später erachtete er bloß vier Lieder dafür wert, sie auf einem Belegexemplar festzuhalten.<sup>10</sup>) Ihre Bedeutung liegt darin, daß sie der erste Schritt seiner Laufbahn war.

Im Sommer aber – etwa zwischen dem 7. und 14. August<sup>11</sup> – fand schon seine erste wirkliche Volksliedsammelreise statt. Von ihr erzählte er später folgendermaßen:

Ich erinnerte mich, in meiner Kindheit von meinen Schulgefährten und unseren Dienstboten in den umgebenden Dörfern von Galantha manches gehört zu haben, was mir jetzt wieder in den Sinn kam, so daß ich dort meine Forschungsreise angefangen habe. Vorerst zu Fuß mit einem Rucksack.<sup>12</sup>

Und ein anderes Mal wie folgt:

<sup>7</sup> *Das Selbstportrait*. S. 134.

<sup>8</sup> László Eöszé, *Kodály Zoltán élete és munkássága* [Leben und Werk Zoltán Kodálys]. Budapest 1956, S. 23.

<sup>9</sup> *Kodály-Ordnung* (Zoltán Kodálys handschriftliche Volksliedsammlung in der Volksmusikabteilung des Musikwissenschaftlichen Instituts der Ungarischen Akademie der Wissenschaften) 3447.

<sup>10</sup> Olga Szalay, *Kodály népzenei gyűjtésének mutatói* [Indizes der Volksmusiksammlung Kodálys]. In János Bereczky – Mária Domokos – Imre Olsvai – Katalin Paksa – Olga Szalay, *Kodály népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai* [Die Melodie- und Textquellen von Kodálys Volksliedbearbeitungen]. Budapest 1984.

<sup>11</sup> *Kodály Zoltán levelei* S. 16.

<sup>12</sup> *Das Selbstportrait*. S. 134.

Einen Rucksack auf dem Rücken, einen Stock in der Hand und hundert Kronen in der Tasche machte ich mich nach der Großen Schüttinsel auf. Da streifte ich ohne einen festgelegten Plan herum, hielt Menschen auf der Straße auf, lud sie zum Singen in die Kneipe ein und hörte dem Gesang der Schnitterinnen zu. Am ermüdendsten waren mir die nächtlichen Seancen in den verqualmten Kneipen.<sup>13</sup>

Wir wissen, daß es auch einen anderen Grund und ein anderes Ziel gab, warum er die Forschungsreise unternahm. Er arbeitete gerade an seiner Dissertation über den Strophenbau im ungarischen Volkslied, und er brauchte dazu zusätzlichen und zugleich authentischen Stoff. Wie er sich darüber im Jahre 1963 äußerte:

Déjà en préparant ma dissertation sur la chanson populaire, j'ai vu que toutes les collections publiées sont absolument insuffisantes. J'ai décidé d'aller moi-même étudier la chanson sur place. Pour commencer je retournai aux localités de mon enfance en recherchant des vieux connaissances de nos bonnes et de leurs familles.<sup>14</sup>

Die beiden Gründe und Ziele schlossen sich aber nicht aus, sondern ergänzten sich. Kodály faßte es im Gespräch mit Lutz Besch schön zusammen. Die Frage des Reporters lautete:

Bei Percy M. Young, Ihrem englischen Biographen, habe ich den Satz gefunden – ich zitiere jetzt nicht wörtlich –, daß Sie von Anfang an ein Komponist hatten werden wollen und, wenn ein Komponist, dann natürlich nur ein ungarischer. Als dieser hätten Sie die Pflicht gehabt, den ‚ground floor‘, also den Hintergrund oder das Fundament der ungarischen Musik so genau wie möglich kennenzulernen. Danach hätte also der Komponist Kodály den Wissenschaftler Kodály mit der Volksliederforschung beauftragt?

Kodály's Antwort war:

Nun, die beiden sind eigentlich unzertrennlich, denn wenn der Komponist einmal die Absicht hatte, wie Herder die Stimmen der Völker, also die Stimme des eigenen Volkes, zu hören und sie dann irgendwie lauter ertönen zu lassen, dann mußte er diese Stimme zuerst kennenlernen. Ich sagte ja, manche Lieder, die ich in meiner Kindheit kennengelernt hatte, fand ich später in den verschiedenen Niederschriften so verzerrt vor, daß sich für mich ein neues, ein notwendiges Arbeitsfeld ergab: Man mußte diese Lieder von neuem sammeln und korrekt niederschreiben. Das war die Aufgabe des Wissenschaftlers, zugleich aber eine unumgängliche Notwendigkeit für den Komponisten, der, ohne das Lied seines Volkes zu kennen, es ja nicht weiterentwickeln kann.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> *A magyar dalkincs*. S. 17.

<sup>14</sup> Denijs Dille, *Souvenirs par Z. Kodály*, *Studia Musicologica* IX, 1967. S. 259.

<sup>15</sup> Zoltán Kodály, *Mein Weg zur Musik* (Fünf Gespräche mit Lutz Besch). Zürich 1966, S. 37.



Die Stationen der ersten Forschungsreise im August 1905 waren Galantha, Zsigárd, Felső- und Alsószei, Taksonyfalva, Pered, Nádszeg und Deáki im Komitat Preßburg sowie Vágfarkasd im Komitat Neutra. Die Zahl der gesammelten Lieder beträgt einhundertsechs.<sup>16</sup>

Das Schreiben seiner Dissertation und verschiedene Abschlußprüfungen nahmen das nächste Studienjahr völlig in Anspruch. Daher konnte die zweite Forschungsreise erst genau ein Jahr später, am 12. und 13. August 1906<sup>17</sup> stattfinden. Das Reiseziel war diesmal erstmalig die Umgebung des Zobor-Berges, namentlich die Dörfer Nyitragerencsér, Pográny und Ghymes im Komitat Neutra. Über diese Reise hat Kodály meines Wissens nirgends berichtet, so daß sogar Hinweise in seinem Briefwechsel fehlen. Die einzige Erwähnung kommt im Tagebuch von Béla Balázs unter dem 22. August vor:

Von Zoltán habe ich inzwischen einen Brief aus Ghymes bekommen. Er kehrt ebenfalls von einer Tour zurück: ‚halb so viel Zeit, doppelt so viel Ergebnis wie letztes Jahr‘. Er scheint sich sehr nah an das Volk herangemacht zu haben. Wie gelingt es ihm wohl?<sup>18</sup>

Diese Reise ergab meinen Forschungen nach hundertsechzehn Lieder; daher kann das „doppelt so viel“ nur im Vergleich mit der dazu verwendeten Zeit verstanden werden. Die Identifizierung der diesmal gesammelten Lieder wurde durch den Umstand erschwert, daß Kodály im Herbst desselben Jahres noch einmal Ghymes aufsuchte, aber auf den Belegblättern beider Reisen nur die Jahreszahl (1906) eintrug. Schließlich erwiesen sich die im Kodály-Archiv aufbewahrten Sammelhefte als Hilfe zur Orientierung.

