

Géza Papp

STILELEMENTE DES FRÜHEN WERBUNGSTANZES IN DER  
GEBRAUCHSMUSIK DES 18. JAHRHUNDERTS

Die Musik des Werbungstanzes (ung. Verbunkos) ist der repräsentative Stil der ungarischen nationalen Romantik, in grossen Zügen im ganzen 19. Jahrhundert. Komponisten, aber auch Musikfreunde meinten aus der Verbunkos-Musik die wahre Stimme des Ungartums zu hören, ja, selbst im Ausland wurde diese Musik lange Zeit ausschliesslich als die "ungarische" Musik schlechthin betrachtet, als die wahre Ausserungsform der ungarischen Volksseele. Sichtet man die einschlägige Literatur, vor allem Ervin Majors und Bence Szabolcsis Studien über die Verbunkos-Musik, hat man zunächst den Eindruck einer klaren Präzisierung dieses Stils mit allen seinen Merkmalen, seiner Entfaltung, Wirkung und sozialen Funktion, obschon die überlieferten Denkmäler dieser Musik heute noch in keiner kritischen Ausgabe veröffentlicht und darum für die wissenschaftliche Forschung nur schwer zugänglich sind. Aber Szabolcsi selbst gibt zu bedenken, dass gerade bezüglich der Ansätze dieser Musik noch weisse Flecke vorhanden sind<sup>1</sup>. Und Kodaly meinte noch 1951, dass wir von Verbunkos recht wenig wissen: "Wir kennen einen Stil, sobald wir sein Aufkommen, seine Blütezeit und sein Welken, bis zur seinen Abgängigkeit verfolgen können, also seine Laufbahn, seine Verbreitung kartographieren, seine Gesetzmässigkeiten

<sup>1</sup> B. Szabolcsi, A XVIII. század magyar kollegiumi zeneje (Die Musik der ungarischen Kollegien im XVIII. Jh.), 1929.; MZE Bd. II. S. 89-90. und MZK (1947) S. 31.

auf allen Entwicklungsstufen präzisieren, die charakteristischen Züge und die individuellen Abwandlungen bestimmen können<sup>2</sup>. Die Bedingungen der Forschung haben sich seither insofern geändert, als in den letzten zwei Jahrzehnten einige Musiksammlungen aus dem 18. Jahrhundert bekannt wurden, in deren Kenntnis die Untersuchung der unmittelbaren Vorläufer der Verbunkos-Musik möglich wird.

Ursprünglich und im engeren Sinne war der Verbunkos eigentlich eine Tanzmusik - schon der Name Werbungstanz verweist auf die 1715 im Habsburger-Reich eingeführte Soldatenwerbung bzw. auf die dabei gespielte Instrumentalmusik -, dieser Stil hat aber auch die zeitgenössische Vokalmusik mitgeprägt. Diese neue Tanzmusik trat etwa in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts an die Stelle der früheren "Ungaresca" auf, wurde in der ungarischen Musik allmählich dominant und, ähnlich wie die Allemande, Anglaise, Polonaise genannten stilisierten Tänze und diesen durchaus gleichgestellt, ein gut abgesetzter - und wir können hinzufügen -, ein sehr beliebter, allgemein bekannter Typ auch der mitteleuropäischen Musik schlechthin. Die ersten Denkmäler dieser Musik - die sozusagen schon alle Merkmale dieses Stils tragen - sind aus den letzten zwei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts bekannt, seine Spuren aber tauchen schon in früheren handschriftlichen Dokumenten auf und zugleich - was besonders auffallend ist - auch in den Werken jener Wiener Komponisten, die einen direkten Kontakt zu Ungarn hatten (Dittersdorf, Michael und Joseph

---

2

Z. Kodaly, Mihalovits Lukacs harom magyar notaja (Drei ungarische Weisen von Lukacs Mihalovits), 1951.; Visszatekintés (Rückblick) Bd. II., Budapest 1964, S. 271.

