

Instrumentale Melodieanfänge und ihr Verhältnis zur Form am Beispiel historischer und gegenwärtiger ungarischer Tanzmelodien

Lujza TARI*

HUN-REN Research Centre for the Humanities, Institute for Musicology, Táncsics Mihály u. 7, H-1014, Hungary

ORIGINAL RESEARCH PAPER

Received: April 30, 2023 • Accepted: May 28, 2023

© 2023 The Author(s)



ABSTRACT

The aim of this study is to analyze the beginning of different dance tunes in connection with variously performed dance tunes. The purpose of this paper is also to draw attention to the need for micro-analysis, which has been neglected for a long time in instrumental folk music research, in order to better understand instrumental musical melody creation. The selected musical examples come from different (partly historical) eras and different geographical areas of Western Transdanubian and Transylvanian Hungarian folk music collections. Typical starting elements (fifth-forth changes, direction of moving of scales, etc.) are related to dance music with different names. The analysis ignores the evolution of tempo and variation throughout the piece, as well as the ensemble's "Primas" ornamentation, timbre, harmonies and unique solutions of the accompaniment. At the same time, the author paid attention to the form and structure of the entire piece in addition to the beginnings of the melody. The study was written in honor of the 100th birthday of Walter Deutsch, the creator of modern Austrian ethnomusicology.

KEYWORDS

instrumental folk and traditional music, music analysis, string bands, starting melodies of dance tunes, musical structures

* Corresponding author. E-mail: lujzatari@gmail.com

1. EINLEITUNG

In seiner Studie *Grammars of Non-Western Musics* sagt David W. Hughes zu Recht: „Creating and evaluating a grammar of any significant corpus of music requires much hard work, but it is the author, not the readers who should do most of it.“¹ Die Werke des vor 100 Jahren geborenen Walter Deutsch zeigen ein eindeutiges Gleichgewicht zwischen Analyse und Synthese, ob es um Volkslied geht – das Deutsch sowohl auf seinen historischen und geografischen Hintergrund als auch auf seine melodischen und poetischen Elementen bzw. die Sprachdialekte² untersuchte – oder ob es um *Ländler/Landler* oder aber um *Weana Tanz*³ geht.⁴

Man kann sich der inneren Ordnung einer gegebenen Musik, einschließlich ihrer strukturellen, tonalen, klanglichen und rhythmischen Beziehungen, ausschließlich mit analytischem Denken bzw. durch Anwendung analytischer Techniken (Methoden) annähern. Die Klassifizierung – wie Nicholas Cook in seinem *Guide to Musical Analysis*⁵ meint – sei die unverzichtbare Grundlage der Analyse; und das gelte natürlich auch umgekehrt: die musikalische Klassifizierung sei erst durch eine vorhergehende Analyse (man könnte sagen: durch eine Voranalyse) möglich. Eine Untersuchung, die mittels umfassender Analysen durchgeführt wird – und deren letzte Phase bzw. letzte Stufe die vergleichende Analyse ist – entschlüsselt nicht nur die Elemente, die den Stil eines bestimmten Musikstücks definieren, sondern sie kann auch die Besonderheiten der stilistischen Perioden der Volksmusik aufzeigen, die deutlich dehnbarer und unbeständiger sind als im Falle der Kunstmusik.

Es war János Jagamas, der die Errichtung eines Thesaurus der ungarischen vokalen Volksmusik initiierte, die auf den Incipits der Melodien basiert werden sollte.⁶ In der instrumentalen Volksmusik hat Bálint Sárosi etwas Ähnliches erreicht;⁷ er ging von der Systematisierung der Instrumentalmusik aus, die ich in den 1980er Jahren an dem Budapester Institut für Musikwissenschaft begonnen habe. Über diese Arbeit habe ich auf mehreren wissenschaftlichen Foren des

¹„Just as with language we can hardly expect to discover deep-level structural universals in music until we have produced good grammars of a large number of the world's diverse music system.“ „... very rarely has any author taken enough care before publishing to make the model internally consistent and complete...“. HUGHES, „Grammars of non-Western Musics“, 327 und 356.

²Siehe zum Beispiel: „Ein schönes Lied von den edlen Ritter Danhauser. Gedruckt im Jahr 1629“ und mehrere andere Balladen in DEUTSCH, HAID und ZEMAN, *Das Volkslied in Österreich*, 169–182.

³DERSCHMIDT und DEUTSCH, *Der Ländler*; DEUTSCH und WEBER, *Weana Tanz*.

⁴Dabei berücksichtigt er auch die kulturgeographische Schilderung, z. B. im Fall der pannonischen Region. DEUTSCH, „Historische und stilkundliche Anmerkungen“, 23–35.

⁵COOK, *A Guide to Musical Analysis*, 7.

⁶Jagamas, János (1913–1997), ein Schüler von Zoltán Kodály an der Budapester Musikakademie, wurde später Volksmusikforscher an dem 1949 gegründeten Folklore Institut in Cluj-Napoca. Eine kurze Zusammenfassung seiner Forschungsarbeit findet man in JAGAMAS, „Népi és népies dallamelemek“, 5–56.

⁷SÁROSI, *Sackpfeifer, Zigeunermusikanten*; bzw. id., *Bagpipers, Gypsy Musicians*.