Aus der Zobor-Gegend zurückgekehrt, begann er *Sommerabend* zu komponieren. Die in Kodálys Biographien immer wieder auftauchende Ansicht, wonach Kodály das Komponieren von *Sommerabend* schon früher, vor seiner Reise nach Neutra, möglicherweise während seines Urlaubs an der Adria begonnen hätte,<sup>19</sup> ist ein Irrtum und wird sich im Lichte der nachstehenden Analysen als unhaltbar erweisen. Das Werk war für das Vorstellungskonzert der Absolventen von Vorjahr im Fach Komposition an der Musikhochschule am 22. Oktober gedacht und erklang auch tatsächlich mit dem Orchester des Opernhauses unter der Leitung von *István Kerner*.<sup>20</sup> Über den Kompositionsvorgang erfahren wir einiges, wenn auch nur flüchtig, aus den

<sup>16</sup> Olga Szalay, *Kodály népzenei gyűjtésének mutatói*.

<sup>17</sup> Zoltán Kodálys Sammelhefte im Kodály-Archiv.

<sup>18</sup> Béla Balázs, *Napló* [Tagebuch] I. Budapest 1982, S. 337.

<sup>19</sup> László Eöszé, *Kodály Zoltán életének krónikája* [Lebenschronik Zoltán Kodálys]. Budapest 1977, S. 36. – János Breuer, *Kodály-kalauz* [Ein Kodály-Führer]. Budapest 1982, S. 15.

<sup>20</sup> László Eöszé, *Kodály Zoltán élete és munkássága*. S. 28.

am 2., 13. und 27. September und 7. Oktober an Emma Gruber (später Emma Kodály) geschriebenen Briefen;<sup>21</sup> von dessen Ende informiert wieder eine Eintragung im Tagebuch von Béla Balázs mit dem Datum 24. September: „Ich habe gerade eine Postkarte von Zoltán bekommen. Er ist gestern mit seinem Orchesterwerk fertig geworden.“<sup>22</sup> (Zur tatsächlichen Fertigstellung fehlte noch die Instrumentierung.)

Die Frage ist also, welchen Einfluß die Eindrücke und Erfahrungen der ersten zwei Forschungsreisen und die auf ihnen gehörten und aufgezeichneten 222 Lieder auf das Orchesterwerk hatten, das Kodály unmittelbar nach ihnen zu komponieren begann. Reichten sie aus, eine neue ungarische Musiksprache zu schaffen? Oder anders gefragt: War Kodálys Genialität fähig, aus ihnen (und nur aus dieser Menge!) „den eigenen Ton unserer Nation“ herauszuhören und die neue ungarische Musik zu schaffen?

\*

Diese Frage, die meiner Meinung nach von unermesslicher Bedeutung für die ganze ungarische Musikgeschichtsschreibung ist, ist bisher wegen des eigenartigen Schicksals des *Sommerabend* unbeantwortet, noch mehr: unbeantwortbar geblieben.

*Sommerabend* wurde nämlich 1929 vom Komponisten überarbeitet, und selbstverständlich ist es diese Überarbeitung, die bis heute gespielt wird und deren Partitur zugänglich ist. Obwohl der Komponist diese Partitur mit einem bekenntnisartigen Vorwort versah, wird unsere Frage auch durch dieses eher aufgeworfen als beantwortet. Es sei daraus zitiert:

Dieses Stück schrieb ich zuerst 1906 nieder. Nach zwei Aufführungen wurde es beiseite gelegt. Wäre mir heute das damals verfehlt gelungen, so müßte ich es einem großen Meister danken, dessen Beispiel und Aufforderung in mir jenes Verantwortungsgefühl, jene ewige Unzufriedenheit wiedererweckt hat, die alles wieder von vorne anfangen möchte. Der Titel besagt nur, daß es einst an Sommerabenden erdacht worden ist, auf frischgeschnittenen Kornfeldern und am Wellenspiel der Adria. Er mag als Erinnerung bleiben. Unverändert blieb die ursprüngliche Klangfarbe: Die Instrumente sind dieselben, bloß das dritte Horn wurde weggelassen. Das musikalische Material ist im wesentlichen unverändert geblieben, nur hat es vielleicht in der neuen Form seine chladnifigurenartige, selbsterstrebte Ausgestaltung besser erreicht.<sup>23</sup>

(Der erwähnte große Meister war übrigens Arturo Toscanini, dem Kodály die überarbeitete Fassung auch widmete.)

<sup>21</sup> Kodály Zoltán levelei. S. 20–23.

<sup>22</sup> Béla Balázs, *Napló* I. S. 347.

<sup>23</sup> Zoltán Kodály, *Nyári este / La sera d'estate / Sommerabend*. Universal Edition, Wien 1930.

Das Werk ist bisher von zwei Verfassern eingehend analysiert worden, von beiden je zweimal unternommen, und ihre Analysen beginnen stets damit, daß sie dasselbe Problem wieder neu aufwerfen. 1957 schrieb *János Kovács*:

Sommerabend ist nur in der zweiten, endgültigen Fassung aus dem Jahre 1930 bekannt. Was, an welcher Stelle und in welchem Maße wurde von der neugestaltenden Hand des reifen Meisters verändert? Ohne Kenntnis des ersten 1906er Manuskripts können wir nur Vermutungen anstellen. Das Vorwort des Komponisten gibt darüber nicht viel Aufschluß.<sup>24</sup>

Zwanzig Jahre später äußerte er sich im wesentlichen genauso:

Sommerabend ist heute nur aus der endgültigen, aus dem Jahre 1930 stammenden Fassung bekannt. [...] Was, an welcher Stelle und in welchem Maße wurde am Werk des vierundzwanzigjährigen jungen Komponisten von der neugestaltenden Hand des achtundvierzigjährigen reifen Meisters verändert? Auch heute können wir nur Vermutungen anstellen: Das erste Manuskript aus dem Jahre 1906 steht den Interessierten noch nicht zur Verfügung. [...] Wenn es sich Möglichkeiten zum Vergleich böten, könnten wir vielleicht interessante Antworten auf die Fragen der Stilentwicklung Kodálys erhalten.<sup>25</sup>

*János Breuer* schrieb 1977:

Sommerabend gehört zu den mysteriösen Werken Kodálys. Nach Auskunft von László Eöszé schenkte der Komponist die Partitur der ersten Fassung vom Jahre 1906 Toscanini, dem Anreger der Überarbeitung. Die zwei Versionen konnten daher noch keinem forschenden Blick unterzogen werden.<sup>26</sup>

Und fünf Jahre später:

Ohne Kenntnis der Noten der ersten Version kann die Eigenart der Überarbeitung nicht beurteilt werden.<sup>27</sup>

László Eöszé faßte seine Information bezüglich des Schicksals der Urform auch schriftlich zusammen, wobei er Kodálys Worte aus dem Gedächtnis zitierte:

„Ich habe die Originalpartitur Toscanini geschenkt. Sie ist bei seinem Sohn in New York. Sie von dort zu erhalten ist hoffnungslos“ – Kodálys persönliche Mitteilung. [...] Meine mehrmaligen Versuche blieben tatsächlich ohne Erfolg.<sup>28</sup>

<sup>24</sup> János Kovács, Kodály Zoltán szimfonikus művei [Die symphonischen Werke Zoltán Kodálys]. In *Zenatudományi tanulmányok Kodály Zoltán 75. születésnapjára* [Musikwissenschaftliche Studien zum 75. Geburtstag Zoltán Kodálys]. Hrsg. von Bence Szabolcsi und Dénes Bartha. Budapest 1957, S. 45.