Haydn)<sup>3</sup>. <sup>Durch</sup> ~~Mit~~ ihrer Vermittlung sowie über die zeitgenössischen, vor allem in Wien publizierten ungarischen Tänze und durch andere freundschaftliche Kontakte kam dieser Stil nicht zuletzt als ein Exotikum auch in der Musik anderer Komponisten (Gluck, Mozart, später Beethoven, Schubert, Weber, Berlioz, Brahms - um nur die namhaftesten zu erwähnen) als peripherische Thematik zur Geltung<sup>4</sup>.

Die ungarische Musikwissenschaft unterscheidet drei Perioden der Verbunkos-Musik: I. 1780-1805 - vom Aufkommen der frühen Melodien dieses Stils bis zum Bekanntwerden des Schaffens von Janos Bihari; II. 1805-1830 - von den ersten Erfolgen des berühmten Zigeunervirtuosen bis zur regelmässigen Bühnenmusik (Szabolcsi bezeichnet diese Zeitspanne als "Periode des klassischen Verbunkos"); III. 1830-1850 - die Periode, in der sich auf Grund des Verbunkos die Bühnen- und Salonmusik herausbildet und mit der Gestaltung grosserer kunstmusikalischer Formen dieser Art begonnen wird<sup>5</sup>. Diese siebenzig Jahre sind die "grosse Zeit" des Verbunkos; was davor liegt, ist die Zeit der im Dunkeln liegenden Ansätze dieses Stils, was danach folgte, war die Periode seiner Verwendung in der gehobenen Kunstmusik (Erkel, Liszt, Mosonyi).

Die bereits erwähnten handschriftlichen Sammlungen des XVIII. Jahrhunderts enthalten vor allem populäre und inter-

---

<sup>3</sup> E. Major, Magyar tancdallamok Haydn feldolgozasaban (Ungarische Tanzmelodien in der Bearbeitung Haydns), ZSz 1928, S. 115.; Magyar elemek a 18-19. századi európai zeneben (Ungarische Elemente in der europäischen Musik des 18.-19. Jh.), MMK Budapest 1936, S. 7-13.; B. Szabolcsi, "Exotikus" elemek Mozart zenejében (Die "Exotismen" Mozarts), UZSz 1956, No. 6, S. 1-7.; Haydn es a magyar zene (Haydn und die ungarische Musik), ZTT Bd. VIII., Budapest 1960, S. 481-495.

<sup>4</sup> Vgl. M. Prahacs, Magyar témák a külföldi zeneben (Ungarische Themen in der ausländischen Musik), Budapest 1943.

<sup>5</sup> B. Szabolcsi, A XIX. század magyar romantikus zeneje (Die ungarische romantische Musik des 19. Jh.), 1951.; MZE Bd. II, S. 271-286.

nationale Unterhaltungsmusik, u.a. - gemessen am ganzen Material mit einem relativ kleinen Anteil - in beträchtlicher Zahl auch ungarische (genauer gesagt ungarländische) Tanzmelodien hauptsächlich für Violine und Klavier<sup>6</sup>. Manche Forscher halten diese Tänze der Handschriften im allgemeinen für stilisierte, also nicht für den Tanz, sondern für's

