



Die ungarische „Palastmusik“ und die Volkslieder.

Auch die ungarische Musik hat ihre vorgeschichtliche Sagenzeit, welche sich in der Phantasie der alten Chronisten sehr reichblühend darstellt. Da unser Zweck gegenwärtig ein anderer ist, als in der nebelhaften Vergangenheit herumzudeuten, so beginnen wir diese Übersicht bei späteren Zeiten, welche schon Daten gewähren, und zwar indem wir einige erhalten gebliebene Autornamen und Kunstdenkmäler besprechen. Wir haben allen Grund anzunehmen, daß unter König Matthias neben den Wissenschaften auch die Tonkunst sich auf die höchste ihr damals erreichbare Stufe erhoben hat. Der große König liebte ja in Nichts die Mittelmäßigkeit; übrigens scheinen auch Daten dafür zu sprechen. Nach dem gelehrten Hofbibliothekar Galeoti waren am Hofe die Sänger stehende Figuren und sangen nach dem Brauche von Jahrhunderten unter Lautenklang die Thaten der Helden. Diese Sitte ist die Fortsetzung der Vergangenheit, ohne Zweifel in entwickelterer Form, was wir daraus folgern können, daß der König Musiker von großem Rufe, ein vortreffliches



Orchester, Sänger, ja nach Tefler auch Sängerinnen hielt. Die Vorzüglichkeit dieses Orchesters und Chores befundet hinreichend der Bulturaner Bischof Peter in einem Briefe an Papst Sixtus IV., worin er erklärt, nichts Trefflicheres gehört zu haben. Joannes Tinctoris widmete sein Buch „Terminorum musicae diffinitorium“, das erste musikktheoretische Druckwerk der Weltliteratur, seiner Schülerin, der Jungfrau Beatrix, Tochter Ungarns, also Matthias' Braut.

Da die Verfasser der Encyklopadien über mehrere Lebensjahre dieses groen, ein allgemeines Interesse beanspruchenden Mannes nichts zu sagen wissen, und da dessen obenerwahntes Werk, das nur noch in wenigen Exemplaren zu finden, ohne Ort und Jahreszahl erschienen ist, dürfen wir wohl fragen, ob nicht der Meister seiner Schülerin nach Ungarn gefolgt sei und ob nicht vielleicht das interessante Werk gerade der Freigebigkeit Matthias' seine Entstehung verdanke. Wie dem aber auch sein mag, so viel ist sicher, da einige Jahrzehnte später der aus Kremnitz gebürtige Wiener Gymnasiallehrer Stefan Moneta rius mit einem 1513 in Krakau veroffentlichten und dem Georg Thurzo gewidmeten Buche in die Spuren des Tinctoris trat.

Nach solchen Prämissen sind wir berechtigt anzunehmen, da das Musikleben des XVI. Jahrhunderts sich noch bedeutend reicher entwickelt haben würde, wenn nicht die zerstorenden Ereignisse dieses Jahrhunderts die Künste überhaupt gänzlich in den Hintergrund gedrängt hätten.

Von den erhalten gebliebenen Kunstdenkmälern, welche sich in einigen, sozusagen als Unica geltenden Exemplaren vorfinden, hat der ehemalige Bibliothekar des Museums, Gabriel Matrai, im Auftrage der Akademie der Wissenschaften einen Band zusammengestellt (1859): Die Hoffgraff'sche Sammlung und die Gesänge Sebastian Tinodis. In dieser Lieder Sammlung befinden sich zusammen neunzehn Lieder, und zwar von Kaspar Bajnai, Andreas Batizi, Stefan Csukei, Andreas Desi, Andreas Farkas, Peter Rakonyi, Blasius Szekely, Michael Sztaray, Michael Tarjai und einem Ungekannten, überdies ein Bruchstück von Andreas Farkas und ein Scherzlied von Christof Drmprust.

Es ist höchst überraschend, da die poetische Empfindung der Genannten mitten in den Stürmen, welche den allgemeinen Untergang drohten, sich nicht in patriotischem Schmerz oder in der Ermuthigung userte, sondern — mit Ausnahme des letzteren — einstimmig den biblischen Geschichten galt. Dabei müssen wir jedoch bedenken, da diese Stromung dem Protestantismus angehört, welche, in Wettstreit mit der romisch-katholischen Kirche getreten, die Legenden derselben in ihrem neuen Geiste erfegen wollte.

Die uere Form dieser Gesänge ist die der Strophe wie bei den Volksliedern. In ihren Rhythmen pulsiren nicht die heutigen Choriamben, sondern Gemengsel von Spondeen

und Daktylen, welche übrigens auch in unseren heutigen Volksliedern Geltung haben. Man ersieht das an folgenden zwei Schemen:

Andreas Farkas.

o o o o	- -	o o o o	- -	
o o o o	o o o o	- -	-	
o o o o	- -	o o o o	- -	
o o o o	- -	o o o o	- -	-
o o o o	- -	o o o o	- -	
o o o o	- -	o o o o	- -	-

Batizi.

- o o	- -	o o o o	- -	
o o o o	- -	o o o o	- -	-
o o o o	- -	o o o o	- -	
- o o	- -	- o o	- -	-

Außer verschiedenen derartigen Mustern gibt es noch vollkommen gleichmäßige Metra, die dem sogenannten cantus planus oder gleichmäßigen Gesang entsprechen. Es kommt auch eine rein unpaarige Tactart vor, welche sich in den Volksliedern mit paarigen zu mischen pflegt. Diese Rhythmen drücken vermöge ihres Gegenstandes eine kirchliche Stimmung aus.

Während die Obengenannten auf ihrer nationalen Feier sich ausschließlich mit protestantischen Legenden beschäftigten, lebte Tinódi ohne alle confessionelle Rücksicht einzig der magyrischen Nationalität; er sang in seinen Gesängen die guten und schlimmen Tage seiner Zeit, ihre gewonnenen und verlorenen Schlachten, ihre Freuden und Schmerzen, kurz, er weihte seine Laute bis an seinen letzten Augenblick dem Dienste der ungarischen Nation. Sein Leben haben auf Grund historischer Forschungen Franz Toldy und in neuerer Zeit Aron Szilády („Régi magyar költök tára“, Magazin altmagyarischer Dichter) beschrieben. Er war der Sprosse einer Familie von niederem Adel am Ende des XV. Jahrhunderts. Seine Schulen machte er in Stuhlweißenburg. Schwert und Leier und Schreibfeder in der Hand, ließ er sich vom Strom der Begebenheiten bald dahin, bald dorthin tragen und seine Gönner erwiesen dem Sänger gerne Gastfreundschaft, der von Schlachten, Heldenthaten und von Tagen der Trauer so treulich sang. Sein Tod fällt vermuthlich zwischen 1555 und 1559. Seine dem König Ferdinand gewidmete Reimchronik erschien zu Klausenburg 1554 unter seiner eigenen Aufsicht. Tinódi nennt dieses Buch „Cronica“ und erzählt die Ereignisse so genau, daß wir es heutzutage als Geschichtsquelle benutzen; hinsichtlich seiner Melodie unterscheidet er sich von seinen Vorgängern in nichts. Wie diese und wie überhaupt alle damaligen Lieder folgt er auch in der Tonart dem kirchlichen Muster.

Da diese lyrischen Dichter der Form nach den Kreis des Volksliedes nicht überschreiten, wurden sie im ganzen Lande populär und üben einen großen Einfluß auf das Volkslied, dessen höhere Entwicklung wir weiterhin behandeln werden. Tinódi ist zwar der letzte unserer fahrenden Sänger, aber die lyrische Dichtung stieg mit ihm nicht ins Grab,

vielmehr haben unsere Lyriker die Leier im Wege der Überlieferung von einander geerbt bis herauf in die neueste Zeit. Über die von ihnen componirten Melodien können wir nichts melden, doch sind dieselben zweifelsohne in den Volksmund übergegangen und laufen noch jetzt im Alltagsleben um, wenn auch nicht in ihrer ursprünglichen Art, aber als Nährstoff für neuere Formen.

Aus dem XVI. Jahrhundert verbleiben uns noch einige Denkmäler der Kunst- und Tanzmusik nebst den Namen einiger Componisten und Virtuosen, welche dem ungarischen Geiste Ehre gemacht haben. Jedes dieser Musikstücke ist von großem Interesse, insofern die ältesten Formen und Eigenthümlichkeiten der ungarischen Instrumentalmusik in ihnen vollständig aufbewahrt sind, ja auf dem Gebiet der Tanzmusik sogar eine rhythmische Construction in ihnen vorkommt, welche in unseren Tagen völlig ausgestorben ist, so daß Viele ihr das Recht des Daseins ganz und gar bestreiten; es ist dies die Dreier-Tactart. Die betreffenden Componisten und, hinsichtlich der Tanzmusik, Transcriptoren sind die sogenannten Lautenschläger, an denen es in Ungarn nicht fehlen konnte, da die Laute nach dem Zeugniß des Vaters des großen Naturforschers Galilei nach dem Orient-Feldzug Andreas II. gerade durch die Ungarn in Europa beliebt gemacht worden ist. Diese Lautenschläger nahmen die Stelle unserer heutigen Klaviervirtuosen ein. Jedes Land in Europa hatte solche Künstler, welche mit dem allgemeinen Charakter des musikalischen Könnens auch noch den nationalen vereinigten, aber durch ihre Kunst gleichwohl zu Weltbürgern wurden. So finden wir in den Sammlungen lyrischer Musik aus dieser Zeit das Andenken der ungarischen Künstler Valentin und Johann Bakfort für die Nachwelt aufbewahrt.