Instituts, ferner auf einer Konferenz berichtet.⁸ Darüber hinaus habe ich mich bei der Untersuchung mehrerer Gesangs- und Instrumentalmelodien auf die Analyse verlassen.⁹

Für meine jetzige Studie habe ich neben den Melodieanfängen auch auf die Form und Struktur des gesamten Stückes geachtet. Es ist bekannt, dass das ungarische Volkslied einstimmig ist. Die instrumentalen Tanzmelodien zeugen jedoch davon, dass die Instrumentalisten – selbst beim solistischen Vortrag – im Stande sind, die sich in der Einstimmigkeit implizit vorhandene, formgebende Möglichkeiten der Klangerzeugung finden zu können.¹⁰ Zum Tanzen spielen sie unzählige vokale Volkslieder und – wie Zoltán Kodály schon in den 1930er Jahren anhand weniger Daten vermutete – sie spielen Stücke, die im Laufe der Zeit aus Gesangsmelodien instrumental geworden sind.¹¹ Meine vorliegenden Beispiele gehören – mit dem Ausdruck Béla Bartóks – zur „absoluten Musik“. Bartók war übrigens der Erste, der schon 1911 die Aufmerksamkeit auf die motivische Wiederholung, die eine besondere Schicht der Dudelsack-Zwischenspiele darstellt, lenkte.¹² Die aus kleinen Elementen bestehenden Motiv-Wiederholungen werden heutzutage als die uralte, doppeltaktige Schicht der Volksmusik wahrgenommen.¹³

Wir werden hier Beispiele für die Art und Weise sehen, wie die professionellen Geiger und die Streicherensembles¹⁴ ungarische Instrumentaltanz-Melodien beginnen. Ich habe meistens die weniger zeitaufwändigen schnellen Tanzmelodien aus den Begleitmelodien für Paar- und Männertänze ausgewählt. Bei der Analyse habe ich die Entwicklung des Tempos und der Variation während eines Stückes sowie die Verzierungen, die Klangfarbe, die Harmonien der Begleitung und die individuellen Lösungen der *Prímás* außer Acht gelassen.¹⁵

⁸Berichte auf dem Wissenschaftlichen Forum des Instituts für Musikwissenschaft in Budapest am 9. Dezember 1991 bzw. am 25. März 1993. Veröffentlicht als TARI, „Collection of Instrumental Folk Music“, 243–258.

⁹TARI, „Egyéni variációgazdagság“, 195–209; ead., „Signalmelodien“, 289–314; ead., „A bécsi klasszikus zene“, 33–49; ead., „Eine instrumentale ungarische Volksmelodie“, 61–71; ead., „Strófaelvű témaépítkezés“, 73–91; ead., „Hungarian Band Leader“, 135–149.

¹⁰TARI, „Vortragswesen“, 46–50 (Notenbeispiel 5 – Notenbeispiel 8).

¹¹Dieses Repertoire enthält u. a. „Stücke, die in textierter Gestalt zwar nicht bekannt sind, aber nach Bau und Stil aus solchen entstanden sein mögen“. KODÁLY, *Die ungarische Volksmusik*, 128.

¹²Siehe BARTÓK, „A hangszeres zene folklórja“, 60 (Anm. 825–826); vgl. auch BARTÓK, *Bartók Béla írásai*, Bd. 3, 44–64.

¹³Vgl. SÁROSI, *A hangszeres magyar népzene*, 77–78.

¹⁴Die professionellen bzw. die Laienschichten der Interpreten wurden in der ungarischen Volksmusikforschung erstmals von Béla Bartók getrennt. Siehe BARTÓK, „A hangszeres zene folklórja“, 59. Die „städtische und die Dorfschule“ der Berufsgeiger (*prímások*) wurde erstmals von László Lajtha erwähnt; vgl. LAJTHA, *Körispataki gyűjtés*, Bd. 3, 6. Siehe auch SÁROSI, „Professionelle und nichtprofessionelle Volksmusikanten“, 10–16; MORGENSTERN, „Ka Göd – ka Musi“, 75–88. Bezüglich der Frage der Professionalität ist die folgende Bestimmung von Hoerbürger wichtig: „... müssen wir erkennen, daß zu jeder Art von instrumentalem Musizieren ein gewisses Maß von technischem Können, Fingerfertigkeit, Lippenansatz und dergleiche gehört. ... Damit hängt ... zusammen, daß ... jedes instrumentale Musizieren eine Tendenz zum Professionellen in sich trägt“. HOERBURGER, „Musikalische Volkskunde“, 47; siehe noch: „Instrumentalisten sind, um es hier noch einmal zu wiederholen, also in erheblich vielen Fällen auf dem Weg zur Halbprofessionalität oder gar zur Professionalität. ... sie rücken in jene Mittelbereiche, die zwischen der Musik der Grund- und der Oberschichten liegen.“ id., *Musica vulgaris*, 14.

¹⁵Die ausgewählten Beispiele stammen aus West-Transdanubien und Siebenbürgen. Hier werde ich nur die vereinfachten Noten der vom Hauptinstrument gespielten Melodie bereitstellen.



Die typisch instrumentalen, von den Gesangsanfängen differenzierten Melodieanfänge weisen eine Vielfalt von Herangehensweisen an: auf- oder absteigende Skalen-Fortschreitungen, Quint-, Quart- und Terz-Transpositionen; Dreiklang- oder Vierklangmelodik; Beginn mit Tonwiederholungen; Töne, die mit Umschreibung (d. h. mit Wechselnoten) anfangen. Die Letzteren gehören auch zu der Ornamentik. Die alte Verwendung einiger Anfangsmotive wird gelegentlich durch historische Notationsaufzeichnungen bestätigt. Im Folgenden werde ich Beispiele für einige dieser Phänomene aufzeigen, unter Auslassung der oft langen musikalischen Prozesse.