<sup>25</sup> János Kovács, Kodály Zoltán: Nyári este [Zoltán Kodály: Sommerabend]. In *A hét zeneműve 1977/4*. Hrsg. von György Kroó. Budapest 1977, S. 95–96.

<sup>26</sup> János Breuer, Egy zeneszerző elindul [Ein Komponist bricht auf]. In *Muzsika* XX, Nr. 7, 1977. Im Band: János Breuer: *Bartók és Kodály* [Bartók und Kodály]. Budapest 1978, S. 159.

<sup>27</sup> János Breuer, *Kodály-kalauz*. S. 21.

<sup>28</sup> László Eöszé, A századforduló eszmei áramlatainak hatása Kodály zeneszerzői egyéniségének kibontakozására [Der Einfluß der Geistesströmungen der Jahrhundertwende auf die Entfaltung der Persönlichkeit Kodálys als Komponist]. In *Magyar Zene* XXX, Nr. 2, 1989. Im Band: *Örökségünk Kodály* [Kodály, unser Erbe]. Budapest 2000, S. 271.

Das erste, was ihr und das Interesse aller anderen weckt, die *Sommerabend* gar auch nur flüchtig erwähnen, ist der *stark volksliedhafte Charakter* der Melodik des Werkes. Woher kommt aber diese Volksliedhaftigkeit? Stammt sie wirklich aus dem Volkslied, oder von Kodály selbst, eventuell aus den neuen Strömungen französischer Musik? Von Kodály selbst kommt sie nicht, da die Atmosphäre der Volksmusik an seinem vor den Forschungsreisen komponierten, allgemein bekannten *Adagio* nicht zu spüren ist. Aus der französischen Musik stammt sie auch nicht, da Kodály die Musik *Debussys* erst während seiner Pariser Reise im darauffolgenden Jahr kennenlernte.<sup>29</sup>

Sollte sie wirklich aus dem Volkslied stammen, so bleibt immer noch die Frage zu beantworten, was daraus im Werk ursprünglich vorhanden war und was Kodály später, im Laufe der Überarbeitung hinzugefügt hat, als er die ungarische Volksmusik bereits vollständig beherrschte?

Diese Fragen beschäftigen immer wieder die Analytiker. Kovács schreibt:

Das Themenmaterial der Hauptthmengruppe, ihre pentatonisch geformten Melodien sind stilistisch fast vollkommen identisch mit der reifen, klassischen Melodik der späteren Werke Kodálys. Woher nimmt diese Melodik ihren Ursprung, die der Inspiration der Pentatonik entspringt? Sollte sich in Sommerabend schon der Einfluß des Volksliedes bemerkbar machen?<sup>30</sup>

Ähnlich unsicher ist Breuer:

Im Musikstoff des Werkes [...] fallen die pentatonischen oder – genauer gesagt – ihrem Gerüst nach pentatonischen, auf unsere Volksmusik hinweisenden modalen Fortschreitungen und Wendungen auf [...]. Für soviel folkloristischen Einfluß scheint Kodálys eigene Sammlung bis dahin keine hinreichende Erklärung zu bieten. Alles, was er bis 1906 persönlich aufzeichnete, konnte ihm noch unmöglich ins Blut übergegangen sein.<sup>31</sup>

*Aladár Tóths* Antwort auf diese Fragen ist keineswegs annehmbar. Er meinte, das Werk sei noch vor Kodálys Bekanntschaft mit der Volksmusik entstanden, und stellte seine These gerade mit Hinweis auf *Sommerabend* auf:

Ramener le style de Kodály au folklore hongrois serait impossible. Il ne vient pas de la musique populaire, il n'y tend pas davantage, mais, n'obéissant qu'à une impulsion intérieure rigoureusement individuelle, il s'élève à une région où un tel art peut se rencontrer avec la musique populaire.

Und er argumentierte:

<sup>29</sup> Zoltán Kodály, La musique française en Hongrie. In *La Revue Musicale* IV, Nr. 4, 1923, S. 80. — Kodály, Francia-magyar zenei kapcsolatok. Nyilatkozat [Französisch-ungarische Beziehungen in der Musik. Erklärung]. In *Visszatekintés* III. S. 69. — Kodály, Bartókról és a magyar zenéről (Genfi beszélgetés Ernest Ansermet-vel) [Über Bartók und die ungarische Musik (Ein Gespräch mit Ernest Ansermet in Genf)]. In *Visszatekintés* III. S. 472.

<sup>30</sup> János Kovács, *Kodály Zoltán szimfonikus művei*. S. 46.

<sup>31</sup> János Breuer, *Kodály-kalauz*. S. 23.

Le compositeur de ce morceau, le jeune Z. Kodály, s'était délivré, avec un instinct très sûr, de toutes les formules extérieures, il avait banni les ornements superflus et tiré, de ce mélange chaotique qui prétendait à être hongrois, une langue musicale simple; il s'était borné à prendre l'essentiel, c'est-à-dire le plus expressif. [...] Les trésors de cette musique populaire n'étaient pas encore découverts; ils restaient cachés dans les villages, mais un esprit conforme à leur musicalité profonde et vraiment hongroise se faisait sentir déjà dans la fantaisie individuelle du musicien nouveau qui débutait avec son *Soir d'été*.<sup>32</sup>

Bei genauerer Kenntnis der biographischen Angaben sind sowohl Aladár Tóth's Gedankengang als auch die Problemlösung von János Kovács unhaltbar. Letzterer schreibt:

Der ursprüngliche Musikstoff [...] muß aus der Zeit vor den ersten Sammelreisen Kodálys, aus der Epoche vor seiner entscheidenden Begegnung mit der Volksmusik stammen. [...] Wie ist es aber möglich, daß die für die ungarische Volksmusik so charakteristische Fünffonleiter, die Pentatonik sich schon in dieser Musik seiner Jugendzeit derart auffallend manifestiert? Hat damit vielleicht auch das zu tun, was ‚von unserer Volksmusik in der Luft lag‘ und worauf, wenn es so ist, Kodálys melodische Neigung schon damals instinktiv reagierte?<sup>33</sup>

Diese Fragen können ohne Kenntnis der 1906er Fassung des Werkes wirklich nicht befriedigend, ja *überhaupt nicht* beantwortet werden. An dieser Stelle möchte ich einen in der ungarischen Musikwissenschaft weit verbreiteten Irrtum korrigieren. Die in Frage stehende 1906er Fassung ist nämlich zugänglich! Es mag sein, daß Kodály das Autograph verschenkt hat. Aber in der Handschriftensammlung der Nationalbibliothek Széchényi gibt es eine authentische Abschrift.<sup>34</sup> Authentisch, weil sie zwar die Arbeit einer unbekannten Hand ist, aber zahlreiche eigenhändige Eintragungen Kodálys enthält. Ferner gibt es eine Photokopie desselben Manuskripts auch im Kodály-Archiv.<sup>35</sup> Es besteht also kein Hindernis, daß „die zwei Versionen einem forschenden Blick unterzogen werden“.