Über den Ursprung und Namen Valentin Bakforts ist noch nicht volles Licht verbreitet. Er wird eigentlich Valentin Graevius (Greffus) Bakfort geschrieben und soll der Geburt nach ein Siebenbürger Sachse sein. Damit scheint im Widerspruch zu stehen, daß er sich auf den Titelblättern seiner 1569 in Antwerpen erschienenen Werke „Pannonius“ nennt und daß sogar statt des latinisirenden „Bacfarus“ unter der Widmung des Buches: „Valentinus Bakfark, Pannonius“ steht. Wobei noch weitere Verwirrung angerichtet wird durch folgende zwei Zeilen eines Epigramms, das ein polnischer Edelmann zu Ehren des Componisten verfaßt hat:

„Ille lupi natus Trancini e sanguine cujus
Ornatum gemmis hic Diadema vides.“

Wie dem auch sei, sicher ist auf alle Fälle, daß er von mütterlicher Seite sächsischen Ursprungs war. Er zeichnete sich zuerst in Siebenbürgen aus, wofür ihn Sigismund Zápolya zum ungarischen Edelmann machte. Dann kam er nach Ungarn herüber und wurde zum Pannonius. Von Ungarn ist er in den Sechziger-Jahren wahrscheinlich von

Sigismund, König von Polen, nach Krakau berufen worden. Als Hofvirtuose genoß er daselbst besondere Gunst und seine sämtlichen Werke erschienen auf königliche Kosten und dem König gewidmet. Im Laufe des folgenden Jahrzehnts unternahm er von Krakau aus eine Rundreise durch Europa, besuchte Deutschland und Frankreich und schließlich, nach Ablehnung einer Einladung des Kaisers Maximilian, Italien, wo er sich in Padua, dem Hauptsitz der Lautenvirtuosen, niederließ und im August 1576 starb. Für die künstlerische Bedeutung Valentin Bafforts sprechen nicht nur seine zahlreich erhalten gebliebenen Werke, sondern auch die öffentliche Meinung in Padua laut der Inschrift, welche seine Zeitgenossen ihm dort auf den Grabstein meißeln ließen: er habe nämlich die Laute in ganz ungewohnter, neuer Weise gehandhabt und sei als ein zweiter Orpheus Gegenstand der allgemeinen Bewunderung gewesen, oder mit den Worten der Grabschrift: „Valentinus Graevius, alias Baccfort, e Transilvania Saxorum Germaniae colonia oriundo, quem fidibus novo plane et inusitato artificio canentem audiens aetas nostra, ut alterum Orpheum admirata obstupuit“. Seine Werke wurden auch durch Le Roy in Paris 1564 herausgegeben, mit seinem Bildniß geschmückt, welche Ehre seinen Collegen nicht widerfuhr.

Von Johann Baccfort wissen wir nur, daß ein Werk von ihm: „Fantasia Joannis Baccfort Hungari“ in Besard's „Thesaurus Harmonicus“, einer 1603 erschienenen Sammlung, in der Münchener königlichen Bibliothek vorkommt. Daher war Johann ein Zeitgenosse und vermuthlich Bruder oder gar Sohn Valentins. Seine erwähnte „Phantasia“ wartet noch auf ihre Lösung; von Valentins Werken aber sind in den akademischen Heften schon zwei erschienen: „D'amour me plains“ und „Fantasia trium vocum“*. Im Folgenden geben wir den Beginn der „Fantasia trium vocum“. Ihre drei Phrasen wetteifern im Fugestil mit einander, was allein schon die tiefen musikalischen Kenntnisse des Componisten und seine virtuose Behandlung des Instrumentes bekundet.

* Bartalus: „Beiträge zur Geschichte der ungarischen Musik“ 1882.

Außer diesen finden sich noch aus den Jahren 1572 bis 1577 in einem Verlagswerke Bernhard Jobins zu Straßburg zwei Tanzstücke in der Transcription eines ungenannten Lautenvirtuosen: „lassú“, das heißt Andante („Passamezzo Ongaro“), das andere Andante und „friss“, das heißt Allegro („Passamezzo“ und „Saltarello Ongaro“). Beide geben ein treues Bild der damaligen ungarischen Palast-Tanzmusik, ja es erscheint, wie ich schon erwähnte, in dem mit „Saltarello“ bezeichneten „friss“ als dreitheilige Tactart sogar eine völlig ausgestorbene Gattung der ungarischen Musik und des ungarischen Tanzes. Die wohlabgemessene, bunt figurirte Rhythmik sowohl des „lassú“ als des „friss“ zeigen eine mehr steife als melodiose Haltung. Die Structur des dreitheiligen „friss“ ist die nämliche, zumal sie nichts weiter ist als die Umgestaltung des „lassú“ durch Weglassung dieses oder jenes Tactgliedes. Die durchgehends figurirten Passagen desselben sind wohl in raschem Tempo gehalten, doch konnten seine Tanzschritte nur um Weniges lebhafter sein als die Bewegung beim „lassú“. Seine einzelnen Theile gehen nicht aus der Tonart der Unter- oder Ober-Dominante, der Unter- oder Ober-Terzintervalle, sondern moduliren ohneweiters gleich nach den benachbarten Tonstufen,

z. B. aus B-dur in As-dur. Die aus vier Tacten gebildeten Theile oder, besser gesagt, musikalischen Zirkel sind zwölf an der Zahl, woraus gefolgert werden könnte, daß auch der Tanz selbst aus solchen abgezirkelten Figuren bestanden habe, die eben solchen zwölf musikalischen Perioden entsprachen. Wenn wir diese Musik hören, welche trotz ihrer bunten Figuration durch die steife, eckige Harmonisirung sozusagen eine gewisse Wildheit des Ausdruckes gewinnt, ist es uns, als sähen wir die würdevollen Gestalten der alten Paläste sich in ernsthaftem Tanze durcheinander bewegen, der nicht wohl aus Anderem bestehen konnte, als aus wohlabgemessenen, bis zu einer gewissen Entfernung oder in einem gewissen Kreise hin und her wandelnden Schritten, einer strammen, ritterlichen Haltung des Körpers und aus dem wiederholten Zusammenschlagen der Hacken oder Sporen bei den Schlußtacten der musikalischen Schlüsse. Auf die Kenntniß dieser Musik gestützt, können wir mit Sicherheit behaupten, daß das Volkslied, beziehungsweise der Volkstanz — vielleicht die Eigenthümlichkeiten der Schlußtacte abgerechnet — gar nichts mit ihr zu thun hatte und das Volk so wie später auch früher nicht nach ihr zu tanzen wußte. Diese Passamezzi sind aber die Vorgänger jener „palotás“ (Palasttänze), welche am Anfang dieses Jahrhunderts auch „verbunkos“ (Werbertänze) genannt und nur von den oberen und mittleren Ständen getanzt wurden, schließlich aber in ein virtuoses Weinturnen ausarteten.

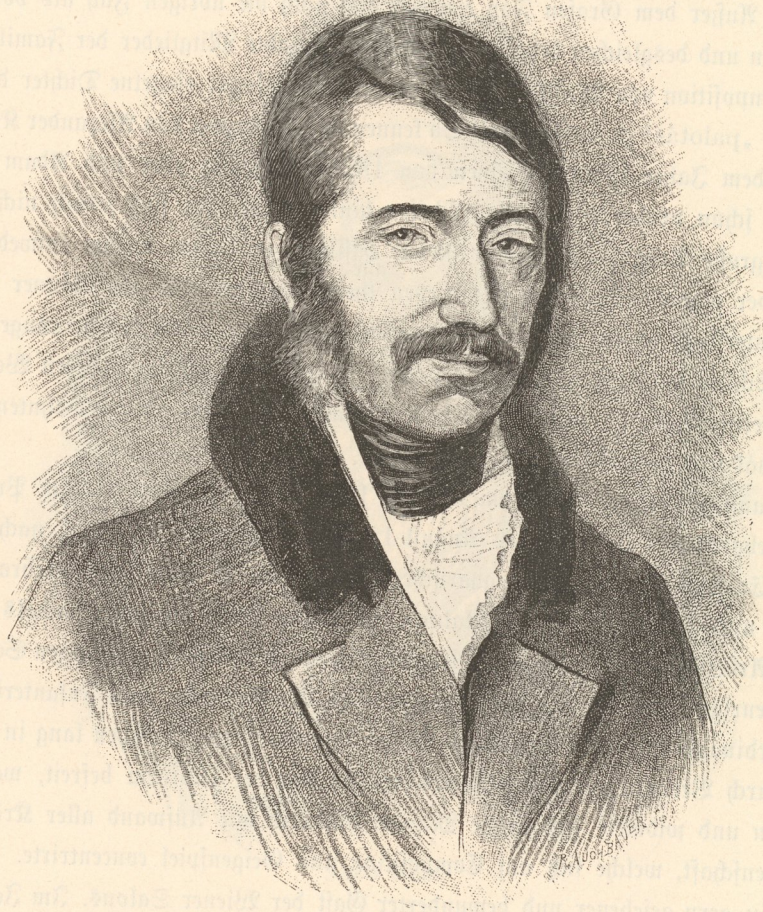
Schon im Laufe des XVIII. Jahrhunderts finden wir die Palastmusik viel geschmeidiger, melodischer, ja nationaler. Außerdem hat sie sich auch formell stark verändert, insofern sie statt der gewohnten acht und noch mehr kleinen Abschnitte des italienischen passamezzo nur aus einem Andante (schweigendes Lied), einem Werbertanz (toborzó) und einem Allegro bestand, wobei zu bemerken, daß Andante und Werbertanz durch die freien phantasieartigen Läufe einer reich figurirten kurzen oder langen Cadenz verbunden wurden, welche man später auch „figura“ oder „cifra“ (Verzierung, Schnörkel) nannte. Im Laufe unseres Jahrhunderts stand zwar der Zigeuner schon fast allein auf dem Podium des Vortragenden, aber so wie die Bildung von Musikbanden hing auch das Componiren vom Einfluß zahlreicher, dem hohen und mittleren Adel angehöriger Musikliebhaber ab, welche entweder auf eigene Kosten begabte Primgeiger (primás) und Banden ausbilden ließen oder auch persönlich im musikalischen Vortrag und der Composition von Palastmusik sich hervorthaten. So schwangen sich gewisse Zigeunerfamilien, deren Mitglieder ihre Instrumente bis zum heutigen Tag auf einander vererben, in der Ausübung der Kunst zu größerer Meisterschaft auf. Die älteste Figur dieser Familien ist Michael Barna, um 1737 Hof-Primgeiger des Cardinals Grafen Emerich Esáky, der ihm aus eigenem Antriebe unter sein lebensgroßes Bildniß den hohen Titel „Ungarischer Orpheus“ schreiben ließ. So hat auch das Zigeunermädchen Panna Czinka, deren