2. ANFANG MIT ABSTEIGENDER SKALENBEWEGUNG: OKTAVE/QUINTE/DUR-TERZ/GRUNDTON

Wir verbinden diese alte, europaweit bekannte Lösung mit der Tradition der Dudelsackmusik, die auch aus der Kunstmusik bekannt ist.¹⁶ In der ungarischen Volksmusik haben mehrere Melodietypen diesen Beginn. Eine von ihnen ist eine im ganzen Sprachgebiet verbreitete und oft mit einer auf ein anderes Volk hinweisender Benennung („Serbisch“, „Rumänisch“ usw.) benutzte Melodie.¹⁷ Die Tanzmelodie im [Notenbeispiel 1](#) stammt aus einem Virginalbuch aus dem 17. Jahrhundert (1689).¹⁸ Es besteht aus zweitaktigen Motiven. Seine Struktur ist $\mathbb{A} (= a + a_{\text{var}}) \mathbb{A} \mathbb{B} (= b + b) + c \mathbb{A}$, mit einer zweitaktigen Erweiterung am Ende. Der A-Teil: Oktave-Beginn, dann Quint-Terz-Quint, bei der Wiederholung: Oktave / Quinte / Terz / Ankunft an dem Grundton. Darauf antwortet der B-Teil, der sich zwischen dem Grundton und der Terz bewegt bzw. von der Sext[e] her zum Grundton ankommt und mit einem Grundton-Sekunden-Terz-Sekunden-Grundton Motiv abgeschlossen wird. Die Melodie überlebte in Transdanubien mit einer viertaktigen Erweiterung des Schlussteils C: $\mathbb{A} (= a + a_{\text{var}}) \mathbb{A} \mathbb{B} (= b + b) C (= c + c) \mathbb{A}$ ([Notenbeispiel 2](#)).¹⁹

¹⁶Nur ein einziges Beispiel aus der Kunstmusik: Ein solches Incipit erscheint im Hauptteil von Beethovens Kontertanz in C-Dur, der eigentlich aus zweitaktigen Motiven aufgebaut ist. Siehe Isidor SEISS (Hrsg.), *Beethoven. Drei Kontratänze für Klavier* (Budapest: Editio Musica, 1956). Etliche Beispiele aus der Volksmusik: die Schweinehirt-Tanzmelodien aus dem historischen Oberungarn (und ihre „Odzemok“ genannten slowakischen Versionen); zwei Stücke mit dem Titel *Inglese* aus einer handschriftlichen ungarischen Instrumentalsammlung, vgl. TARI, *Lissznyay Julianna*, 14, 28–29; vier zusätzliche Daten aus dem 18. Jahrhundert, eines vom Anfang des 19. Jahrhunderts, ferner volksmusikalische Angaben: DOMOKOS und PAKSA, „*Vígsággal zeng*“, 148–149, und ein französisches „Polca piqué“: HAID und HAID, *Musica Alpina III–IV*, CD IV/21. Diese Eröffnungsmelodien entsprechen auch einem „Motiv aus den entfalteten Intervallen“, wie die österreichische Volksmusikforscher sie – im Zusammenhang mit Naturhornmelodik – beschreiben: DRAXLER und WALCHER (Hrsg.), *INFOLK Informationssystem*, 111, 1/7b.

¹⁷Über südslawische, deutsche usw. Beziehungen siehe TARI, *Lissznyay Julianna*, 243 (Fußnote); TARI, „Manga János“, 193–194.

¹⁸SZABOLCSI, *A magyar zenetörténet kézikönyve*, Nr. 42u im Beispielverzeichnis: *Magyar tánc* [Ungarischer Tanz] aus dem Stark[schen] Virginalbuch.

¹⁹„Magyar tánc“ [Ungarischer Tanz] Szombathely (Nordwest-Transdanubien). Aufgenommen von László LAJTHA und Béla AVASI 1958, Gr 227Bc, veröffentlicht in LAJTHA, *Instrumental Music*, vol. 5; Tonaufnahme: SEBŐ (Hrsg.), *Pátia CD-ROM*, C 138–140.



Notenbeispiel 1. Tanzmelodie aus dem Starkschen Virginalbuch (1689)

Notenbeispiel 2. „Ungarischer Tanz“ aus Szombathely

3. MELODIEANFANG MIT UMSCHREIBUNG

In dem folgenden *csárdás*/Csardas/Tschardasch, *Öreg sebes csárdás* genannt (d. h. ein alter schneller *csárdás*/Tschardasch), schaffen die Musiker eine Periode, indem sie am Anfang in C-Dur die dritte und zweite, dann die erste Stufe umschreiben. Der *Prímás* bewegt sich von der dritten Stufe zu der zweiten Stufe mit den unteren Wechseltönen und dann mit einem weiteren unteren Wechselton zu der ersten Stufe. Diesem ersten Teil A (= a + a_{var}), der vorwiegend aus gehaltenen Tönen besteht und in dem tieferen Register gespielt wird, folgt ein zweiter Teil mit dichter Sechzehntel-Bewegung (B + B + b_{var}), der höher gespielt wird und auf der ersten Stufe der Moll-Parallele (a-Moll) endet ([Notenbeispiel 3](#)).²⁰

²⁰ „Egy öreg gyors csárdás“ [Ein alter schneller *csárdás*/Csardas]. Selymesilosva (Ilişua, Rumänien). Streichbande mit 5 Spielern. Aufgenommen von Rudolf VÍG 1963. Archivnummer im HUN-REN Institut der Musikwissenschaft, Abteilung und Archiv der Volksmusik- und Volkstanzforschung, Budapest: AP 4728c. Auch die weiteren Volksmusikaufnahmen sind dort zu finden. Im Folgenden werden nur die Archivangaben angegeben.