Ich habe den Vergleich der beiden Fassungen vorgenommen – vor allem natürlich aus der Sicht meines eigenen Interessengebietes. Das Wichtigste für mich war zu erfahren, was aus der Partitur von 1930 schon in der 1906er Partitur vorhanden war und sich deshalb lohnt, mit dem Material der ersten beiden Volksmusikforschungsreisen verglichen zu werden. Weiterhin, ob es in den weggelassenen Teilen etwas gibt, das dieses Vergleichs vielleicht ebenfalls wert ist? Dabei bin ich zum folgenden Ergebnis gelangt:

<sup>32</sup> Aladár Tóth, Zoltán Kodály. In *La revue musicale* X, Nr. 9, 1929, S. 201 und 199.

<sup>33</sup> János Kovács, *Kodály Zoltán: Nyári este*. S. 97.

<sup>34</sup> OSzK [Nationalbibliothek Széchényi] Ms. mus. 3422.

<sup>35</sup> Kodály-Archiv Ms. Mus. cop. 24.



In der Partitur von 1930 stimmen folgende Abschnitte mit der ursprünglichen Fassung überein: vom Anfang bis zum T. 65 Note für Note (ausgenommen, daß die letzte Note im T. 64 dort noch *gis* war), ab T. 89 bis zum Schluß von T. 118, von T. 137 bis zu T. 147 (nur daß das Thema dort in den Streichern erklingt), von der Mitte des Taktes 158 bis zur Mitte von T. 163, von T. 192 bis zur Mitte des Taktes 196 (nur in großen Zügen), von T. 220 an ein Stück nur in großen Zügen, von T. 272 bis zur ersten Note von T. 286, von T. 340 bis zum Schluß von T. 349 (in einer anderen Tonart), von T. 367 bis zu T. 373, und schließlich von T. 390 bis zu T. 398 (wieder nur im großen und ganzen). Über diese Zahlen hinaus läßt sich zusammenfassend sagen, daß „das musikalische Material“ – wie Kodály behauptete – wirklich „im wesentlichen unverändert geblieben ist“, und nur seine Anordnung sich geändert hat. Die Themen, die Expositionen aller drei Themengruppen der Sonatenform und sogar das Episodenthema des Durchführungsteiles gelangten vollständig in die Version des reifen Alters übernommen. Es ist immer die Fortspinnung, das Weiterverwickeln des Stoffes, wo Kodály das Frühere durch etwas Neues ersetzt. Auch im Durchführungsteil wechseln Altes und Neues in annähernd gleichem Maße. Nur die *coda* ist vollständig neu komponiert, obwohl im ähnlichen Charakter.

In den weggelassenen Teilen habe ich ein Motiv gefunden, das für unser Thema von Belang ist und das ich am Ende behandeln werde. Wenden wir unsere Aufmerksamkeit zuerst den aufgezählten bewahrten Takten zu.

\*

Der Anfang des Werkes mit dem Englischhorn-Solo ist mehr als eine Reminiszenz an *Schwan von Tuonela*. Es ist vielleicht ein unbewußter, doch fataler, oder aber ein bewußter Hinweis darauf, daß die mit diesen Anfangstakten entstehende neue ungarische Musik, der gefundene „eigene Ton der Nation“, in gewisser Hinsicht von dieser Veranlassung durch Sibelius ausging. Wie Kodály im letzten Rundfunkinterview seines Lebens nach der Übernahme des finnischen Verdienstordens Weiße Rose formulierte:

Die Finnen haben uns in vielem ein Beispiel gegeben, und wir haben versucht, ihm zu folgen. [...] In der Musik [...] hat uns angespornt, wie sie einen eigenen finnischen Stil geschaffen haben: siehe, wenn es andere können, warum sollen nicht auch wir probieren.<sup>36</sup>

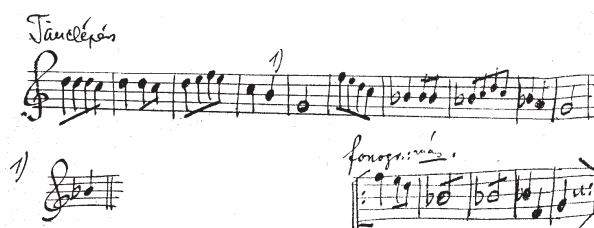
Die Melodie selbst verrät aber schon andere Reminiszenzen, sie hat ihren Ursprung woanders:

<sup>36</sup> A finn példa (Rádiónyilatkozat) [Das finnische Beispiel (Rundfunkinterview)]. In *Visszatekintés* III. S. 597.





Das Muster oder die Quelle kann wegen des stark verlangsamten Tempos einerseits und irgendeines zusätzlichen Grundes andererseits nur schwer erkannt werden, obwohl es nichts anderes ist als ein wohlbekanntes Lied, das Kodály unmittelbar vor Kompositionsbeginn im Dorf Ghymes gesammelt hatte:<sup>37</sup>



1. Szőlőhegyen keresztül, mien a leány öcsöske,  
fehér nyara gyönyörű, herkenője csipröske.
2. En /: Jancsikám / mien nem nyőtte nagyobbra  
nyőtte vóna nagyobbra lette vóna katona.  
(Toldas: Hely: diti / f. / diti / diti, diti, don.)

Dieser andere Grund ist, daß wir alle das Lied mit großer Terz an dieser Stelle im Ohr haben. Es kommt daher, daß Kodály diese Melodie so sehr ans Herz gewachsen war, daß er sie später zweimal bearbeitete<sup>38</sup> und in den Bearbeitungen die Form mit großer Terz verwendete. So ist sie sogar in die populären Ausgaben gelangt.<sup>39</sup> Ein Blick auf die Niederschrift verrät gleich, daß die Sängerin diesen Ton mal als große und mal als kleine Terz sang. In Kodálys Ohren blieb diese melodische Fortschreitung also – besonders beim direkten Hören – mit beiden Terzarten haften.

Vergleichen wir nun den Anfang des *Sommerabend* mit dem ersten Teil des Volksliedes von Ghymes bis in die Einzelheiten. Wenn der Englischhorn-Solo-Auftakt nur als instrumentale Unterstützung der Melodie betrachtet wird, fangen beide Melodien auf der Quinte der Tonleiter an. Die 2/2-Takteinteilung des Orchesterstückes ist ein klares, jedoch erweitertes

<sup>37</sup> Kodály-Ordnung 5132.