Künftler ruf bis in unsere Zeit lebendig geblieben, ihre Ausbildung auf Veranlassung des Grundbesizers im Gömörer Comitate Johann Lányi erhalten. Panna Czinka heiratete und beschenkte dann die Nation mit nicht weniger als dem Personal von zwei Musikbanden. Sie starb in hohem Alter (1772 im Gömörer Comitate) und ließ kraft letztwilliger Verfügung ihre Amati-Geige, die sie einst vom Cardinal Esáky zum Geschenk erhalten, an ihrer Seite begraben. Wir haben Anhaltspunkte dafür, daß jene Art des Ausbildens von Zigeunern, welche man in unseren Tagen an so mancher wilden Provinzbande vorzunehmen pflegt, schon im XVIII. Jahrhundert nichts Neues mehr war. Es hatte nämlich auch damals, so wie gegenwärtig, jeder ungarische Musikliebhaber seine eigenen Lieblingsweisen.

Bei öffentlichen Gastmählern und Unterhaltungen pflegte der Primgeiger diese Weise dem Betreffenden, an dessen Ohr herabgeneigt, vorzuspielen. Da begann dann die Section, das heißt, der Zuhörer sang nun die richtige Melodie seinerseits dem Primgeiger so lange ins Ohr, bis dieselbe um eine Variation ärmer oder wohl auch um eine neue Wendung reicher geworden war. Daraus folgte schließlich nicht nur, daß der Zigeuner die Weise jedes Einzelnen kannte, sondern ohne Zweifel auch, daß die Palastmusik nationaler, melodischer und klangvoller wurde, zumal das Volkslied sowohl auf die Fachkundigen als auch auf die dilettirenden Protectoren von großem Einfluß war.

Im Laufe eines so gearteten Musiklebens erreichte die Palastmusik in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts ihre größte Entwicklung unter Mitwirkung geschulter Musikgestalten und echt magyarischer Componisten. An der Spitze einer jener Gesellschaften stand Graf Stefan Fáy, ein Musikfreund und Klaviervirtuose von gründlicher Bildung, auf dessen Ahnenschloß (in der Ortschaft Fáy des Abaujer Comitats) von Zeit zu Zeit zahlreiche Dilettanten zusammenzukommen pflegten. Man veranstaltete dort theils Orchester-, theils Streichquartettaufführungen bald von classischen Musikstücken (Haydn, Mozart), bald von neu entstandenen Werken der ungarischen Palastmusik. Die Chronik jener Zeit macht uns auch mit mehreren Mitgliedern dieser Gesellschaft bekannt, indem sie schreibt: „In dieser Musikgesellschaft gebührt der erste Platz mit Recht dem gräflichen Dirigenten (Stefan Fáy) selbst, der das Fortepiano, als leitendes Instrument, Dank einem über seine jungen Jahre und über alle Erwartungen weit hinausgehenden Talent, mit erstaunlicher Meisterschaft spielt. Johann Liszt, des hochlöblichen Szathmárer Comitates Chirurgus, verdient ob seines seltenen ausgezeichneten Talentes zum Musiciren der ungarische Orpheus dieser Gegend genannt zu werden. Er war ein trefflicher Geiger und zeichnete sich besonders durch die vollkommene Ausführung der nationalen Weisen aus. Von einer schätzbaren patriotischen Gesinnung gedrängt, verwandte er all sein Talent auf die Beredlung des ungarischen Liedes. Seine Wohlgeboren Herr Emerich Berczik de Jászó,

Táblabiró mehrerer hochlöblicher Comitate, der, auch in den Gesetzen des Generalbasses wohl bewandert, ein trefflicher Compositeur ist. Seine Wohlgeboren Herr Táblabiró Karl Tiszta de Selyeb, der von wegen seines mit angenehmer Stimme in italienischer Manier ausgeführten Gesanges, wie das zuweilen in den operalischen Stücken vonnöthen,



Johann Lavotta.

Erwähnung verdient. Seine Wohlgeboren Herr Ferdinand Leeb, wohnhaft zu Kaschau, ist erster Solo-Principal-Violonist, der bezüglich seines musikalischen Genies mit jedem im ganzen Lande berühmten Violinisten wetteifern mag und alle neuen Tonstücke prima fronte spielt“ u. s. w.

Das also wäre das wohlgeborene Táblabiró-Orchester und sein erlauchter Dirigent, welche sich um die Ausbildung der nationalen Musik keine geringen Verdienste erworben haben. Gegen Ende der Fünfziger-Jahre behandelte Graf Jáy auch in Zeitungsaufsätzen

unsere älteren Künstler und gab außerdem einige hochinteressante Hefte (vierhändig für Klavier) mit Werken von Johann Lavotta, Anton Csermák und anderen älteren Componisten heraus.

Einen ähnlichen Zweck verfolgte die Verlagsgesellschaft von Beszprim, in deren Auftrage Ignaz Ruzicska die Werke seiner tüchtigeren Zeitgenossen für das Klavier einrichtete. Außer dem Grafen Fáy erwiesen sich auch die übrigen Fáy als vorzügliche Componisten und desgleichen befaßten sich mehrere begabte Mitglieder der Familie Drezy mit der Composition von Musikstücken, ja es versuchten sogar einzelne Dichter dann und wann einen „palotás“ zu componiren. So kennen wir deren zwei von Alexander Kisfaludy, einen aus dem Jahre 1822 und einen von 1823; Verjeghy aber und Adam Horváth haben uns schon vorher viele schöne Weisen hinterlassen. Wir sind jedoch nicht in der Lage, die große Anzahl aller Jener Revue passiren zu lassen, welche entweder durch Spenden der eigenen Muse am Musikleben theilgenommen oder als Gönner die Ausübenden unterstützt haben; nur auf vier besonders hervorragende Erscheinungen müssen wir zum Schluß die Aufmerksamkeit der Leser lenken, vier Künstler, deren Werke einen wahren Wettstreit der Verleger erregt haben. Außer den schon oben erwähnten Lavotta und Csermák sind dies Bihari und Rózsavölgyi.

Johann Lavotta wurde am 5. Juli 1764 zu Puszta Födemes im Preßburger Comitath geboren und starb am 18. August 1826, nach Einigen zu Tállya, nach Anderen zu Mád. Er stammte aus kernmagyarischer Familie. Seine Schuljahre verbrachte er zu Preßburg und Tyrnau. Seine musikalische Begabung störte ihn schon damals in seinen sonstigen Arbeiten, was insbesondere seiner Stiefmutter Anlaß zu so heftigen Scenen gab, daß der feurige Jüngling sich einst geradenwegs als Gemeiner zum Infanterieregiment Prinz Ferdinand anwerben ließ und in dieser Eigenschaft zwei Wochen lang in Preßburg stand. Durch Vermittlung seines Vaters wieder von der Uniform befreit, wanderte er nach Wien und widmete sich einige Monate hindurch mit Aufwand aller Kräfte seiner Musikleidenschaft, welche sich auf Composition und Geigenpiel concentrirte. Er wurde damals ein gern gesehener und bewunderter Gast der Wiener Salons. Im Jahre 1786 ließ er sich an der Pester Universität als Hörer der Rechte einschreiben. Schon um diese Zeit hatte er das Glück, sich als Concertgeber auch die allerhöchste Zufriedenheit Kaiser Josephs zu erwerben. Bald darauf legte er den „Verböczy“ beiseite und warf sich völlig auf die Kunst, zuvörderst (1792) als Kapellmeister der in Ofen, später in Pest spielenden Protasewicz'schen Schauspielgesellschaft, noch weit mehr aber zur Ungebundenheit eines freien Künstlerlebens hingezogen. So gewann er sich das weite Ungarland. Wohin er immer kam, wurde er mit offenen Armen aufgenommen als ein zweiter Tinódi, der auf seinem Instrumente Lust und Leid der Nation zu verdolmetschen wußte; aber nirgends

hielt er sich lange auf und so zog er im Lande umher, bis endlich sein Geigenbogen die alte Macht einzubüßen begann und er schließlich am Hegyalja-Gebirge auf seinen Grabstein stieß.