Notenbeispiel 3. „Ein alter schneller csárdás“ aus Selymesilosva

Es folgt eine langsame Tanzmelodie mit Moll-Anfang. Der erste Teil beginnt mit der Umschreibung des Grundtons und der Terz mit den unteren und oberen Wechselnoten. Bei der Wiederholung spielt der zweite Primgeiger eine Oktave höher, sozusagen als Vorbereitung für den zweiten Teil, der eine Oktave höher gespielt wird und in Dur endet. Der Wechsel von Dur und Moll ist im Verlauf eines einzelnen Stückes üblich und unabhängig vom Anfangsmodus (Notenbeispiel 4).²¹

4. BEGINN MIT QUART- UND QUINT-TRANSPOSITION (ABWÄRTS- UND AUFWÄRTSRICHTUNG)

In Verbindung mit dem Steierisch und dem Ländler lieferte Karl Magnus Klier bemerkenswerte historische Daten über den Zusammenhang von der Spielweise und der Quintenstimmung der Geige.²² Die Quint-Transposition ist jedoch nicht auf Saiteninstrumente mit Quintenstimmung beschränkt.

Es folgt ein *csárdás* / Csardas / Tschardasch (Notenbeispiel 5a). Die Struktur ABAB verdient doppelte Aufmerksamkeit. Der Abstand zwischen den Eröffnungs- und Schlussnoten der ersten Melodiezeile ist eine Quarte; dieselbe Schlussfigur wird in der dritten Zeile eine Quinte tiefer wiederholt. Der Umfang der zweiten Zeile ist eine Quinte; auch diese Zeile wird in Unterquint-Transposition wiederholt (Notenbeispiel 5b). Auf diese Weise ergibt die äußerst



Notenbeispiel 4. „Langsamer ungarischer Tanz“ aus Bonchida

²¹„Ritka magyar“ [Langsamer ungarischer Tanz] Bonchida (Bonțida, Bonisbruck, Rumänien). Streichbande. Aufgenommen von Zoltán KALLÓS 1964, AP 7381c.

²²KLIER, *Volkstümliche Musikinstrumente*, 68–69.



a)

Tempo giusto, ♩ = 104

Hackbrett

b)

c)

Notenbeispiel 5a–c. „Csikós csárdás“ aus Sopron

ökonomisch aufgebaute Gesamtstruktur ein Stück, das Quarten und Quinten wechselt: A^5B^5AB (Notenbeispiel 5c).²³ Wir können ein dänisches historisches Beispiel hinzufügen. Eines der *Menuette* in Jens Henrik Koudals Ausgabe²⁴ hat eine ähnliche Struktur. Auf die erste Hälfte der viertaktigen Melodie, die in der Oktave beginnt, antworten die nächsten vier Takte eine Quinte tiefer.

Im folgenden Beispiel erscheint bereits im dritten Takt eine innerhalb der Tonalität verbleibende Quart-Transposition nach unten, die mit Verzierungen zwischen den Stufen 3–5 bzw. 4–6 fortfährt. Der Aufbau des gesamten Stückes ist der Folgende: $AAB_1B_1B_2CCB_2D$ – im Notenbeispiel 6 nur AAB_1B_1 und der Anfang von C.²⁵ Die neue Melodie (C) beginnt mit der Repetition der ersten und zweiten Stufen. Sie gehört zu einem größeren stilistischen Kreis,²⁶ dessen Melodianfänge bis in die Zeit der Wiener Klassiker und der frühen ungarischen Tanzmusik zurückverfolgen lassen. Hinsichtlich seiner Entstehung wurde es viel später *Verbunkos* genannt.²⁷

Es gibt mehrere Quint-Transpositionen nach oben, manchmal auch AA^5BC , die der Struktur des neuen ungarischen Volksliedstils nahekommmt oder damit äquivalent ist. Ein solches Beispiel

²³„Csikós csárdás“ [Tschardaschtanz der Pferdehirten] Sopron (Nordwest-Transdanubien). Aufgenommen von László LAJTHA 1960, Gr 236Ac.

²⁴KOUDAL (Hrsg.), *Rasmus Storms nodebog*, „Menuet“, Teil 2, 73.

²⁵„Sűrű tempó“ [Tanz in einem dichten – d. h. in einem schnellen – Tempo]. Szék (Sic, Rumänien). Aufgenommen von György MARTIN und Zoltán KALLÓS 1969, gespielt von einer dreiköpfigen Streichbande, AP 6937j.

²⁶Sárosi ordnet sie zwischen den Linienpaaren ein. SÁROSI, *A hangszeres magyar népzene*, 165. Notenbeispiel 1.

²⁷TARI, „A bécsi klasszikus zene“, 33–49; Notenbeispieldaten: „Sűrű tempó“ [Tanz in einem dichten – d. h. in einem schnellen – Tempo]. Szék (Sic, Rumänien). Aufgenommen von György MARTIN und Zoltán KALLÓS 1969, gespielt von einer dreiköpfigen Streichbande, AP 6937j.