<sup>38</sup> Magyar népzene. Énekhangra zongorakísérettel [Ungarische Volksmusik. Für Gesang mit Klavierbegleitung] V, 30. – Czinka Panna. Czinka Panna dala [Panna Czinkas Lied].

<sup>39</sup> Madárka. 102 magyar népdal [Vögelein. 102 ungarische Volkslieder]. Hrsg. von György Kerényi. Budapest 1934, Nr. 14. – Százszorszép. 100 magyar népdal [Tausendschön. 100 ungarische Volkslieder]. Hrsg. von Lajos Bárdos. Budapest 1957, Nr. 7.

Gegenstück zum 2/4-Takt des Volksliedes. In beiden Taktarten gibt es vier Einheiten, in der des Orchesters vier Viertel, im Lied vier Achtel. Bei den ersten drei Einheiten des aus vier Einheiten bestehenden Taktes steht (oder repetiert) die Melodie in beiden Fällen auf der Quinte, und in der vierten Einheit geht sie auf die Quart hinunter. Das gleiche wiederholt sich. Sogar der dritte Takt beginnt auf der Quinte, von dort allerdings steigt die Melodie auf die kleine Septime, um dann stufenweise auf die Tonika hinunterzusinken. Nicht nur das musikalische Konzept, sondern auch die Dauer des Melodiebogens sind in beiden Fällen identisch: es handelt sich um drei Takte, und zwar so, daß im dritten Takt nichts anderes mehr geschieht als der Stillstand, die Beruhigung auf der Tonika. Nimmt man zu dieser sozusagen unter dem Mikroskop festgestellten Ähnlichkeit noch hinzu, daß das Lied ein ganz frisches, lebendiges, kaum einige Tage zurückliegendes Sammlerlebnis des Komponisten war, dann kann man nicht mehr daran zweifeln, sondern fest davon überzeugt sein, daß dem Hauptthema des *Sommerabend* das Ghymeser Lied *Szölőhegyen keresztül...* [Durch den Weingarten] zugrunde liegt.

Gehen wir einige Takte weiter. Die wehmütige Melodie in den *sordino*, aber verdoppelten Violinstimmen von Takt 15–19 ist sozusagen das allgemein-verständlichste Volksmusikzitat im ganzen Werk, so daß man sich wundert, wie es der Aufmerksamkeit bis jetzt entgehen konnte:

The image shows a musical score for an orchestra, measures 15 to 19. The instruments listed on the left are Fl. (Flute), Ob. (Oboe), 1. 2. Clar. (Sib) (Clarinet in B-flat), 1. Fag. (Bassoon), Vl. I (Violin I), Vl. II (Violin II), Vle. (Viola), Vlc. (Violoncello), and Cb. (Contra Bass). The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The melody is characterized by a slow, descending line, starting on a G4 and ending on a C4. The dynamics are marked with *sf* (sforzando) and *dim.* (diminuendo). The score is written for measures 15, 16, 17, 18, and 19. The melody is played by the Violin I and II parts, which are doubled. The other instruments provide harmonic support with sustained notes and chords.

Sie ist nichts anderes als die sozusagen Note für Note identische zweite Hälfte des inzwischen überall im Land bekannt gewordenen Liedes *Gerencséri ucca...* [Die Straße in Gerencsér]. Damals, im August 1906, war sie aber nur Kodálys Sammelerlebnis einige Tage zuvor in Nyitragerencsér:<sup>40</sup>

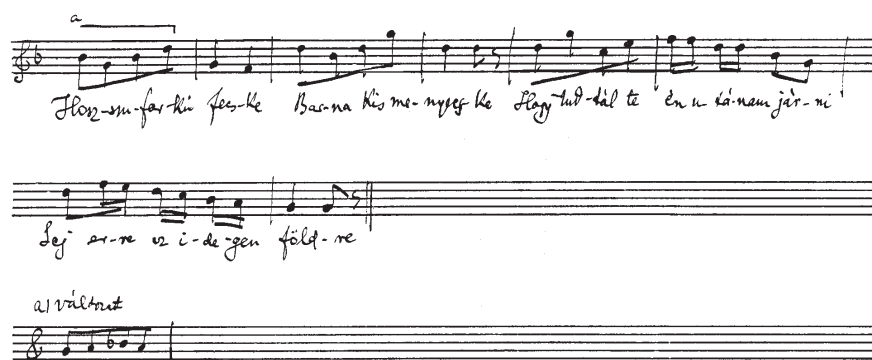


Diese zweite Melodiehälfte blieb um so mehr in Kodálys Ohr haften, da sie, wie aus der Niederschrift hervorgeht, im Dorf konsequent wiederholt gesungen wurde.

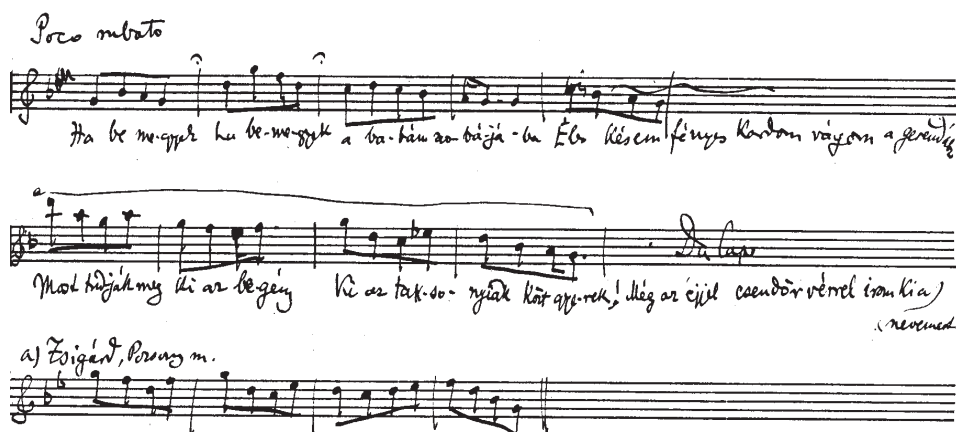
Gehen wir wieder weiter. Unmittelbar nach dem Zitat von *Gerencséri ucca*, in Takt 19–21, hören wir eine eigenartige, absinkende Terzfortschreitung in den durch Klarinette und Fagott verstärkten Violinen:

<sup>40</sup> Kodály-Ordnung 16269.