6

Die angewandten wichtigsten Quellen führen wir hier an: a) Hs. von Eleonora Zsuzsanna Tanyi (1729). Die Melodien mit ungarischer Beziehung hat Kodály veröffentlicht: Magyar táncok 1729-ből (Ungarische Tänze aus 1729), ZSz 1951 und Visszatekintés (Rückblick) Bd. II, S. 274-281. Siehe noch B. Szabolcsi VD No. 100-107 und MZE Bd. I, S. 368-372. Die ungarischen und polnischen Tänze veröffentlicht von L. Ballova, K problematike tanecnej hudby na prelome 17. a 18. storocia, zachovanej na uzemi Slovenska, HSt Bd. V., Bratislava 1961, S. 182-193. - b) Hs. von Appony (Oponice) bzw. Ugroc (Uhrovec) (1730). Aus dem Material mit ungarischer Beziehung hat die StM Bd. VI, Budapest 1964, einige herausgegeben: B. Szabolcsi, Die Handschrift von Appony (Oponice) - ungarisch in MZ 1964, No. 1-2, S. 3-7.; F. Fonis, Die ungarischen Tänze der Handschrift von Appony (Oponice)-ungarisch in MZ 1964, No. 1-2., S. 9-23. Siehe noch R. Rybaric, Z problematiky "Oponickej" zbierky piesni a tancov (1730), HSt Bd. VII., Bratislava 1966, S. 49-86.; O. Elschek, Oponicka zbierka, jej stylova charakteristika a vzt'ah k slovenskej l'udovej hudobnej tradicii, HSt Bd. VII., S. 87-96. - c) Szirmay-Keczersche Sammlung (um 1730). Vollständig veröffentlicht von J. Kresanek, Die Sammlung von Tänzen und Liedern der Anna Szirmay-Keczér. Zbierka tancov a piesni Anny Szirmay-Keczérovej. Fontes Musicae in Slovacia, tomus primus. Praha-Bratislava 1967. Material mit polnischer Beziehung veröffentlichte K. Hlawiczka, Tance polskie ze zbioru Anny Szirmay Keczér. ZHMP Heft VI., Warszawa 1963. Siehe noch B. Szabolcsi, Egy XVIII. századi szlovák dallamgyűjteményről (Über eine slowakische Melodien Sammlung aus dem 18. Jh.), UZSz 1955, No. 4, S. 31.; J. Kresanek, Die Sammlung von Szirmay-Keczér, StM Bd. VI, Budapest 1964, S. 39.; Tance a piesne zo zbierky Anny Szirmay-Keczérovej, HSt Bd VII, Bratislava 1966, S. 5.; G. Papp, Bemerkungen zu einer slowakischen Quellenausgabe, StM Bd. IX/3-4, Budapest 1967, S. 427. - d) Barkoczysche Hs. (1. Hälfte des 18. Jh.), ZTT Bd. IX., Budapest 1961, S. 269. - e) Hs. von Sepsiszentgyörgy (Sfantul-Gheorghe) (1757). Die ungarischen Tänze veröffentlicht von P.P. Domokos, Ket zenetörténeti dokumentum (Zwei musikgeschichtliche Dokumente), ZTT Bd. VII, Budapest 1959, S. 601. und op. cit., ZTT Bd. IX, S. 284-286. - f) Linus'sche Tanzmusiksammlung (1786). Material mit ungarischer Be-

✓ 19 ungarische Tänze veröffentlicht von P.P. Domokos: Magyar táncdal-lamok a XVIII. századból (Ungarische Tanzmelodien aus dem 18. Jh.),

Zuhören bestimmte Tanzweisen<sup>7</sup>. Diesbezüglich muss man ihnen mit einigen Einschränkungen recht geben. Die Tänze sind unterschiedlich betitelt, wie z.B.: Saltus Hungaricus (1729, 1730, 1786), Magyar tanc (Ungarischer Tanz - 1730, 1739, 1757), oder sehr selten, mit näherer Ortschaftsbezeichnung wie Kovari tanc (Tanz aus Kovar), Rozsnyoi magyar tanc (Rozsnyoer, d.h. Rosenauer ungarischer Tanz), während in unseren Quellen aus dem XVII. Jahrhundert einfach nur die Angabe Chorea oder Tanc (mitunter mit näherer Bezeichnung, beispielshalber Nyiri) (Tanz aus Nyir), Mikes Kelemen tanca (Kelemen Mikes' Tanz), fallweise die Bezeichnung Hungarica, Chorea Hungarica, Ung(a)rl(andischer) Tantz vorzufinden sind<sup>8</sup>. Aber selbst die im Stil unverkennbaren Verbunkos-Tänze werden in den Niederschriften des ausgehenden XVIII. Jahrhunderts nur selten als "Verbunkos" betitelt, eher schon als Magyar tanc (Ungarischer Tanz), Lassu magyar (Langsamer, d.h. gehaltener Ungarischer), oder Magyar nota (Ungarische Weise), und in den Ausgaben mit fremdsprachigem Titelblatt oder bei ausländischen Autoren finden wir am häufigsten die Bezeichnung Ballet Hongrois, Hongroises, Danses oder Melodies Hongroises, Ungarische Tänze, Ballo ongarese, all'ongarese usw.