Tempo giusto, ♩ = 138

A

Vl.

B₁

C

etc. B₁ B₂

etc.

Notenbeispiel 6. „Sűrű tempó“ aus Szék

ist mit seiner einfachen, wiederkehrenden AA⁵BA Struktur die folgende Burschentanzmelodie aus West-Siebenbürgen (Notenbeispiel 7).²⁸ So ist es z. B. auch in einer *Körverbunk* (Rundverbunk)-Melodie, wo die Quinten-Transposition nach oben erfolgt. Die Melodie ist in Dur-Tonalität, die dritte Melodielinie ist aber mixolydisch gefärbt, wonach die vierte Linie allmählich zum Grundton abfällt. Da es sich um die Begleitmelodie eines Tanzes handelt, der älter als der Neue Stil ist, können wir davon ausgehen, dass Tanzmelodien mit dieser Struktur auch zur Entwicklung des vokalen Neuen Stils beigetragen haben.²⁹ Im folgenden Beispiel wiederholt der Primas die Melodie des ersten Takts sofort im zweiten Takt eine Quarte höher und setzt die Melodie dann in der hohen Lage bis zu ihrem ersten Schluss fort (Notenbeispiel 8).³⁰

Unsere bisherigen Beispiele hatten eine regelmäßige Struktur, ohne Zwischenspiele. Die verschiedenen Elemente im Notenbeispiel 9 existieren jedoch unabhängig voneinander, als Zwischenspiel an anderen Orten und zu anderen Zeiten – sogar auch mit einem anderen Melodieanfang.³¹ Neben der melodisch-rhythmischen Improvisation ist dies auch ein enger

²⁸„Legényes“ [Burschentanz] Bánffyhyunyad (Huedin, Rumänien). Aufgenommen von Ferenc PESOVÁR 1964, gespielt von einem Violinisten und einem Bratschisten, AP 7384i.

²⁹Die *Körverbunk*-Melodie wurde veröffentlicht in MARTIN, PESOVÁR und NÉMETH (Hrsg.), *Anthology of Hungarian Folk Music*, Bd. 1, I/B6.

³⁰„Magyar tánc“ [Ungarischer Tanz] Marosjárá (Iara de Mureș, Rumänien). Aufgenommen von Lujza TARI 1973, AP 8703a.

³¹„Magyar tánc“ [Ungarischer Tanz] Selymesilosva (Ilișua, Rumänien). Streichbande mit 5 Spielern. Aufgenommen von Rudolf VÍG 1963, AP 4733d.



Tempo giusto, ♩ = 120

VI.

etc.

Notenbeispiel 7. „Legényes“ aus Bánffyhyunyad

Tempo giusto, ♩ = 96

VI.

etc.

Notenbeispiel 8. „Magyar tánc“ aus Marosjárá

Bestandteil der freien Gestaltungsmöglichkeiten der Struktur. Mit Felix Hoerbürgers Worten: Das „Zwischenspiel [ist eine] großformbildende, improvisatorisch gestaltete Verwendung von Melodieformeln“.³²

Notenbeispiel 10 (aus dem Széklerland) beginnt in D-Dur, gleichzeitig erzeugt er einen Takt, indem er die Stufen 1–#VII–1–2 in beiden Richtungen umschreibt. Diesen Takt in Sechzehntelbewegung wiederholt er dreimal, dann endet er mit einem Takt, der das Gefühl von V–I. Harmonien vermittelt. Nachdem der Abschnitt wiederholt wird, spielt er das Gleiche eine

³²HOERBURGER „Musikalische Volkskunde“, 47 (Fußnote 17). Siehe noch HOERBURGER, *Musica vulgaris*, 52–61; id., „Beobachtungen“, 190–199.



$\text{♩} = 140-144$

VI.

* Rückkehr der Hauptmelodie

etc.

Notenbeispiel 9. „Magyar tánc“ aus Selymesilosva

Tempo giusto, $\text{♩} = 132$

VI.

etc.

Notenbeispiel 10. „Verbunk“ aus Gyimesközéplek

Quinte höher, in A-Dur. Dies ist jedoch nur Teil I, der mit zwei weiteren stark motivischen Teilen fortgesetzt wird.³³

In einer Grammophonaufnahme aus dem Jahre 1944 bewegt sich die Melodie aufwärts mit dichter Sechzehntel von der fünften zur neunten Stufe.³⁴ Es ist aufschlussreich, ein Beispiel hinzuzufügen, dessen Melodie am Ende des 19. Jahrhunderts mit einem Phonographen von

³³ „Verbunk“. Gyimesközéplek (Lunca de Jos, Rumänien). Aufgenommen von Lujza TARI 1973, Violin und Gardon (= angeschlagenes Saiteninstrument), AP 8698d.