Die *sol-mi-ut-la*-Fortschreitung mit ihrer starken Pentatonik war der zeitgenössischen ungarischen und europäischen Musik fremd. Bei Bartók erscheint sie erst im Jahre 1908, bei Debussy sogar erst 1910 im Hauptthema der Komposition *Abend am Lande*, bzw. am Anfang von *La fille aux cheveux de lin*. Woher kam sie dann in Kodálys Musiksprache im Jahre 1906? Von den Lippen der Mädchen und Burschen von Zsigárd, Pered und Felsőszeli:<sup>41</sup>



Die Niederschrift zeigt, daß Kodály auf seiner Forschungsreise im Jahre 1905 in drei Dörfern dieses Lied mit zahlreichen Strophen hörte, offensichtlich nicht nur von vereinzelt Personen, sondern weit und breit, weil er dazu schrieb: „allgemein bekannt“. Es ist daher kein Wunder, daß das eigenartige pentatonisierende dritte Zeilenende des Liedes Kodály im Ohr blieb. Darüber hinaus kam diese Fortschreitung in einem anderen Zsigárd-Lied, ebenfalls am Ende der dritten Zeile vor:<sup>42</sup>



<sup>41</sup> Kodály-Ordnung 13422.

<sup>42</sup> Kodály-Ordnung 2341.

Weitergehend können wir in Takt 31–34 noch längere, noch markantere Pentatonismen beobachten:

Vergleichen wir damit ein im Jahre 1905 in Taksonyfalva gesammeltes Lied. In der zweiten Hälfte (vom fünften Ton der zweiten Takte) der A-Zeilen des großbögigen Liedes entwickelten neuen Stils erscheint diese melodische Wendung sozusagen Note für Note. Und zwar dem Aufbau A–A–B–A entsprechend wieder oft genug, daß sie leicht haften bleibt.<sup>43</sup>

Mérsékelt rubato.

Ha be - me - gyek, i - haj, ha be - me - gyek, esu - haj,  
 É - les ké - sem, i - haj, fé - nyes kar - dom, esu - haj,  
 a tak - so - nyi csár - dá - ba, Most tud - ják meg  
 vá - gom a ge - ren - dá - ba,  
 ki az be - tyár, ki az le - gény, ki, ki, ki;  
 Még az éj - jel, i - haj, esen - dőr vér - rel, esu - haj,  
 pin - gá - lom az csár - dát ki.

<sup>43</sup> Zoltán Kodály, Mátyusföldi gyűjtés [Volksliedsammlung aus Mátyusföld]. *Ethnographia* XVI, 1905, Nr. 5.

Der Rhythmus ist bei Kodály gelöster, aber die Notenfügung ist im wesentlichen die gleiche. Es gibt nur *einen* Notenunterschied: Kodály geht zur abschließenden Note *la* nicht von *mi* herunter, sondern er fügt ein *re* ein, und so entsteht *mi-re-la*. Das ist darauf zurückzuführen, daß er den Schluß *mi-la* im Laufe seiner zwei Forschungsreisen nur einige Male hörte, dagegen den Schluß *mi-re-la* in dreizehn Liedern! Einige Beispiele dafür:<sup>44</sup>

(M. M. ♩ = 92.)

Jó es - tét, jó es - tét, Sá - gi bi - ró - né asz - szony,  
Itt - hon van - e a lá - nya, Az én ked - ves ga - lam - bom.

Ein anderes Beispiel:<sup>45</sup>

Vál. ritm. a-1 a-2  
Zavár - las a Ti - ma nem akon hig - gadii sa hies Bogai Yure akol akon merli

Und ein allbekanntes Beispiel aus Vágfarkasd:<sup>46</sup>

Poco parlando

Ka - la - bom a Ti - szán usz - kál, Subám zálog a bí - ró - nál. De a szí - vem itten dö - bog, Forró lángja feléd lo - bog.

Kodály hatte recht: Dies ist der schönere und typischer ungarische Melodieschluß. Übrigens sind nicht nur diese Pentatonismen im allgemeinen, sondern gerade dieser Melodieschluß *mi-re-la* endgültig zum organischen Bestandteil von Kodály's Musiksprache geworden. Es genügt, auf den Abschluß des ideal geformten Themas von *Psalmus Hungaricus* hinzuweisen:

<sup>44</sup> Zoltán Kodály, Mátyusföldi gyűjtés. Nr. 1/B.

<sup>45</sup> Kodály-Ordnung 13597.

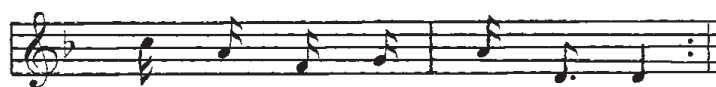
<sup>46</sup> Zoltán Kodály, *Die ungarische Volksmusik*. Budapest 1956, S. 34.





I-lyen kö-nyör-gést kez-de ő ma-gá - ban.

Diese Beispielreihe zeigt klar, wie gerade der Weg von dem Lied jenes Mädchens in Taksonyfalva im Komitat Preßburg...



a tak - so - nyi csár - dá - ba,

...zu *Sommerabend* führt...



...aber nicht nur dahin, sondern auch darüber hinaus, zu *Psalmus Hungaricus*:



kez-de ő ma-gá - ban.

So werden die wahrscheinlich um 1923–24 auf ein Stück Papier hingeworfenen, aus dem Nachlaß zum Vorschein gekommenen Zeilen Kodálys verständlich:

Zuerst bewanderte ich die Gegend, wo ich aufgewachsen war. In einem den Namen des Fürsten Taksony bewahrenden Dorf lebte jenes sangesfreudige Dienstmädchen namens Rozi, an dessen viele Lieder ich mich erinnerte. Von der populärsten Gestalt der ungarischen Kulturgeschichte, dem singenden Dienstmädchen in der Legende vom Heiligen Gerhard, hat sich neulich als wahrscheinlich ergeben, daß sie eine humanistische Erfindung ist. An ihrer Stelle sollen wir hier eines wirklichen Dienstmädchens mit vielen anderen als Mitarbeiterinnen gedenken.<sup>47</sup>

Worin mag Kodály das Dienstmädchen von Taksonyfalva für seine Mitarbeiterin halten? Offenbar darin, daß ihre melodischen Wendungen in die Kodálysche Musiksprache, auch in das Thema des gerade damals komponierten *Psalmus Hungaricus* eingebaut wurden.

<sup>47</sup> Zoltán Kodály, *Közélet, vallomások, zeneélet. Kodály Zoltán hátrahagyott írásai* [Öffentliches Leben, Bekenntnisse, Musikleben. Die hinterlassenen Schriften Zoltán Kodálys]. Hrsg. von Lajos Vargyas. Budapest 1989, S. 140–141.