---

ziehung veröffentlichte Z. Falvy, A Linus-fele XVIII. századi táncgyűjtemény (Die Linussche Tanzmusiksammlung aus dem XVIII. Jh.), ZTT Bd. VI., Budapest 1957, S. 407. - Mit den Melodien der erwähnten Sammlungen befassen sich noch P.P. Domokos, Beziehungen der Musik des 18. Jahrhunderts in Ungarn zur ungarischen Volksmusik von heute, StM Bd. VI/1-2, Budapest 1964, S. 25.; O.Elschek, Problem of Variation in 18th Century Slovak Folk Music Manuscripts, StM Bd. VII, Budapest 1965, S. 47.; G.Papp, Über die Verbreitung des Quintwechsels, StM Bd. VIII, Budapest 1966, S. 189.

<sup>7</sup> Vgl. L.Ballová, op.cit., HSt Bd. V., Bratislava 1961, S.159.

<sup>8</sup> Siehe B.Szabolcsi VD und MZE Bd. I, S. 281-372. Vgl. noch L.Ballová, op. cit., HSt Bd. V, S. 171

Es gibt aber auch eine Sammlung von Tänzen, in der drei Tanzstücke, die eigentlich gleicherweise als Verbunkos zu betrachten sind, als Ungarisch, Hungarice und Verbung betitelt wurden<sup>9</sup>. In einer anderen ist der ungarische Tanz eines bekannten Komponisten (ebenfalls Verbunkos-Musik) als Saltus Hungaricus überschrieben<sup>10</sup>. Wir können also nicht umhin daran zu denken, dass mit der Bezeichnung Magyar tanc (Ungarischer Tanz) oder mit ihrer deutschen bzw. lateinischen Entsprechung weder Stil noch direkte Funktion der Tanzmusik präzisiert werden wollten, jedoch die die Nachwelt als etwas Neues erscheinende Verbunkos auch nach dem bewussten Anliegen des Verfassers der Niederschrift ein Hinweis auf die Funktion dieser Musik bei der Soldatenwerbung, möglichenfalls auf den bei solchen Anlässen gängigen Werbungsstanz sein sollte. Dieser wird nämlich in den kulturhistorischen Quellen erwähnt, unseres Wissens am frühesten im Jahre 1779, als in Pressburg (Bratislava, Pozsony) auf der Soiree des Grafen Hadik auf allgemeinen Wunsch Istvan Vay einen ungarischen Verbunkos tanzte<sup>11</sup>.

Es fragt sich nunmehr, was für Ensembles bei den Soldatenwerbungen oder bei den oben erwähnten Lustbarkeiten im privaten Kreise aufspielten. Ebenfalls Szabolcsi verdanken wir die Feststellung - er hat diesbezüglich die Memoiren und vor allem die Dichtung des Jahrhunderts untersucht -, dass die älteren Blasorchester ("türkische Pfeife",

---

<sup>9</sup> Tanzmusiksammlung von Esztergom (um 1804). P.P. Domokos, op.cit., ZTT Bd. IX, Budapest 1961, S. 276.

<sup>10</sup> Martonfische Hs. (1790-1813). P.P. Domokos, op. cit., ZTT Bd. IX, Budapest 1961, S. 282.

<sup>11</sup> Siehe in der Anm. 1 zitiertes Werk B. Szabolcsis. MZE Ed. II, S. 90; seine Quelle: D'Artegnan (Graf S. Vay): Regi magyar tarsaselet (Altungarisches geselliges Leben), Bd. I, 1900, S. 37.