³⁴ „Árvátalvi ugrós“ [Springtanz von Árvátfalva]; veröffentlicht in LAJTHA, *Körspataki gyűjtés*, Nr. 7, Gr 118Bb.



einer dreiköpfigen Bande aufgenommen und später von Béla Bartók transkribiert wurde.³⁵ Beide wurden im Széklerland unter der ungarischen Bevölkerung gesammelt, wo die Melodie auch noch heute gespielt wird (Notenbeispiel 11).³⁶

5. SKALENVERLAUF, DER VON DER OKTAVE HER ZUM GRUNDTON HIN ANKOMMT

Unser vorheriges Beispiel gehört zu den sich stufenweise aufwärts bewegendem Melodieanfängen. Noch häufiger sind die Bewegungen in die entgegengesetzte Richtung. Notenbeispiel 12 stammt aus West-Transdanubien und illustriert, wie man mit den einzelnen Noten der Tonleiter von der Oktave her nach unten bewegt.³⁷ Mozart verwendete einen solchen Anfang (mit Oktavsprüngen) bei der Eröffnung der „Haffner“-Sinfonie (K. 385, entstanden 1782). Die frühesten bekannten Aufzeichnungen dieses Melodieanfangs aus der ungarischen Volksmusik finden sich im II. Heft der 22 *originellen ungarischen Nationaltänze*.³⁸ In vielen Gegenden Siebenbürgens ist eine

Tempo giusto, ♩ = 144

v1.

etc.

Notenbeispiel 11. „Marosszéki verbunk“ aus Magyarpéterlaka

³⁵ Medesér (Siebenbürgen, heute Medișoru Mare, Rumänien), MH II. 99b, gespielt von einem Zigeunerprimas. Aufgenommen von Béla VIKÁR, gegen 1899, BR_12848. Über die Sammlung von Béla Vikár siehe TARI, „Vortragsweisen“, 40 und Notenbeispiel 1. Siehe auch <<https://systems.zti.hu/br/hu>> (heruntergeladen am 25. April 2023).

³⁶ „Marosszéki verbunk“ [Verbunk von Marosszék] Magyarpéterlaka (Siebenbürgen, Petrilaku, Rumänien). Aufgenommen von Bálint SÁROSI und Lujza TARI 1973, gespielt auf Violine und Akkordeon, AP 8761g.

³⁷ „Legényes“ [Burschentanz] Sopron (Nordwest-Transdanubien). Aufgenommen von László LAJTHA 1960, Gr 241Ad.

³⁸ PAPP, *Hungarian Dances*, 241 (156). Siehe auch die Tanzmelodie Nr. 11 in A-Dur in diesem Heft. Veröffentlicht auch in DOMOKOS und PAKSA, „Vígsággal zeng“, 220 (Fußnote 18, ferner Gruppe 138). Bei Papp gibt es eine entferntere Version dieser Melodie mit einem Hinweis auf eine Aufführung am 31. Januar 1788 als Stück 6/6 in *Contradances hongroises* (G-Dur, beinhaltet auch Elemente der Dudelsack-Musik). PAPP, *Hungarian Dances*, 241 und 334.





Notenbeispiel 12. „Legényes“ aus Sopron

absteigende, mittelschnelle Dur-csárdás-/Tschardasch-Melodie äußerst beliebt.³⁹ Gelegentlich gibt es einen adaptierten Text auch, aber die Melodie selbst ist zweifelsohne instrumentalen Ursprungs.

Notenbeispiel 13 stammt aus Westsiebenbürgen, wo der *Prímás* eine weitere Melodie hinzufügt (hier nur die Hauptmelodie).⁴⁰ In Siebenbürgen ist diese Melodie weithin bekannt.⁴¹



Notenbeispiel 13. „Lassú csárdás“ aus Szilágysámson

³⁹Typusnummer der einschlägigen Melodien in der Volksmusiksammlung des Instituts für Musikwissenschaft Budapest: 17.033–00–01. Man findet sie in der instrumentalen Klassifikation von SÁROSI, *A hangszeres magyar népzene*, 404 (Nr. 197).

⁴⁰„Lassú csárdás“ [Langsamer Csardas]. Szilágysámson (Comuna Șamșud, Rumänien). Aufgenommen von György MARTIN und István ALMÁSI 1969, AP 7705d.

⁴¹Mehrere hundert Kilometer weiter östlich fügt ein anderer *Prímás* in hoher Lage gespielte, mit Motiven-Wiederholungen realisierte Zwischenspielelemente in die letzte Zeile der Melodie ein: „Csárdás“ [Csardas] Magyarpéterlaka (Petrilaku, Rumänien). Aufgenommen von Zoltán KALLÓS, gegen 1965, gespielt von einer dreiköpfigen Bande, AP 7166a2.



6. KONKLUSION

Die Anfänge und Fortsetzungen der oben zitierten Beispiele zeigen die Vielfalt der Spielmöglichkeiten. Die lebendige Realität geht jedoch um ein Vielfaches darüber hinaus, wobei der Musikstil, die musikalische Dialektbesonderheiten, die Instrumenten der Gegend und die individuelle Spielweise der Musiker gleichzeitig eine entscheidende Rolle spielen. Abschließend kann man sagen, dass die verschiedenen anderen – hier nicht erwähnten – Anfangsmotive und -takte natürlich eine bedeutende Auswirkung auf die weitere Entwicklung des Musikstücks haben. Sie sind Elemente, die die Form prägen und bei sorgfältiger Strukturierung den Anfang der musikalischen Idee in einer logischen Reihenfolge weiterführen können.⁴² Das Ergebnis ist eine Tanzmelodie, die eine hochinteressante Einheit von Gebundenheit und künstlerischer Freiheit zeigt.