Es ist erstaunlich, wie Kodály diese pentatonischen Wendungen in den insgesamt gesehen äußerst heterogenen 222 Liedern bemerkte, in denen keine einzige *rein* pentatonische Melodie vorkommt. Es gibt drei oder vier *im Grunde genommen* pentatonische Lieder, aber sogar in ihnen sind einige fremde Töne zu finden. Darüber hinaus gibt es etwa fünfzehn Lieder, in denen nur je eine *Melodiezeile* oder eine charakteristische *Wendung* pentatonisch ist. Die reinen, sozusagen *schrill* pentatonischen Melodien bringt Bartók erst ein Jahr später aus dem ostsiebenbürgischen Komitat Csík mit. In einer seiner Abhandlungen schrieb auch Kodály selbst:

Daß die fünfstufige Tonleiter, der Anfang der Musik so vieler alter Völker, vielleicht aller Völker, auch bei uns lebt und blüht, wissen wir seit 1907, als Béla Bartók erstmals Lieder dieser Art in größerer Menge im Szeklerland entdeckte.<sup>48</sup>

„Das wissen wir seit 1907...“ Nun ja, aber er selbst füllte *Sommerabend* bereits im August-September 1906 mit Pentatonismen! Gerade darin besteht seine Genialität! Daß er nämlich die sich nicht schreiend und massenhaft, sondern nur vereinzelt und in Spuren zeigende Pentatonik gleich herausspürte, sie seinen vielfältigen, ganz frischen Volksmusikerlebnissen entnahm und in seine eigene Musiksprache gleich einbaute.

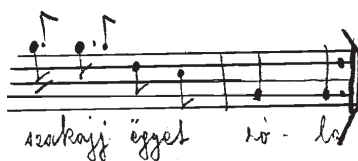
In welchem Maße war dies instinktiv oder bewußt? Die oben erwähnte Abhandlung Kodálys läßt darauf schließen, daß es im Jahre 1906 noch unbewußt war. Kann aber ein Genie gänzlich instinktiv sein? Können wir nicht eher auch in seiner Abhandlung die für ihn so charakteristische und oft wiederholte Geste beobachten, daß er bewußt auf den ersten Platz verzichtet? Dieser soll *Bartók* gehören! Diese Abhandlung war der Öffentlichkeit zugedacht. Auf die Rückseite eines verwendeten Zettels notierte er 1943 dagegen einige Zeilen für sich selbst: „Im Anfang war die Pentatonik. Wir haben sie Schritt für Schritt und mühsam entdeckt. Bis 1906 hatte keiner etwas davon gewußt.“<sup>49</sup>

Auf Bewußtheit läßt auch die Tatsache schließen, daß die Pentatonik bereits in der ursprünglichen Form des *Sommerabend* oft sehr prägnant, ganz markant zu Wort kommt. Zum Beispiel in Takt 60–64:

<sup>48</sup> Zoltán Kodály, Ötfokú hangsor a magyar népzeneben [Fünfstufige Tonleiter in der ungarischen Volksmusik]. In *Emlékkönyv a Székely Nemzeti Múzeum ötvenéves jubileumára* [Festschrift des Székler Museums zu Sepsiszentgyörgy]. Sepsiszentgyörgy 1929, S. 208.

<sup>49</sup> Zoltán Kodály, *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers. Kodály Zoltán hátrahagyott írásai* [Ungarische Musik, ungarische Sprache, ungarischer Vers. Die hinterlassenen Schriften Zoltán Kodálys] II. Hrsg. von Lajos Vargyas. Budapest 1993, S. 213.

Hier erklingt die *la-sol-mi-re-la*-Fortschreitung zweimal – das zweite Mal mit Tutti –, die Kodály keiner anderen Stelle entnehmen konnte als der letzten Melodiezeile von *Gerencséri ucca...*



...sie mit der Veränderung einer einzigen Note weiterpentatonisierend.

Von dem im Takt 109 beginnenden bukolischen Dur-Nebenthema könnte man nach einmaligem Hören behaupten, daß es keineswegs aus Volksliedreminiszenzen entstand:

Meno mosso (♩ = ♩)

Fl. 4 3 4 *p dolce*

Ob. 4 3 4 *p dolce*

1.2. Clar. (Sib) 4 3 4

1.2. Fag. 4 3 4

1. Cor. (Fa) 4 3 4

Vle. 4 3 4

Vlc. 4 3 4

Cb. 4 3 4

110

Meno mosso (♩ = ♩)

Fl. 3

1. Clar. (Sib) 4

2. Fag. 3

Vl. I 3

Vl. II 4

Vle. 3

Vlc. 4

Cb. 4

Dennoch zeigt es eine verblüffende Übereinstimmung mit der zweiten Zeile einer Hochzeitsmelodie von Pográny.<sup>50</sup>

Pográny

a-1)

b) 1)

c1

a1)

Wenn man ihre zweite Zeile (in der Niederschrift den zweiten Takt) mit der Exposition des Nebenthemas durch die Oboe vergleicht, kann man feststellen, daß es bei Kodály bloß eine Note mehr gibt. Da diese zweite Zeile von der dritten und vierten sozusagen von neuem wiederholt wird und wenn wir wissen, daß Kodály diese Melodie mit nicht weniger als *achtzehn* Strophen sammelte, also oft und von vielen Sängern und Sängerinnen hörte, dann müssen wir es für sehr wahrscheinlich halten, daß in dem Nebenthema diese bis zum Überdruß wiederholte Melodiezeile des Hochzeitsliedes von Pográny widerklingt.

Es lohnt sich, die Fortsetzung des Nebenthemas...

<sup>50</sup> Kodály-Ordnung 5203.

...einem Lied aus Ghymes ähnlicher Bewegung und im wesentlichen identischen Tonumfang gegenüberzustellen:<sup>51</sup>

1. Ár-va jaj ka - to - ma, ki - nek in - va nio - cse,

biz én is az va - gyok, mert sze - re - tőm nincsen.

Die erste Zeile eines anderen – diesmal Ghymeser – Hochzeitsliedes...<sup>52</sup>

1. Pár - tām, pár - tām, bú - rá háj - tó pár - tá,

Hogy a tö - rök ri - gën lő nem vág - tá!

Há még - ká - pom, ány - nyi - rá há - gyl - tom,

A tén - gér - nek kő - ze - pl - be vā - gom.

<sup>51</sup> *A Magyar Népzene Tára* (Corpus Musicae Popularis Hungaricae) II. Jeles napok [Jahresfeste]. Zum Druck vorbereitet von György Kerényi. Budapest 1953, Nr. 296.

<sup>52</sup> *A Magyar Népzene Tára* (Corpus Musicae Popularis Hungaricae) III/A. Lakodalmok [Die Hochzeit]. Zum Druck vorbereitet von Lajos Kiss. Budapest 1955, Nr. 91.

...taucht in der Durchführung, in Takt 277–279 in *tutti fortissimo* auf:

Fl.  
 Ob.  
 Cor.  
 ingl.  
 1. 2.  
 Clar.  
 (Sib)  
 1. 2.  
 Fag.  
 1. 2.  
 Cor.  
 (Fa)  
 Vl. I  
 Vl. II  
 Vle.  
 Vlc.  
 Cb.

Musical score for measures 277–279, *tutti fortissimo*. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Cor Anglais (Cor. ingl.), Clarinet in B-flat (1. 2. Clar. (Sib)), Bassoon (1. 2. Fag.), Cor in F (1. 2. Cor. (Fa)), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vle.), Violoncello (Vlc.), and Double Bass (Cb.). The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The dynamic is *ff* (fortissimo).