Trompete, Trommel) wohl ihren festlichen Charakter beibehielten, dagegen <sup>als</sup> "der ungarische Streicher <sup>ensemble</sup> ~~apparat~~ dieser Zeit schon überwiegend von Zigeunern <sup>gepielt</sup> ~~gespielt~~ wurde; die Zusammenstellung Geige, zweite Geige, Bass, Zymbel in der ungarischen Instrumentalmusik des ausgehenden XVIII. Jahrhunderts typisch war, und dieses Ensemble ist schon zweifellos die Zigeunerkapelle"<sup>12</sup>. Das liegt der Folgerung nahe, dass bei den Soldatenwerbungen, bei den Werbungstanzen die Zigeuner aufspielten, in Dörfern und ~~auf den Marktplätzen~~ wohl ausnahmsweise, ~~sonst~~ ~~jedoch~~ in den Städten <sup>✓</sup> Die Soldatenwerbung ist selbstverständlich auch mit Blasmusik vorstellbar (auch dafür haben wir Belege), und zwar unter Mitwirkung von Militärmusikanten oder städtischen Musikern<sup>13</sup>. ✓  
Hecken

Hinsichtlich des Aufkommens des neuen Stils der Tanzmusik ist es nicht belanglos, dass die Hausmusik in dieser Zeit zustande kam und Verbreitung fand, dass "die Instrumentalmusik einen organischen Bestandteil des Alltags und der Lustbarkeiten auf den Landsitzen des mittleren Adels darstellt", ...dass "der Musiker des 18. Jahrhunderts nicht mehr nur zur Unterhaltung der Bewohner dieser Landsitze da ist, sondern sie auch in Musik unterrichtet, wie auch jene ihn; der Musiker und der, der ihn anstellt, kommen besonders in den Häusern des mittleren Adels sehr oft in einen ungezwungenen nahen Kontakt. Eine Zeitlang obliegen beide Aufgaben dem Zigeunermusiker, der allem Anschein nach zu dieser Zeit von den früheren Unterhaltern der Adelswelt, von den Sangerknaben und Residenzmusikern die Funktion des Unterhaltungsmusikers <sup>"</sup>übernimmt"<sup>14</sup>. Demzufolge konnte das Repertoire der auf den Adelssitzen spielenden Zigeunermusiker

12

B.Szabolcsi, op.cit., MZE Bd. II, S. 92.

13

" Vgl. E.Major, Adatok a verbunkos történetéhez (Beiträge zur Geschichte des Werbungstanzes), Muzsika (Musik) 1929, No. 4, S. 52.

14

B.Szabolcsi, op.cit., MZE Bd. II, S. 96.

✓ sicherlich in den meisten Fällen.

nicht bloss aus den Liedern (Volksliedern) und Tänzen der Bauern, sondern musste auch aus sonstigen (nach der heutigen wissenschaftlichen Einschätzung nicht mehr als Volksmusik zu bezeichnenden) traditionellen ungarischen Tänzen (z. B. aus denen, die in die Gruppe der Ungaresca und Saltus Hungaricus gehören), ja auch aus den modischeren fremden Stücken (deutsche und polnische Tänze: Menuette und Polonaisen), aber darüber hinaus aus all dem bestanden haben, was die Geige, Flöte, Klavier und Harfe spielenden Angehörigen des mittleren Adels aus der westlichen Musik dem Zigeunermusikanten vermitteln konnten<sup>15</sup>. Bedenkt man dies, wird die gereimte Mitteilung aus dem Jahre 1787 über das Spiel einer fünfgliedrigen Zigeunerkapelle schon weniger überraschen, die ungarische Weisen ebenso vorzüglich wie ein Konzert von Dittersdorf zu spielen wusste<sup>16</sup>. Mag das auch zu den selteneren Fällen gehört haben, so ist jedenfalls die Tatsache nicht zu übersehen, dass die zeitgenössischen Notendenkmäler ein sehr abwechslungsreiches und vielfältiges Musikmaterial enthalten, was auch für das reiche Repertoire der anspruchsvolleren Kapellen sprechen dürfte. Für eine seltene Ausnahme haben wir aber auch die Mitteilung der Pressburger Zeitung aus dem Jahre 1784 zu halten, wonach die Zigeunermusiker von Galanta - aus ihrem Verbunkos-Repertoire wurden 28 auch in einer Wiener Veröffentlichung um 1803 überliefert - niemals ohne Noten spielten<sup>17</sup>. Das ist aller-

15

Vgl. B. Szabolcsi op.cit., MZE Bd. II, S. 88, 100-101.