Ein wesentliches Merkmal des instrumentalen Denkens ist das freie Wandern, das Einfügen von in sich geschlossenen Abschnitten (Motiven, Perioden, zwei- oder dreiteiligen Formen) in eine lose (aber nicht formlose) Struktur. Durch das Verknüpfen verschiedener Melodien und das Einfügen von Zwischenspielen wird eine musikalische Großform geschaffen.

Die vorgestellten ungarischen Tanzmelodien, die nicht einmal im Entferntesten mit der Vokalmusik verwandt sind, zeichnen sich durch die ausgewogene Verwendung von Registern aus. Sie beginnen in der tiefen oder mittleren Lage, steigen dann in die hohe Lage auf, einschließlich der Zwischenspiele, um am Ende wieder in die ursprüngliche Lage zurückzukehren. Der Quinten- oder Quartenwechsel, der in solchen Melodien oft vorkommt, die allmählich aus dem Diskant herabsteigen, hat nichts mit dem pentatonischen Quintwechsel der ungarischen Volksmusik zu tun. Das ist auch nicht überraschend, denn, wie Walter Deutsch es formulierte, „die ‚musikalische Selbstversorgung‘ wich in zunehmendem Maße den Einflüssen städtischer Musik- und Tanzkultur, verbunden mit dem ständigen Wechsel der Mode“.⁴³

DANKSAGUNGEN

Eine kürzere Fassung dieser Studie wurde an *Analytische Zugänge zur Volksmusik heute. Symposium zum hundertsten Geburtstag von Walter Deutsch* in Wien, am 28. April 2023 präsentiert.

WORKS CITED

- BARTÓK, Béla. „A hangszeres zene folklórja Magyarországon“ [Die Folklore der Instrumentalmusik in Ungarn], in *Bartók összegyűjtött írásai* [Gesammelte Schriften von Bartók], Bd. 1, hrsg. von András SZÖLLÖSY (Budapest: Zeneműkiadó, 1966), 59–76.

⁴²Über die Vielfalt der Spielfiguren und Variationen schrieb Hoerburger: „Denn das wesentliche daran ist doch dieses, daß eben nicht die Kurzformen, die Zeilen, die Zeilengruppen für sich allein stehen, sondern daß sie organisch zusammengehören.“ HOERBURGER, *Volksmusikforschung*, 193.

⁴³DEUTSCH, „Historische und stilkundliche Anmerkungen“, 25.



- BARTÓK, Béla. *Bartók Béla írásai* [Béla Bartók's Schriften], Bd. 3: *Írások a népzénéről és a népzene kutatásáról I* [Schriften zur Volksmusik und Volksmusikforschung, Bd. 1], hrsg. von Vera LAMPERT, revidiert von Dorrit RÉVÉSZ (Budapest: Editio Musica, 1999), 44–64.
- COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis* (Oxford: University Press, 1987).
- DERSCHMIDT, Volker und Walter DEUTSCH. *Der Landler* (Wien: Böhlau, 1998).
- DEUTSCH, Walter. „Historische und stilkundliche Anmerkungen zur dörflichen Tanzmusik im westpannonischen Raum“, in *Dörfliche Tanzmusik im westpannonischen Raum. Vorträge des 17. Seminars für Volksmusikforschung Eisenstadt 1988*, hrsg. von Walter DEUTSCH und Rudolf PIETSCH (Wien: Verlag A. Schendl, 1990), 23–35.
- DEUTSCH, Walter, Gerlinde HAID und Herbert ZEMAN. *Das Volkslied in Österreich. Ein gattungsgeschichtliches Handbuch* (Wien: Holzhausen, 1993), 169–182.
- DEUTSCH, Walter und Ernst WEBER. *Weana Tanz (Wiener Tänze)*, Teil 1: *Geschichte und Typologie*; Teil 2: *Die Sammlung* (Wien: Böhlau, 2010).
- DOMOKOS, Mária und Katalin PAKSA. „Vígsággal zeng Parnassusnak magas teteje“. 18. századi kottás források és a magyar zenei néphagyomány. / „The High Peak of Mount Parnassus Resounds with Delight“. *18th-Century Musical Sources and the Hungarian Folk Music Tradition* (Budapest: Akadémiai Kiadó / MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2016).
- DRAXLER, Dorli und Maria WALCHER (Hrsg.). *INFOLK Informationssystem für Volksliedarchiv in Österreich* (Wien: Österreichisches Volksliedwerk, 1991).
- HAID, Gerlinde und Hans HAID. *Musica Alpina*, Bde 3–4 (Innsbruck: Pro Vita Alpina Alpenakademie, Arunda, Institut für Volksmusikforschung, 1999).
- HOERBURGER, Felix. „Musikalische Volkskunde“, *Zeitschrift für die Einheit der Wissenschaften im Zusammenhang ihrer Begriffsbildungen und Forschungsmethoden* 19/1 (1966), 42–51.
- HOERBURGER, Felix. *Musica vulgaris. Lebensgesetze der instrumentalen Volksmusik* (Erlangen: Universitätsbund Erlangen-Nürnberg, 1966).
- HOERBURGER, Felix. *Volksmusikforschung. Aufsätze und Vorträge 1853–1984 über Volkstanz und instrumentale Volksmusik*, hrsg. von Hans EICHNER und Thomas EMMERIG (Laaber: Laaber-Verlag 1986).
- HUGHES, David W. „Grammars of Non-Western Musics: A Selective Survey“, in *Representing Musical Structure*, hrsg. von Peter HOWELL, Robert WEST und Ian CROSS (London etc.: Academic Press, 1991), 327–362.
- JAGAMAS, János. „Népi és népies dallamelemek“ [Folkloristische und volkstümliche Melodieelemente], in id. *A népzene mikrokozmoszában. Tanulmányok* [In dem Mikrokosmos der Volksmusik. Studien], hrsg. von István ALMÁSI (Bukarest: Kriterion Verlag, 1984), 5–56.
- KLIER, Karl Magnus. *Volkstümliche Musikinstrumente in den Alpen* (Kassel und Basel: Bärenreiter, 1956).
- KODÁLY, Zoltán. *Die ungarische Volksmusik* (Budapest: Corvina, 1956).
- KOUDAL, Jens Henrik (Hrsg.). *Rasmus Storms nodebog. En fynks tjenestekarls danemlodier o. 1760* (København: Forlaget Kragén, 1987).
- LAJTHA, László. *Körispatak gyűjtés* [Sammlung von Körispatak], hrsg. von László LAJTHA (Budapest: Zeneműkiadó, 1955).
- LAJTHA, László. *Instrumental Music from Western Hungary: From the Repertoire of an Urban Gipsy Band*, hrsg. von Bálint SÁROSI (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988).
- MARTIN, György, Ernő PESOVÁR und István NÉMETH (Hrsg.). *Anthology of Hungarian Folk Music*, Bd. 1: *Dance Music* (Budapest: Hungaroton, LPX 18182, 1985).