Zum Schluß müssen wir noch ein Motiv der 1906er Form erwähnen, das in der Überarbeitung weggelassen wurde. Es kommt in den Violoncelli im *piano* in den Schlußtakten vor, wenn alles verklingt schon und die meisten Instrumente den letzten, ausgehaltenen Ton spielen:

Musical score for the final motif in the Violoncelli. The score is in 2/4 time and features a single line of music. The dynamic is *p* (piano) and the tempo is *espress.* (espressivo).



Ursprünglich endete das Stück damit. Diese typisch ungarische Fortschreibung war – soviel ich weiß – in der damaligen ungarischen und westeuropäischen Musik unvorstellbar, besonders als Abschluß eines Werkes. Kodály hat sie als Abschluß zweier Lieder im August 1906 in Ghymes gehört:<sup>53</sup>

Roz - má - rin - nãk két - fé - le szo - kã - sã:

1) Té - lãn - nyã - ron zöl - del - lik ãz ã - gã.

2) Há lã - tã - rik, kó - ró - jã 3) vãl - to - zik,

4) 5) Æz ãn szì - vem tã - rãd vã - rã - kã - zik.

Der andere Liedschluß steht – in der Anordnung der Akzente – dem damaligen Abschluß des *Sommerabend* noch näher:<sup>54</sup>

1. Megy az hajó lefelé török grãnyica felã  
barna kislány bujãba ãl az hajó farãba.
2. Barna " ne menj el, hajã velãm egy ãjã,  
adok ojan pãr csolkot, megãr ezer forintot.

\*

<sup>53</sup> Ebd. Nr. 82.

<sup>54</sup> Kodály-Ordnung 6260.

Was kann nach all dem zusammenfassend gesagt werden?

Erstens etwas, worüber in der ungarischen Musikwissenschaft bis jetzt eine ziemlich große Ungewißheit herrschte und was wir von nun an klar sehen und sicher wissen können. Es ist eine Frage, die nicht nur für die künstlerische Laufbahn Kodálys, sondern auch für die ganze ungarische Musikgeschichte *von unermesslicher Bedeutung* ist, nämlich, daß die neue ungarische Musik, auf die die gebildete ungarische Gesellschaft schon so lange gewartet hatte, im August und September 1906 dadurch entstand, daß Kodály den *Sommerabend* komponierte. All das, was wir hier gezeigt haben, stammt schon aus der 1906er Fassung des *Sommerabend*, was man nicht genug betonen kann.

Zweitens kann man über die Bestimmung ihres „Geburtsdatums“ hinaus auch die Tatsache klar sehen und wissen, daß diese neue ungarische Musik dort in Mátyusföld und der Zobor-Gegend „auf frischgeschnittenen Kornfeldern“ ihren Anfang nahm. Der unmittelbare Zusammenhang zwischen den dort gehörten Melodiewendungen und der neuen ungarischen Musiksprache kann, wie gesehen, durch ganz konkrete Beispiele belegt werden. Gerade diese ersten zwei Sammelreisen Kodálys erwiesen sich als *musikgeschichtlich äußerst wichtig*.

Drittens müssen wir uns darüber im klaren sein, daß weder *Sommerabend* noch die neue ungarische Musik zustande gekommen wären, wenn Kodály die Mühen der Sammelreisen nicht auf sich genommen hätte, wenn er die Last der „nächtlichen Seancen in den verqualmten Kneipen“ nicht hätte tragen wollen. Er hatte schon seit Jahren die Phonographenzylinder *Béla Vikárs* gehört. In *Sommerabend* kehren dennoch nicht die dort gehörten Melodiewendungen zurück. „Ansporn nehmen, sich inspirieren“ konnte man nicht von Maschinenaufnahmen, dazu brauchte man persönliche, *lebendige Erlebnisse* vor Ort.

Viertens können wir, wie schon so oft so auch hier wieder Kodálys Genialität bewundern, der aus den insgesamt 222 – ich wiederhole: sehr heterogenen – Liedern der zwei Sammelreisen das typisch Ungarische *herauszuspielen und herauszuziehen* fähig war und mit Hilfe dessen diese Musiksprache auf einen Hieb erschaffen konnte. Später bedurfte diese Sprache natürlich weiteren Reifens, zusätzlichen Gärens, aber sie blieb *im wesentlichen* auch auf dem Gipfel seines Lebenswerkes die gleiche, wie sie sich infolge der ersten zwei Sammelreisen herausbildete.

Letztens müssen wir noch feststellen, daß in Kodálys Werkstatt – diesmal sozusagen vor unseren Augen – tatsächlich eine Musiksprache entstand, in der nicht nur ihr Schöpfer allein, sondern das ungarische Dorf, *das ganze ungarische Volk* zu Worte kommen konnte, eine Musiksprache, in der – um ihn zu zitieren – „sich auch das Volk erkennen kann, weil es spürt, daß es ihr zu tun hat, Anteil an ihr hat, als ob es selbst sie geschrieben hätte.“<sup>55</sup> Er hat wahrhaft den „eigenen Ton unserer Nation“ gesucht und gefunden, nicht seinen eigenen.

Nichts erweist sich zum Schluß unserer Erörterungen passender als die Zeilen, die der Berufskollege und Mitstreiter Béla Bartók in Amerika kurz vor seinem Tod zu Papier brachte:

Es ist kein Zufall, daß die Volksliedforschung und die vom Volkslied befruchtete höhere Kunstmusik gerade in Ungarn zu einer so erstaunlichen Blüte gelangten. [...] Die Erneuerung der Musik auf Grund eines unbekannten, unverbrauchten, ganz frischen Volksmusikschatzes wurde in Ungarn geradezu zu einer neuen Weltanschauung erhoben. Die Westeuropäer, die die Äußerungen dieser Weltanschauung in der Musik mit einer gewissen geringschätzigen Betonung als »folkloristische« Richtung bezeichnen, mißverstehen völlig, um was es sich handelt. Es handelt sich hier nicht um die Einimpfung »folkloristischer« Musikstücken in einen fremden Stoff, sondern um viel Bedeutenderes: um das Entstehen eines neuen Geistes in der Musik – aus musikalischen Kräften, die der Erde entsprossen sind!<sup>56</sup>

\*

Diesmal konnten wir wirklich Zeugen sein, wie diese „musikalischen Kräfte der Erde entsprossen sind...“

<sup>55</sup> Zoltán Kodály, Hozzászólás Szabolcsi Bence előadásához: Népi és egyéni műalkotás a zenetörténetben [Ein Beitrag zu Bence Szabolcsis Vortrag: Volks- und individuelles Kunstwerk in der Musikgeschichte] (1953). In *Visszatekintés* III, S. 421.

<sup>56</sup> Béla Bartók, Volksliedforschung in Osteuropa. In Béla Bartók, *Weg und Werk. Schriften und Briefe*. Hrsg. von Bence Szabolcsi. Budapest, 1972, S. 210.