16

Zitiert von B. Szabolcsi op.cit., MZE Bd. II, S. 99.

17

"Die Galanther Zigeuner in Ungarn sind vortreffliche Musikanten und was noch mehr, auch brauchbare Tonkünstler. Sie besetzen öfters herrschaftliche Orchester und spielen nie ohne Noten. Ausser den Tänzen führen sie auch Concerte und Symphonien auf, sind aber freylich mehr nach Kunst als von Natur gebildete Musici". (Pressburger Zeitung 1784 März, No. 13, Zitiert von E. Major, A galantai ciganyok (Die Zigeuner aus Galanta), 1960; in: Fejezetek a magyar zene történetéből (Kapitel aus der Geschichte der ungarischen Musik), Budapest 1967, S. 127.

dinge überraschend, war es - und ist es heute noch - das Spiel von Zigeuner - und Bauernmusikanten doch dadurch gekennzeichnet, dass sie sich bei ihrem Musizieren nicht der Gedächtnisstütze von Noten bedienten, selbst wenn sie Musikstücke fallweise vom Blatt weg einstudierten; was von ihrem Spiel jemals aufgezeichnet wurde, verdanken wir gelehrten Musikern. Es ist auch bemerkenswert, dass ungarische Zigeunerkapellen in Wien ebenfalls musizierten<sup>18</sup>.

Bisher steht noch immer die Frage und deren Beantwortung aus: Welche Stilmerkmale sind für die Verbunkos - Musik charakteristisch? Im Unterschied zu den früheren Denkmälern der ungarischen Tanzmusik fällt die Dominanz von Dur - und Moll-Tonarten auf, des weiteren die regelmässige Periodisation nach "primo-secondo" (was für die Neigung zum symmetrischen Aufbau spricht) - beides Merkmale, in denen wir zweifellos den Einfluss des Wiener Klassizismus zu sehen haben. In der Melodieentfaltung spielt die Sequenz eine wichtige Rolle / im Kleinen offenbart sich das in den mit Vorschlägen vermischten Tonbindungen der Skala), das Gleiche trifft in den Schlüssen für die Cambiataartigen sog. "Bokázó" (Hackenschlaggebilde) zu, die wiederum nichts anderes sind als der melodische Niederschlag der auf die Verstärkung von Periodenendungen abzielenden Akkordbindungen Tonika-Dominante-Tonika. Die Neigung zur Kolorierung kommt nicht nur hier bei den Zasuren zum Tragen, sondern in der ganzen Komposition. In der Rhythmik fällt meistens die Verwendung eines punktierten Rhythmus auf, wodurch die ansonsten monoton wirkenden bewegten Skalenabläufe, sequenzenartigen Wiederholungen und Akkordpassagen Charakter erhalten. Die gleiche Bedeutung haben auch die Triolenbewegungen, die mitunter anstelle des punktierten Rhythmus treten. Weitere rhythmische Merkmale sind die Synkope, der betont (schwer)anhebenden

---

<sup>18</sup>

E. Major, op.cit., MMK S. 8-9.

de Anapäst, der sog. Choriambus (in dem zweierlei punktier- te Rhythmen - "stumpfe" und "scharfe" - miteinander abwech- seln)<sup>19</sup>.

Den grössten Teil dieser Stilmerkmale finden wir ge- sondert auch in der westlichen Musik vor: so ist der punkt- ierte Rhythmus bekanntlich für das einführende Grave der Barock-Ouverture (des französischen Ouvertüren-Typs) kenn- zeichnend<sup>20</sup>, Triolenpassagen und Tonbindungen waren - unter anderen - in der Melodik der zeitgenössischen italienischen Oper gangig. Auch die Sequenz wird in der Barockmusik zu einem wesentlichen melodieförmigen Merkmal (hier sei neben- bei bemerkt, dass sie der ungarischen Volksmusik fremd ist). Was nun die Verzierungen anbelangt, so sei daran erinnert, dass sie nicht nur der Volksmusik eignen, sondern mitunter auch in der Kunstmusik eine grössere Rolle spielen, bald in der alltäglichen Praxis der Improvisationen, der Neuschöpf- ung, bald kodifiziert in der vom Komponisten genau vorge- schriebenen, also nicht in abwandelbarer Form<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> B. Szabolcsi, op.cit. in der Anm. 5, MZE Bd. II, S. 268-269.