Über Anton Csermák wissen wir weit weniger. Man schreibt ihm böhmischen oder mährischen Ursprung zu und will ihn romantischer Weise als Kind der Liebe irgend eines



Johann Bihari.

Magnaten gelten lassen. Csermák begann im letzten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts sich mit ungarischer Musik zu beschäftigen, seine noch erhaltenen Werke bekunden ein starkes Talent und mehr künstlerische Gestaltungskraft, als bei seinen Zeitgenossen zu finden war. Er handhabte seine Geige ebenso meisterhaft wie Lavotta. Auch er war Kapellmeister zu Jászó, doch verdüsterte sich sein Gemüth, so daß er zeitweilig in stillem Irrsinn dahinlebte. Seine Frau verließ er und pilgerte wie Lavotta von Ort zu Ort, in klaren Augenblicken hinreißend durch sein Geigenpiel. Endlich starb er, gänzlich verkommen, zu Beszprim 1823.

Eine weitaus bessere Laufbahn wurde Johann Bihari zu theil, der nicht nur die Bewunderung des hohen und mittleren Adels genoß, sondern auch von den Fürstlichkeiten in Wien bei festlichen Anlässen gern gehört wurde. Seine Eltern waren Zigeunermusikanten, in Nagy-Abony (Preßburger Comitatz) wurde er 1796 geboren. Fünfzehn Jahre alt, machten ihn seine Genossen schon zum „Primas“. Nach Budapest kam er mit dem Cymbalschläger Franz Bakos, der später die Kunst aufgab und in seinem dreistöckigen Hause in der Grenadiergasse ein Gasthaus eröffnete. Um von dem gewaltigen Geigenpiel Biharis einen Begriff zu geben, braucht man nur an die Scene zu erinnern, wie er am 1. Juli 1815 bei dem großen Ballfest auf der Margaretheninsel zu Ehren der Großfürstin Katharina Pawlowna (Schwester der ersten Gemalin des Palatins Josef) mit so hinreißender Glut spielte, daß die Tanzenden vor Bewunderung zu tanzen vergaßen. Auf einer Kunstreise traf ihn zwischen Gyöngyhös und Hatvan ein verhängnißvolles Mißgeschick: sein Wagen stürzte um und er brach sich mehrfach den linken Arm. Keine ärztliche Behandlung vermochte die Folgeübel davon ganz zu heben. Wenn er auch deshalb nicht ganz und gar aus der Öffentlichkeit verschwand, ging es doch mit seiner Kunst abwärts und er gerieth in das tiefste Elend, woran freilich die verschwenderische Lebensweise des ehemals reichlich bezahlten Künstlers die Hauptschuld trug. Noch in den letzten Augenblicken seines Künstlerthums erlebte er die ergreifende Scene, daß mehrere Maguaten, vor denen er im „Brinyi“ spielte und die ihn in seiner Blütezeit gut gekannt hatten, ihm den lahmen linken Arm ganz mit großen Banknoten bedeckten. Der Künstler vergoß Freudenthränen und glaubte damals, seine alte Kraft würde ihm wiederkehren, aber es war nur das letzte Aufflackern der Flamme gewesen. Er starb am 26. April 1827. Johann Bihari war Naturalist, wie es die Zigeuner im Allgemeinen auch jetzt noch sind. Aus diesem Grunde waren es meist Andere, welche seine poetisch-schönen „palotás“-Weisen ausarbeiteten.

Die vierte hervorragende Gestalt ist Markus Rózsavölgyi. Das Andante der „palotás“-Musik bestand zu seiner Zeit schon aus zwei Theilen, nämlich nach dem Muster des Menuetts und deutschen Tanzes aus einem Theil und einem Trio. Der Stil Rózsavölgyis ist melodiös und in der Figurirung glänzend; in formaler Hinsicht fügte er zu den zwei Theilen noch vier hinzu, wodurch der „palotás“-Tanz eine Ähnlichkeit mit der französischen Quadrille gewann. So entstand die Musik des ersten „Kör“-Tanzes, zweifellos nach französischem Muster, wie mindestens der allererste „palotás“ in Nachahmung der italienischen Passamezzi. Rózsavölgyi wurde in Balassa-Gyarmat 1787 geboren. Er war von jüdischem Ursprung, sein früherer Name Rosenthal. Es ist nicht überflüssig, zu vermerken, daß zu jener Zeit der Zigeuner nicht der Einzige war, der die ungarische Musik ausübte, sondern daß er sich mit dem Juden darein theilte,

so zwar, daß in mehreren Gegenden gemischte, ja auch reinjüdische Musikbanden thätig waren. Dafür sprechen Esokonais Verse:

„Sieh, die Toponärer Juden ein jetzt schwenken,
Mit Musik den Schritt zu ihren Plätzen lenken.“ (,,Dorothea“, I. Buch.)

und nochmals:

„Hellauf klingt's von Fafs dürrer Holze plötzlich,
Einfällt seiner Bande Kling und Klang ergöglich.“ (Ebenda, II. Buch.)

und weiterhin:

„Brächtig schallt jetzt Fafs fettes Fidelstreichen,
Spielt des Palatinus Weise ohne gleichen.“

In jener Zeit hatten nämlich die Juden des Marktfleckens Toponár (Somogyer Comitát) eine berühmte Musikbande. Kózsavölgyi kam jedoch im Jahre 1806 nicht als Musiker nach Budapest, sondern als Handelsagent, um alsbald, ausschließlich seiner Musikleidenschaft zu leben. Seinen Namen magyarisirte er im Jahre 1824, als ihn der Beszprimer Musikverein zum besoldeten Mitgliede wählte. Seine tadellose Ausbildung ist durch zahlreiche Werke bezeugt, und daß er ein ausgezeichnete Violin-Virtuose war, haben auch die Wiener Blätter anerkannt, als er um 1835 zweimal im Hoftheater auftrat. Ein verhängnißvolles Ereigniß fiel mit seinem Tode zusammen: der Tod der „Palastmusik“. Kózsavölgyi starb 66 Jahre alt am 23. Jänner 1848. Die kriegerische Zeit, welche mit diesem Jahre begann, räumte auch mit der „Palastmusik“ auf, als Baron Béla Wenckheim den Csárdás in die Paläste einführte und dadurch dem ungarischen Tanze eine demokratische Färbung gab. Trotzdem bleibt der „palotás“ ein wesentlicher Bestandtheil der ungarischen Musik, zumal er auch für die Kunstmusik viel geeigneter erscheint als das unbändige Volksthümliche.

Es wäre für uns interessant, ja nothwendig, zu wissen, welchen Einfluß im Laufe des XVI. Jahrhunderts die deutsche, italienische und französische Musik auf unsere Palastmusik hatte. Sichere Kenntniß erlangen wir durch das Studium der Lautenschläger verschiedener Nationalität, welche sich dazumal mit der Tanzmusik der verschiedenen Völker befaßten. Außer der Laute, diesem Instrumente der Poeten und Virtuosen, dienten damals zum Vortrage der Palast- und Volksmusik dieselben Instrumente wie jetzt. Der Geige thut auch Tinódi Erwähnung. Eine Gattung derselben, die sogenannte polnische Geige, ist wahrscheinlich gerade die jetzige, denn sie wurde aus Polen herübergebracht, auf dem nämlichen Wege, welchen damals auch andere ausländische Waaren nahmen, um hereinzukommen. Form und Bau der älteren Geige sind pünktlich beschrieben in der zu Freiburg 1683 erschienenen politischen Spottschrift: „Ungarische Wahrheits-Geige“. * Die Pfeifer,

* Bartakus, „Neuere Beiträge.“ Akademische Hefte 1882.

lateinisch *fistulatores* genannt, die im kriegerischen, wie im bürgerlichen Leben eine Rolle spielten, sind ganz dieselben, welche man im Soldatenleben onomatopöisch „táragató“ (Feldtrompete) nannte. Die „táragató“-Pfeifen waren von kleinerem und größerem Kaliber, ganz wie das Clarinett unserer Tage, zu dem sich der „táragató“ vervollkommen hat. Zu streiten wäre darüber, welche Rolle die Zither in der ungarischen Musik gehabt und wann sie ihren Platz dem Cymbal geräumt hat. Da die damaligen lateinischen Schriftsteller und die Verfasser der späteren Wörterbücher in der Benennung der Instrumente keineswegs verlässlich sind, ist es nicht unwahrscheinlich, daß die im XVI. Jahrhundert erwähnte Zither den aus Italien stammenden Cymbal zu bedeuten hat. So bezieht sich in dem Tagebuch Ludwigs II. aus dem Jahre 1525 der Ausdruck „Citharam tangere“ eher auf das Cymbalschlagen als auf das Zitherspielen. Mit Bezug auf letzteres wäre zu merken, daß man im lateinischen Verkehr das Spielen von klingenden Instrumenten im Allgemeinen mit „canere“ auszudrücken pflegte, was auch die weiter oben erwähnte Grabinschrift Bafforts bekundet.

Die Volkslieder im Allgemeinen, also auch die magyrischen, entstehen unter Mitwirkung der nämlichen Factoren, unterscheiden sich aber nationell von einander. Diese Factoren sind: Sprache, Klima, Temperament, politische und sociale Verhältnisse.