- MORGENSTERN, Ulrich. „Ka Göd – ka Musi‘ – Volksmusik als bezahlte Dienstleistung. Traditionelle Praxis und pflegerischer Kommerzialisationsdiskurs“, in *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes* 66 (Weitra: Verlag Bibliothek der Provinz, 2017), 75–88.
- PAPP, Géza (Hrsg.). *Musicalia Danubiana*, vol. 7: *Hungarian Dances 1784–1810* (Budapest: MTA ZTI, 1986).
- SÁROSI, Bálint. „Professionelle und nichtprofessionelle Volksmusikanten in Ungarn“, in *Studia instrumentorum musicae popularis*, hrsg. von Erich STOCKMANN, Bd. 7, (1981), 10–16.
- SÁROSI, Bálint. *Sackpfeifer, Zigeunermusikanten: Die instrumentale ungarische Volksmusik* (Budapest: Corvina, 1999).
- SÁROSI, Bálint. *Bagpipers, Gypsy Musicians: Instrumental Folk Music Tradition in Hungary* (Budapest: Nap Kiadó, 2017).
- SEBŐ, Ferenc (Hrsg.). *Pátria CD-ROM* (Budapest: Fonó, 1988).
- SZABOLCSI, Bence. *A magyar zenetörténet kézikönyve* [Handbuch der ungarischen Musikgeschichte] (Budapest: Zeneműkiadó, 1955).
- TARI, Lujza. „A bécsi klasszikus zene és a verbunkos stílárís kötődése egy témátípusban“ [Die stilistische Verbindung von Wiener Klassik und Verbunkos in einem Thementyp], in *Zenetudományi Dolgozatok*, hrsg. von Melinda BERLÁSZ und Mária DOMOKOS (Budapest: MTA ZTI, 1983), 33–49.
- TARI, Lujza. „Eine instrumentale ungarische Volksmelodie und ihre Beziehungen zu Liszt und Beethoven“, *Studia Musicologica* 25 (1983), 61–71.
- TARI, Lujza. „Strófaelvű témaépítkezés és motívikus periodizálás a hangszeres népzeneben“ [Thematischer Aufbau in strophischen Formen und motivische Periodisierung in der instrumentalen Volksmusik], *Magyar Zene* 25/1 (1984), 73–91.
- TARI, Lujza (Hrsg.). *Lissznyay Julianna hangszeres gyűjteménye, 1800* [Die Instrumentalsammlung von Julianna Lissznyay, 1800] (Budapest: MTA ZTI, 1990).
- TARI, Lujza. „Collection of Instrumental Folk Music in Hungary and its Systematization“, in *Narodna Umjetnost* 3 (Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 1991), 243–258.
- TARI, Lujza. „Hungarian Band Leader László Fülek’s Method for Amplifying Notes and Its Representation in Notation“, *Studia Musicologica* 36/1–2 (1995), 135–149.
- TARI, Lujza. „Egyéni variációgazdagság egy zoboralji volta-ritmusú dallamtípusban“ [Der Reichtum an individuellen Variationen in einer Melodie mit Volta-Rhythmus aus der Region Zoboralja], in *Zenetudományi Dolgozatok*, hrsg. von Ágnes GUPCSÓ (Budapest: MTA ZTI, 1997–1998), 195–209.
- TARI, Lujza. „Manga János hangszeres népzene gyűjtései (1959–1977)“ [Die instrumentale Volksmusik-Feldforschungen von János Manga, 1959–1977], in *A Nógrád Megyei Múzeumok Évkönyve 1996–1997*, Bd. 21 (Salgótarján: Nógrád Megyei Múzeumok Igazgatósága, 1998), 179–205.
- TARI, Lujza. „Signalmelodien als gemeinsame Zeichen der Gesellschaft“, *Signs, Music, Society* 14/1–2 (2002), 289–314.
- TARI, Lujza. „Vortragsweisen ungarischer dörflicher und städtischer Zigeunermusiker in historischen Tonaufnahmen“, *Acta Ethnographica Hungarica* 55/1 (2010), 31–56.