<sup>20</sup> Auf einem seiner früheren Beispielen (in der Oper "Orpheo" Monteverdis) hat B. Szabolcsi hingewiesen: Kelet-europai elemek a XVII. század olasz monodijában (Osteuro- päische Elemente in der italienischen Monodie des 17. Jh.), MZT (Bd. I), Budapest 1968, S. 147.

<sup>21</sup> Vgl. J. Hammerschlag, A zenei díszítések vilagából (Aus der Welt der musikalischen Ornamentik), ZTT Bd. I, Bu- dapest 1953, S. 199.

Nachstehend ein Beispiel aus der frühen Verbunkos-Literatur, der Tanz in f-Moll von József Kossovits (Koschowitz) aus dem Jahre 1794(?).

*Langsam* *J. Kossovits*

The musical score is written on four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (F minor), and a common time signature. The tempo marking 'Langsam' is written above the first staff, and the composer's name 'J. Kossovits' is written above the second staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some slurs and dynamic markings such as 'p' (piano) in the first staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the fourth staff.

Notenbeispiel 1

Wie schon erwähnt, finden wir in den ersten Denkmälern der Verbunkos-Musik bereits fast alle Charakteristika dieses Stils vor. Wendungen wie "fast", "sozusagen" usw. bezwecken bewusst eine gewisse Einschränkung, sind doch die oben umrissenen Stilmerkmale zeitlich wie nach Quellen (Komponisten) in den Stücken quantitativ und qualitativ verschieden gegeben, anfangs noch mit den für den Stil nicht charakteristischen, "fremden" Elementen vermischt. Erst später, auf dem "Höhepunkt" der Verbunkos-Musik werden sie hauptsächlich dank der Wirksamkeit des grossen Trias - Bihari, Csermak und Lavotta - zu einem einheitlichen Stil verschmolzen und allmählich der an die westliche Musik erinnernde Merkmale entkleidet. In dem Lied Ferenc Verseghys aus dem Jahre 1780 sind die Merkmale der neuen Instrumentalmusik und des Wiener Lieds noch gleicherweise unverkennbar gegenwärtig.

Adagio



Notenbeispiel 2

Zu jener Zeit aber hatten allem Anschein nach die Ausländer von der "ungarischen" Musik andere Begriffe. 1785 wurde in Warschau das Ballett "Kozaki czyli Zezwolenie wymuszone" (Kosaken oder die erzwungene Bewilligung) eines Hofkomponisten namens Hart aufgeführt<sup>22</sup>. Darin ist das Stück No. 25 "Hengarese" (sic?!) betitelt; dies wurde von der ungarischen Musikwissenschaft bisher nicht beachtet. Charakteristisch für den Satz ist die an Durchgangs- und Wechsellönen reiche, in einfache Harmonien gebettete Figuration, mitunter Synkopen, Triolenformen und bescheidene Verzierungen (Vorschläge). Nachstehend ein Ausschnitt:



Notensbeispiel 3

22

J. Prosnak, Kultura muzyczna Warszawy XVIII wieku. Studia i materiały do dziejów muzyki polskiej, tom II. Kraków 1955, S. 178-179. - In den vergangenen Jahren war im Warschauer Theater auch ein ungarisches Ballett aufgetreten. Wir wissen aber nicht, ob Harts Hongarese-Satz zur Musik des Tanzspiels Przypadki karczemne (Vorfälle in der Schenke) Beziehung hatte. (Vgl. Prosnak, op. cit., S. 178 und 197.)