Die Sprache ist unter den erzeugenden Elementen das wichtigste, ja einfach unentbehrlich; sie ist es ja, welche der Melodie ihre Grenzen steckt; das Maß der Worte verleiht der rhythmische Fluß, die Verszeilen und Strophen machen das Ganze verständlich und genießbar. Hinsichtlich der Wichtigkeit der Sprache können wir im Allgemeinen hervorheben, daß alle Volksmusik insoweit primitiv oder wohlausgebildet ist, als es die Qualität des Bodens, beziehungsweise der Sprache gestattet. In unserer Sprache ist jene Eigenthümlichkeit zu suchen, welche den magyrischen Choriambus (— ∪ ∪ —), das wesentliche metrische Element unserer Volkslieder, auffallend von dem der Völker arischen Ursprunges unterscheidet. Nicht unwahrscheinlich, daß diese Eigenthümlichkeit einerseits durch den auf die Thesis fallenden gewöhnlichen Accent, andererseits durch eine eigenartige Dehnung des letzten Wortes im Satze bedingt ist, wie wir sie bei den Palóczen, besonders aber bei den Székeln wahrnehmen, dagegen fällt der Accent bei den arischen Gruppen, besonders auch im Deutschen, gewöhnlich auf die zweite Silbe und die Wörter auf „en“ haben einen so kurzen nasalen Klang, daß sie sich nicht einmal zwangsweise zu einem magyrischen Choriambus gestalten würden. Daher rührt eine zweite Eigenheit des magyrischen Versbaues; die choriambische Aussprache erfordert nämlich die Auflösung der Verszeilen in kurze Sätze (aus denen sich einzelne musikalische Tacte bilden), wobei die Endsilben des einen Satzes nicht in den anderen hinüberreichen dürfen, da dies der Eigenart des Choriambus zuwiderlaufen und, indem die Endsilbe auf den betonten Theil des folgenden

Textes fiele, unser rhythmisches Gefühl unangenehm berühren würde. Der magharische Versbau hat seinen Ursprung im Volksthümlichen. Schon im XVI. Jahrhundert haben Tinódi und seine Zeitgenossen ihn gepflegt, obgleich sie metrisch fehlerhafte Werke schrieben, während sie die Angabe des Satzbaues pünktlich befolgten. Auch die besseren Volkslieder unserer Zeit entsprechen diesen Anforderungen und Fehler finden sich höchstens bei unerfahrenen Poeten oder in solchen Texten, welche irgend einer beliebigen Melodie hinterher angepaßt wurden. Aus den magharischen Choriamben folgt von selbst die paarige Tactart der magharischen Volkslieder. Ausnahmsweise finden sich zwar auch unpaarige als fremde Beimischung, aber nur in gewissen rhythmischen Verhältnissen unter die paarigen eingetheilt, selbständige unpaarige aber niemals. Alle diese Eigenheiten haben ihren Ursprung in der Sprache, und welchen Einfluß diese auch auf das metrische, rhythmische, ja melodische Schaffen hat, das beweisen die verwandten Sprachen, welche mehr oder weniger verwandte Melodien hervorbringen.

Den Einfluß des Temperaments, die geographischen Unterschiede des politischen Lebens, der religiösen und socialen Verhältnisse nachzuweisen, ist zwar leicht, fast unmöglich aber ist es, den Entstehungsort der neueren Lieder zu bestimmen, da auch die Volkslieder mit Dampfkraft in alle Winkel des Landes eingeführt werden. Was das Alföld singt, dasselbe hören wir jetzt auch in den Karpathen, in den Székler Alpen, an den Ufern vom Plattensee und Neusiedlersee, in allen Richtungen der Windrose, höchstens mit einigen Varianten, was der betreffenden Melodie bald zum Nutzen, bald zum Schaden gereicht.

Nach einer festgewurzelten Meinung ist die Stimmung unserer Musik und unserer Volkslieder im Allgemeinen die des elegischen Leids, des tiefen Schmerzes, und wählt daher naturgemäß eine Moll-Tonart mit erweiterten Secundestufen. Nicht nur Fremden ist diese Eigenthümlichkeit unserer Musik aufgefallen, sondern sie ist auch in einigen magharischen Sprichwörtern erwähnt: „Weinend erlustigt sich der Magyare“; — „Traurig ist das Lied des Magyaren wohl schon seit dreihundert Jahren.“ Was nun das anbetrifft, kann es wohl schon seit einer viel längeren Frist traurig gewesen sein, doch würde man sehr irren, wenn man alles dies im wörtlichen Sinne nehmen wollte. Denn unserer Nation fehlt es durchaus nicht an heiteren Stimmungen. Ja sie ist sogar in demselben Maße tobend in ihrer Freude als niedergeschlagen in ihrem Schmerze; an Gründen dafür läßt es unsere Geschichte nicht fehlen.


Aus dem oben erwähnten Grunde kann man nun zwar keine geographische Übersicht unserer neueren Volkslieder aufstellen und die fruchtbareren Gegenden bezeichnen, sowie den Einfluß ihrer kirchlichen und socialen Verhältnisse abwägen; über die älteren jedoch läßt sich, theils auf die Natur des Stoffes gestützt, theils mit Hilfe der Geschichte, in dieser und jener Hinsicht eine sichere Meinung gewinnen.

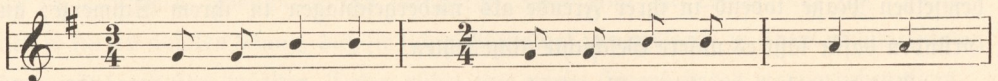
Betrachten wir zuerst den Einfluß der fremden Elemente. Wir dürfen wohl behaupten, daß das magyariſche Volk, als es nach Pannonien kam, ebenso liebesfroh war wie heute. Wir haben hiſtorische Daten, nach denen — um von Anderem zu ſchweigen — ſogar die Geſetze geſungen wurden.

Die Volkslieder und die aus denſelben hervorgegangene Volks- oder Tanzmuſik übten ihre Wirkung auch auf die fremdsprachigen Nachbarvölker.

Als die Ungarn 1151 in Gemeinschaft mit den Böhmen und Polen als Verbündete des großen Fürſten Jaroslaw kämpften und mit allem Siegespomp in Kiew einzogen, wo die Einwohner ſie mit Feſtmahlen ehrten, ſchätzte ſich jedes Haus glücklich, in welchem ungarische Muſik erklang.*

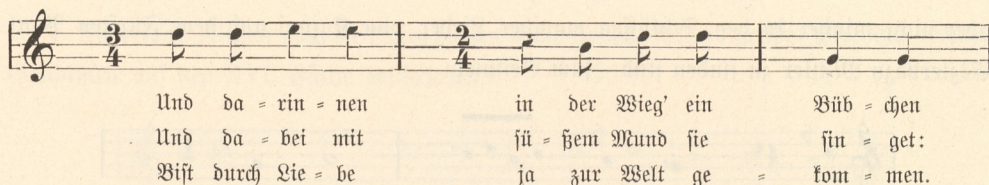
Welche Blüte unſer Volkslied ſeit jener Zeit erlebt hat, dafür finden wir vierhundert Jahre ſpäter (1544) einen verläßlichen Beleg im Epilog der Neu-Szigeter Ausgabe von Sylveſters (des ſpäteren Wiener Uniuerſitätsprofefſors) Bibel: „In ſolchen Geſängen, inſonderheit in den Blumengeſängen, darin jeglich Volk des ungarischen Volkes ſcharfen Sinn im Erfinden bewundern konnte, was nichts anders iſt denn ungarische Poeſie. Da ich bei ſolch herrlicher Sache ſolch gemeines Beiſpiel brauche und gleichſam im Miſte Gold ſuche, iſt es mir nicht darum zu thun, die Eitelkeit zu loben, ich lobe nicht das, wovon ſolche Geſänge handeln, ſondern ich lobe den edlen Gebrauch der Rede.“ Als dieſer Epilog in Neu-Sziget gedruckt wurde, da hatte ſich ohne Zweifel unter den Völkern Ungarns ſchon endgiltig jene muſikaliſche und ſprachliche Vermischung vollzogen, welche wir an zahlloſen Wörtern und am muſikaliſchen Rhythmus der magyariſchen Sprache beobachten können.

Demgemäß reihten ſich an die Choriamben unſere Volkslieder, wie wir oben geſehen, die unpaarigen Tactarten und außer dieſen ſolche paarige, deren Maße, vom Choriambus abweichend, einander gleich ſind. Die unpaarigen hat, wie der Rhythmus  ſelbſt beweist, unſer Volk von den Polen entlehnt, unter die paarigen gemiſcht und in ſolcher Weiſe bis auf den heutigen Tag bewahrt. Solche Lieder wirken nicht nur nicht ſtörend, ſondern bewirken vielmehr eine ſehr intereſſante Abwechslung. Wir führen als Beiſpiel nur eines von den Székleriſchen an:



Steht am Dor = feſ	End' ein klei = nes	Stüb = chen,
Und die Wieg' ein	klei = nes Mägd = lein	ſchwin = get,
Schließ die Aug = lein,	Lämm = chen mein, die	from = men,

* Geſchichte von Galitiſch und Wend. S. 481. Engel.



Und da = rin = nen in der Wieg' ein Büb = chen
 Und da = bei mit sü = ßem Mund sie sin = get:
 Bist durch Sie = be ja zur Welt ge = kom = men.

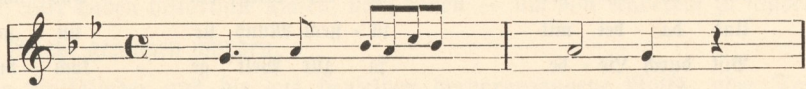
Polnischen Ursprunges sind auch die zusammengezogenen (synkopirten) Rhythmen, wogegen die paarigen und gleichgemessenen mit den slavischen und romanischen Rhythmen identisch sind. Auf welche Art aber der Slave, der Romane und der Magyare diese Rhythmen mit der Melodik vereinigt, das ist in den Liedern aller drei Nationen sofort zu erkennen.

Der Grund des Unterschiedes ist, da alle drei denselben Rhythmus verwenden, nicht in diesem selbst, vielmehr im nationalen Temperament, in der politischen Stellung und im gesellschaftlichen Leben der Betreffenden zu suchen. Im slavischen Volkslied äußert sich ein sanfter Humor, ein sanftes Leid, beides sehr gemäßigt. Im Romanischen finden wir mehr trübsinnige Eintönigkeit, mehr Klagemäßiges; durch seine erweiterten Secundestufen, welche es, wenn auch selten, ebenfalls anwendet, gewinnt es eine gewisse Wildheit und begnügt sich mit dem dudelsackmäßigen ewigen Gebrumm der Tonica und der Dominante. Das Magyarische ist von alledem das völlige Gegentheil. In Freud und Leid bleibt es selten auf der Mittelstraße, seine Leidenschaft ist fast unbezähmbar und es sucht daher selbst über den Tonzirkel der Octave hinüberzuschweifen, indem es sich auch mit Unter- und Ober-Dominante und jeder parallelen, ja selbst in anderer Musik ungewöhnlichen Harmonie paart.

Die obige rhythmische Mischung der magyarischen Volkslieder war für das magyarische Volk weit vortheilhafter, als wenn es ausschließlich über seine Choriamben zu verfügen hätte. Das Tauschverhältniß zwischen den Völkern Ungarns darf man, trotz künstlich gehegter Nationalitätsfragen und Bitterkeiten, ein fortgesetztes nennen. Es entstehen magyarische Volkslieder mit slavischem und romanischem Elemente vermischt, und hinwiederum hört man bei Leuten romanischer, besonders aber slavischer Zunge die magyarischen Choriamben.

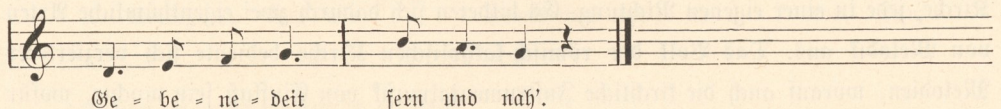
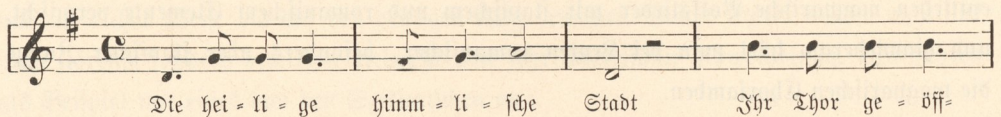
Werfen wir nun einen Blick auf den Einfluß der Kirche. Da in älteren Zeiten die Kirche die einzige Lehrerin des Volkes war und nur im kirchlichen Geiste lehrte, ist es natürlich, daß die so erlernten Kirchenlieder auch auf die Entwicklung des Volksliedes maßgebend einwirkten, und zwar sowohl die römisch-katholische als auch die protestantische Kirche, jede in einer eigenen Richtung. Es bildeten sich dadurch zwei eigenthümliche Arten von Melodik aus. Das Volk der römisch-katholischen Kirche bediente sich verzierterer Melodien, worauf auch die kirchliche Instrumentalmusik von Einfluß sein mochte, wofür

aber nicht minder in den Schlüssen mancher Lieder von Kájoni und dem Fürsten Paul Eszterházy Muster zu finden sind. Zum Beispiel:

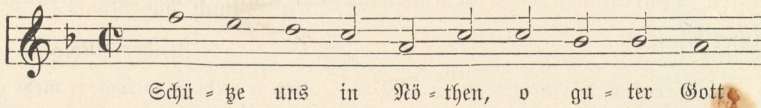


Die Protestanten ahmten die poetisch schönen Melodien Goudiméle's nach und haben letztere bis auf unsere Zeit ihre puritanische Einfachheit bewahrt; so waren sie aber auch zur Zeit des Stefan Katona von Gelej, der die Orgel, wie überhaupt die kirchliche Instrumentalmusik verpönte.

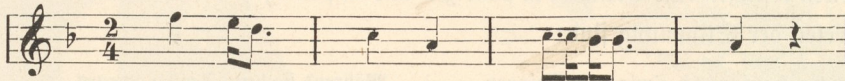
Die Einwirkung der katholischen und protestantischen Kirche ist so deutlich zu erkennen, daß man, was die alten Melodien betrifft, mit großer Wahrscheinlichkeit ihren kirchlichen Ursprung erweisen kann. So stammt das Lied „Hei, Kákóczy, Beresényi!“ von den Anhängern Calvins, dagegen zeigen das Historienlied über Stefan Kádár, für dessen Entstehung das Jahr 1660 anzusetzen ist, und auch wieder Kákóczy's Gebet, welches das Széklervolk aus Anlaß des endgiltigen Abschieds des Fürsten sang, trotz ihrer rein volksthümlichen Stimmung das Gepräge der römisch-katholischen Kirche. Die beiden Kirchen haben indeß einen gemeinsamen Charakterzug in den kirchlichen Tonarten. Diese Tonarten sind den Volksliedern beider Confessionen gemeinsam in ihren Schlußcadenzen, welche die Musiker unserer Zeit unrichtig zu bringen pflegen. Von Zeit zu Zeit haben diese Einwirkungen ganz aufgehört, und das Verdienst, den ersten Schritt dazu gethan zu haben, gebührt den Cantoren der beiden Confessionen, welche in ihren zu festlichen Anlässen, besonders für Begräbniß-Ceremonien verfaßten Gesängen instinctiv mehr im Sinne des Volkes als der Kirche schafften. Dies begann sich hauptsächlich im Rhythmus zu äußern. So hat beispielsweise, nach verlässlicher Quelle, das Volk von Zala-Egerszeg den Mariä-Himmelfahrtsgefang, welcher mit den Worten: „Der heiligen Himmelsstadt“ beginnt, schon vor 80 Jahren folgendermaßen gesungen:



Anderseits blieben auch die Reformirten nicht zurück. Aus folgender Melodie, welche Goudiméle auf den XVI. Psalm geschrieben,



hat man ein Volkslied gemacht, welches sich dann unter dem Geigenbogen der Zigeuner in folgenden Csárdás verwandelte:



Unsere Volkslieder sind formal nicht von einander verschieden; sie haben Abschnitte aus zwei sehr kurzen melodischen Zirkeln, welche nach der Theorie des musikalischen Zirkels auch als Eins gelten können. Unter diesen — um nicht jeden gewohnteren Gang der Melodien zu erwähnen — sind diejenigen eigenthümlich, deren erster Halbzirkel im zweiten — wie ein Jugenthema — im Tonzirkel der oberen Quinte sich wiederholt.

Ihrem Charakter nach gehören die Volkslieder jedoch verschiedenen Gattungen an; es gibt z. B. historische, patriotische und Soldatenlieder, Liebes-, Scherz-, Spott-, Trink- und Betyärenlieder.

In der Sammlung von Johann Erdélyi (1846 bis 1848) zeigt sich folgendes Verhältniß: Liebeslieder gibt es darin 712, geschichtliche 28, patriotische und Soldatenlieder 63, Trinklieder 93, Spott- und Scherzlieder 94, „Betyären“-Lieder 50. Sonach gehört wohl der Löwenantheil den Liebesliedern, in Bezug auf ihren inneren Werth jedoch ist kaum eine Kategorie der anderen vorzuziehen. Die Soldatenlieder vertheilen sich gleichmäßig auf Feldherren, Officiere, Gemeine. Der Tod eines alten Majors wird mit soldatischem Humor besungen:

Nah ist dir des Todes Röcheln,
Wisch' den Staub drum von den Knöcheln,

Schon erwartet dich das Grab,
Drum heißt's jetzt: Alons, Marsch ab!

Ein anderes Mal wird der beliebte Hauptmann befragt:

Wann marschiren wir, mein lieber Kapitän?
Morgen, morgen, übermorgen,

Donnerstag, seid ohne Sorgen,
Meine lieben Krieger!

Der ehemalige gemeine Soldat, der so viel von „Wältschland“ zu fabeln wußte, wird durch folgende Zeilen treffend charakterisirt:

Alle Wetter dieser Krieger,
Unfehlbarer Herzbefieger,

Muß von Land zu Lande irren,
Sein Gesicht doch Rosen zieren.

Es ist nur natürlich, daß in der Heimat des guten Weines auch die Weinlieder ausgezeichnet gedeihen. Die folgenden Zeilen, welche man in charakteristischer Melodie in den höchsten Tonregionen wild gesungen denken muß, geben ein gelungenes Bild volkstümlicher Naserei:

Hab' ich erst erwischt den Teufel,
In den Sack ich stopf' ihn,

Und je mehr er springt, je mehr auch
Beutle ich beim Schopf' ihn.

Die Spottlieder sind voll naiven Übermuths und prickelnden Humors. Die folgenden vier Zeilen besingen eine Ortschaft in paarigen und unpaarigen Tacten, welche die treuesten Interpreten der Stimmung sind:

Bafscher Hanf wächst g'nug zum Spinnen,
Bafsche Männer sind von Sinnen,

Während sie beim Fenster schauen,
Küssen Andre ihre Frauen. — Und wahr ist's!

Eine große Rolle spielen in jeglicher Art von Volksliedern die Ortsnamen, Gebirge, Flüsse, Dörfer, Städte, Blumen, Früchte, mit einem Worte alle Gegenstände des Volkslebens; ein gemeinsamer Zug ist ferner die bilderreiche Sprache, welche nur auf den ersten flüchtigen Blick als Nothbehelf für den Reim erscheint. Man nehme z. B. den „Hanf von Bafsch“ in dem vorhergehenden Gedichte! Und doch ist in Wahrheit selbst zwischen diesen lockeren Theilen irgend ein ideeller Zusammenhang, eine Congruenz. So ist das eben angeführte Beispiel dahin zu deuten, daß die Männer in Bafsch noch nichtswürdiger sind als ihr Hanf. Viel schwerer ist es folgende Bilder zu verstehen:

Fortgegangen ist der Sóvárer Apfel,
Nachgegangen ihm der weinfaure Apfel,

Und es fragt ihn der rothe süße Apfel,
Wohin ist wohl 'gangen der Sóvárer Apfel?

Aus der Fortsetzung dieses heißenden Spottverses erhellt, daß unter dem Sóvárer Apfel der treulose Liebhaber, unter dem weinfauren Apfel ein Bote zu verstehen ist, den der rothe Süßapfel, das heißt das alte Mädchen (volkstümlich das große Mädchen) auf die Suche nach dem Treulosen schickte.

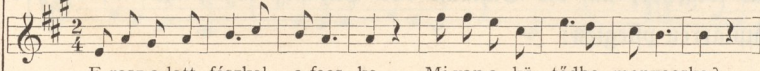
Übrigens spielt der Apfel, namentlich in den Liebesliedern, keine kleine Rolle. Als Beispiel diene ein kurzes Gespräch zur Zeit, da nach dem schamhaften Augenniederichlagen bei der Geliebten ein klein wenig Koketterie wieder zur Geltung gelangt:

Schwälchen sucht zum Nisten einen Platz,
Was hast in der Schürze, du mein Schatz? —
Habe Äpfel, kleine, rothe, rothe, rothe drein,
Kofte nur, sie schmecken rein, wie Wein.

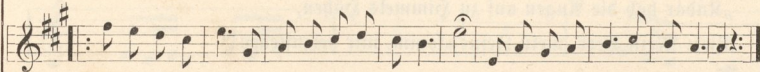
Jede dieser Gattungen ist auf einen Namen zurückzuführen, von dem sie ihren Ursprung hat, und es wäre nicht uninteressant, den Stammbaum der verwandten Melodien



Allegretto.



E-resz a-latt fészkel a fecs-ke. Mi van a kö-tődbe menyecske?



Pi-czi pi-ros alma, bo-bo-bo-bo-bor-i - zü: Kostolja kend, jaj be jó í-zü.

„Schwälbchen sucht zum Nisten einen Platz.“

aufzustellen. Dabei würde sich mancher Mißbrauch in der Verbindung von Texten verschiedenen Inhalts mit fremden Melodien finden, welches Verfahren jedoch schon seit König David auch bei den Künstdichtern gebräuchlich geworden ist, wenn es auch nur selten glücklich ausfällt; denn wenngleich die Stimmung des Textes zu der aufgenommenen fremden Melodie paßt, kann dieselbe trotzdem der Declamation vollkommen zuwiderlaufen.

Jede allgemein beliebte Melodie lebt mindestens ein Jahrhundert lang; ja, die volkstümlichen Balladen, oder diejenigen, die sich auf große nationale Ereignisse beziehen, leben ewig und erzeugen unzählige neue. Wir wollen nur einige Beispiele anführen. „Komm mit mir Du, komm, mein Held, Du in die Schlacht . . .“ Dieses alte Lied und wahrscheinlich auch dessen Melodie hat Gyöngyösi im XVII. Jahrhundert verfaßt. Im vorigen Jahrhundert verschmolz es, unter einigem Variiren der Melodie, mit einem Historienlied, welches folgendermaßen beginnt: „Ofen, o, Hunnia liegt vor dem Türken da“ und, nachdem es die guten und schlimmen Tage Ofens besungen, mit der schließlichen Vertreibung der Türken endigt. Auch dieser Text stammt nicht aus dem Volke, war aber im Volke verbreitet und Schreiber dieser Zeilen hat Bruchstücke davon 1872 zu Mezö-Kövesd noch vom Volke singen hören. Die stetige Entwicklung der Literatur hat zwar dieses Lied, sammt Gyöngyösi, in den Hintergrund gedrängt, seine Melodie jedoch hat bei den Székeln mit einem anderen Texte einen neuen Bund geschlossen und daraus ist das Selbstgespräch eines Heiratslustigen geworden, welches mit den Worten beginnt: „Möchte wohl heiraten, weiß nicht, was ich thun soll“. Schließlich ist daraus unter wesentlicher Änderung von Melodie und Rhythmus das Lied geworden: „Drück' den Hut ich in die Augen“, in welcher Eigenschaft es in Sziglietis „Deserteur“ (szökött katona) auch auf die Bühne gelangt ist. Desgleichen hat das oben erwähnte Historienlied über Stefan Kádár zu Anfang dieses Jahrhunderts noch gelebt, der den Tod des Helden behandelnde Text war jedoch mit einem Gedicht von ganz anderem Inhalt vertauscht worden. Der ursprüngliche Text gerieth also außer Verkehr und erhielt sich nur noch unter den landstreicherischen Bettlern, die auf den Jahrmärkten der Dreißiger-Jahre mit weinerlicher Stimme folgende, auf die Schlacht von Pápolcz bezügliche Anfangszeilen desselben herunterzuplärren pflegten:

„Kádár hob die Augen auf zu Himmels Höhen,
Rief: Mein Herr, mein Jesus, komm, mir beizustehen!“

Die Székler singen, wenn auch nicht allgemein, doch in manchen Ortschaften noch heute ihre altväterisch schmachtigen, in kirchlicher Tonart gehaltenen Balladen, welche aus viel älteren Zeiten als die eben genannte erhalten geblieben sind. Nach der

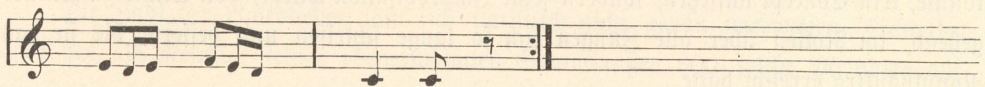
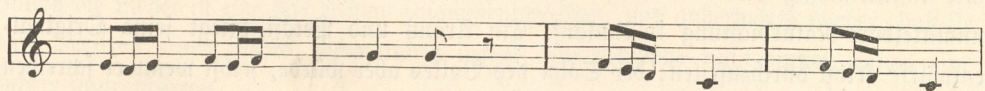
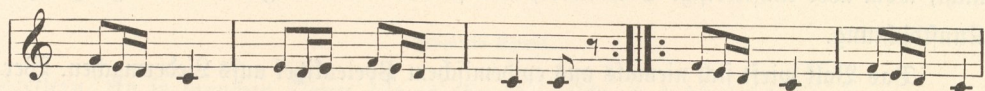
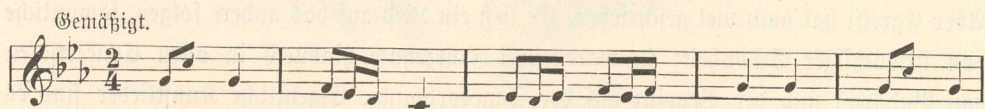
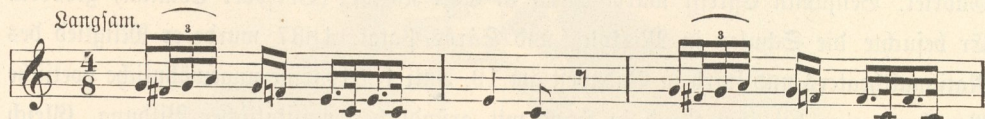
Überlieferung ist, als die Braut Franz Rákóczy's II. in Sáros-Patak anlangte, folgendes Lied entstanden, welches noch heutigentags zu den schönsten zählt:

„Schwäblein, flieg' an ihre Scheiben,
 Bid' um Einlaß, dort zu bleiben,
 Meld': ich kauf' 'nen Silberrahmen,
 Schreib' mit Gold drein ihren Namen.

Mal' ihr Bild auf's Demantplättchen,
 Berg' es im Rubinenlädchen,
 Und ihr Namenstag soll werden
 Heil'ger Festtag hier auf Erden.“

Nachdem die Rákóczy'sche Bewegung zu Boden geschlagen worden, entstanden jene leidvollen Lieder, aus deren Summe sich zu Anfang unseres Jahrhunderts der mit dem Namen Rákóczy verknüpfte nationale Marsch entwickelt hat, der wohl nur mit dem letzten magyarischen Laut zugleich für immer verhallen wird. Eine Variation jener traurigen Lieder, in Siebenbürgen entstanden, wie schon ihre Verwandtschaft mit dem romanischen Element beweist, ist eben jetzt im Aussterben begriffen. Ein als Kunstkenner und Kunstgönner hervorragender Magnat, Graf Franz Bethlen, war der letzte, der dieses Lied in den Vierziger-Jahren durch sein künstlerisch geschultes Zigeuner-Orchester spielen zu lassen pflegte.

Da sich dermalen Niemand mehr an diese interessante Variation erinnert, wollen wir wenigstens ihre Melodie vor dem Untergange bewahren:



Daß nicht nur das Volk, sondern auch die Mittelclasse der Bevölkerung pietätvoll an ihren alten Liedern hängt, und daß diese Volksmelodien die Betreffenden stets zu begeistern vermögen, das haben die Pringeiger der Zigeuner bald weggehabt. Daher wußten sie, um das Nationalgefühl auszubeuten, am Anfang dieses Jahrhunderts den beim Weinglase dahinbrütenden Patrioten nicht nur mit den erwähnten Liedern, sondern auch mit dem Liede König Belas des Blinden aufzuwarten. — Doch genug nunmehr über das zähe Leben der historischen Lieder. —

Die Volkslied-Dichter lassen sich in zwei große Gruppen theilen: die eine ist die des niederen Adels, die andere die des Volkes.

Da Ungarn ein Poetenland ist, finden sich in der Mittelclasse ebenso viele Componisten von Melodien als Verfasser von Gedichten.

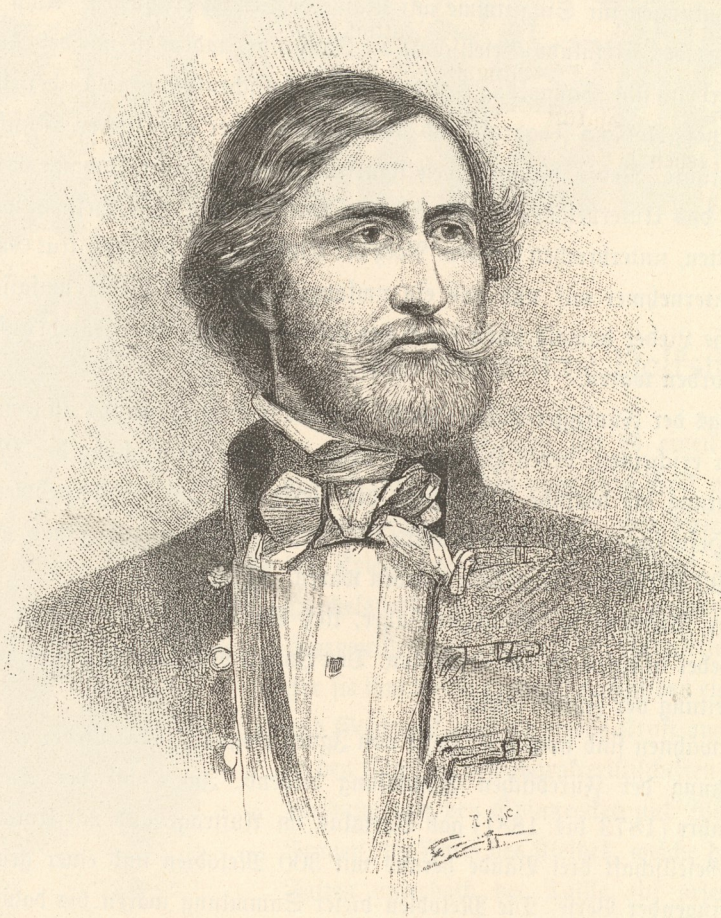
Die Lieder der Mittelclasse unterscheiden sich von den rein volksthümlichen theils durch den Inhalt ihres Textes, theils durch den Tonumfang und Schluß ihrer Melodien. Dies ist eine natürliche Folge des höheren gesellschaftlichen Standes, der weiteren Bildung und des musikalischen Lebens.

Aus dieser Gruppe der Mittelclasse ist im Laufe der Vierziger-Jahre Benjamin Egressi hervorgegangen, der würdige jüngere Bruder des großen dramatischen Darstellers Gabriel. Benjamin Egressi wurde 1813 zu Sajó-Nazincz (Borsoder Comitát) geboren. Er besuchte die Schulen in Miskolcz und Sáros-Patak. 1837 wurde er Mitglied des Nationaltheaters und starb in Budapest am 19. Juli 1851. Eine ungewöhnliche poetische Begabung ging bei ihm Hand in Hand mit gründlicher musikalischer Bildung. Gleich Anfangs sicherte er sich durch seine preisgekrönte Nationalmelodie zu Vörösmarty's „Szózat“ (Weckruf) selbst für den Fall, daß er weiter nichts componirt hätte, ein ehrenhaftes Gedächtniß, das sich auch jetzt noch bei jedem nationalen festlichen Anlaß erneuert. Aber Egressi hat auch viel geschrieben. Er ließ ein Lied auf das andere folgen, sämmtliche von urwüchsiger Schönheit; sie waren drei Jahrzehnte hindurch in allen Concertsälen von Budapest und der Provinz auf der Tagesordnung. Eigentliche Kunstlieder sind es nicht, wohl aber künstlerische Volkslieder, und sie bedeuten eine Zeit des Überganges zur Kunstdichtung.

Das Volk wirft sich niemals aus epidemischem Poetenfieber aufs Liedermachen. Wer also instinctmäßig Lied und Weise improvisirt, aus dessen Werkstatt kommt die echte, unmittelbare Naturdichtung in Umlauf. Ein Arany und Petöfi pflegt seine Originalentwürfe selbst durchzufeilen; der Sohn des Volkes aber würde, selbst wenn er schreiben könnte, kein Concept aufsetzen, sondern seine Improvisation würde, von Mund zu Munde gehend, im Rollen über alle Zungen sich so lange schleifen und bessern, bis sie das Nonplusultra erreicht hätte.

Jede Gemeinde hat ihre Märcchenerzähler, welche zugleich Verse machen und singen. Leider sind, wie in den höheren Kreisen, so auch beim Volke, gerade sie die ärmsten, sie sind sozusagen die Armen der göttlichen Gabe.

Zu Anfang der Siebziger-Jahre sammelte der Schreiber dieser Zeilen zwei Sommer hindurch Volkslieder in den Comitaten Heves, Borjod, Zemplén, Gömör und bei den



Benjamin Egri.

Széklern. An so manchen Orten hat es ihn überrascht, daß die einfachen Töchter des Volkes die Lieder in eine Art Album zusammenschreiben, und anderwärts wieder, daß sie beim Dictiren eines Liedes, wenn ihnen irgend eine Strophe nicht einfiel, sofort eine andere improvisirten.

Die Zahl der Volkslieder läßt sich statistisch nicht genau nachweisen. Schreiber dieses hat als Resultat seiner obenerwähnten Sammlungen 800 solche Melodien aufzuweisen, welche noch nicht im Druck veröffentlicht waren. Aber fast ebenso viele hat er

gehört, die theils schon publicirt, theils unreifes Gewächs waren und daher des Aufschreibens nicht werth schienen. Da aber diese Sammelarbeit sich nur auf obgedachte Punkte beschränkte, ist anzunehmen, daß jene Zahl für ganz Ungarn, die älteren Publicationen hinzugerechnet, mindestens dreifach zu nehmen sein wird.

Von den erwähnten Liedern sind bis auf unsere Tage mehrfache größere oder kleinere Sammlungen für Singstimme mit Klavierbegleitung erschienen. Auch auf diesem Gebiete gebührt der Kiszaludy-Gesellschaft die Initiative, indem sie mit der Aufarbeitung des für die Erdélyi'sche Sammlung bestimmten musikalischen Materials, beziehentlich des Melodienschatzes, Johann Fogarasi und aus der Reihe der ungarischen Musiker Johann Travnyik betraute. Neben diesen beiden figurirt als Herausgeber Johann Erdélyi, doch mußte leider das Unternehmen schon nach der Ausgabe von zwei Hefen, welche zwölf Lieder enthielten, unterbrochen werden. Nach der Kiszaludy-Gesellschaft trat Gustav Emich als Privatunternehmer auf und gab ein umfangreiches, 100 Lieder umfassendes Buch heraus, welche Lieder damals schon durch den beliebten Volksänger Füredi auf der Bühne heimisch geworden waren.

Anfangs der Fünfziger-Jahre (1852) begann Gabriel Mátrays allgemeine Lieder-sammlung zu erscheinen, deren Hauptzweck neben der Veröffentlichung der Melodien mit Klavierbegleitung die deutsche Übersetzung der Verse war. Dies Unternehmen hörte mit dem dritten Hefte (in welchem keine deutsche Übersetzung mehr vorhanden war) auf, nachdem im Ganzen 93 Melodien mitgetheilt worden waren.

Später, Anfangs der Sechziger-Jahre, ließ Bartalus bei der Firma Kószavölgyi 101 Volkslieder in einem Bande erscheinen. Den Inhalt bildeten theils neue Lieder, theils eine Umarbeitung der Füredi'schen.

Zu erwähnen sind noch zwei Hefte von Ignaz Bognár, je 50 Lieder enthaltend und eine Fortsetzung der Füredi'schen Sammlung bildend. Im Laufe der Siebziger- und Achtziger-Jahre (1873 bis 1881) gab Bartalus im Auftrage und mit Unterstützung der Kiszaludy-Gesellschaft drei Bände heraus mit 300 Melodien und einer großen Anzahl danach zu singender Verse. Die Melodien dieser Sammlung waren bis dahin noch nicht gedruckt. Zum Schluß sind die Bände der Raaber Sammlung zu erwähnen, welche noch gegenwärtig fortgesetzt werden und alle bisherigen an Zahl der mitgetheilten Melodien bereits überholt hat.

Wir haben schon oben gesehen, daß sich das Volkslied als Tanzmusik während der Vierziger-Jahre auch in den Palästen heimisch gemacht hat. Diese Verpflanzung war bedingungslos. Das Volk nämlich hat seine Tanzmusik nach der Csárda (ländliche Schenke), zwischen deren Lehmwänden es sich in seiner guten Laune zu unterhalten pflegt, „Csárdás“ benannt, und dieses Wort haben auch die Bewohner der Paläste beibehalten.