↳ vorausge

Auch in den ungarischen Tänzen des Pester regens chori József Bengraf<sup>23</sup> finden wir keine Spur der häufigen punktierten Rhythmen und des "Bokazó"-Gebildes, ja, was die in den späteren - eigentlich schon in den 1790er Jahren veröffentlichten - ungarischen Tänzen so vielfältig gestalteten Kadenzformeln anbelangt, treten sie bei ihm noch in Form sehr einfacher Tonwiederholungen auf. Auch fällt es auf dass der österreichische Komponist Ferdinand Kauer - er wirkte 1775-1780 in Tyrnau (Trnava, Nagyszombat) als Organist - in seinen Tänzen für vier Hände<sup>24</sup> (1791) den "Hackenschlag" überhaupt noch nicht, sondern - und auch dann ziemlich selten - erst in seinem ein Jahr später erschienenen Op. 20 verwendet;<sup>25</sup> dieser wird aber dann schon mit den frühen Tänzen des in Kaschau (Kosice, Kassa) lebenden Komponisten József Kossovits<sup>26</sup> und des Pressburgers Ferenc Tost<sup>27</sup> (von der Mitte der 1790er Jahre an) allmählich zum Gemeinplatz. Er überwachert geradezu die sechs Tänze für zwei Flöten des Wieners Karl Kreith<sup>28</sup>. Diese schablonenhafte Figuration spielt in den Verbunkos-Stücken der Zigeuner von Galanta, die ein unbekannter Musiker niederschrieb und mit Klavierbegleitung

---

23

Trois Divertissements pour le Clavecin seul avec un Ballett Hongrois. Vienne 1786; XII Magyar Tantzok Klavicembalomra valók. XII Danses Hongroises pour le Clavecin ou Piano-Forte. Vienne, o.J. (um 1790).

24

12 Hongroises a 4 mains. Vienne 1791.

25

12 Hongroises pour le pianoforte, oeuv. 20., Vienne 1792.

26

XII Danses Hongroises pour le Clavecin ou Piano-Forte, (o.J.) 1794 (?)

27

Douze Nouvelles Danses Hongroises (Heft I-o.J. 1795  
(?)/

28

VI Original Ungarische Tänze für II Flöten. Wien 1800.

veröffentliche<sup>29</sup>, nicht nur in den Periodenendungen, sondern auch in den Halbschlüssen bereits eine entschiedene Rolle.

Das folgende Notenbeispiel veranschaulicht einige charakteristische Schlussfigurationen aus der Frühzeit der Verbunkos-Musik.

Musical notation for 'Bokazo' in G major, 2/4 time. It consists of two staves. The first staff has five measures labeled a) through e). The second staff has five measures labeled f) through j). The notation includes various rhythmic patterns and accidentals.

Notenbeispiel 4

Ebenfalls treten bei den zuvor erwähnten zwei Komponisten (Kossovits, Tost) die punktierten Rhythmen und die Triolenformen in sequenzhaften Skalenabläufen bzw. Akkordpassagen ausgeprägter hervor.

Musical notation for 'F. Tost' in G major, 2/4 time. It consists of four staves of music. The notation features complex rhythmic patterns, including dotted rhythms and triplets, and dynamic markings like 'ff'.

Notenbeispiel 5<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Ausgesuchte Ungarische Nationaltaenze im Clavierauszug von verschiedenen Zigeunern aus Galantha. Vienne (o.J.)

<sup>30</sup> Den Vordersatz der zweiten Periode vgl. mit dem „ungarischen“ Detail des Finales der dritten Symphonie von Beethoven (Takt 211-226).

In den Werken Bengrafs und Kauers spielt dagegen die Synkope die grössere Rolle. Der schwungvolle Rhythmus wird bei ihnen nicht nur durch die einfachere Form, sondern auch durch die komplexeren Formen der Synkope gewährleistet.

a) *Lassan - Adagio*

The musical notation is written on four staves in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody starts with a quarter rest followed by a quarter note G, then a half note G-A, and continues with a syncopated rhythm. The second staff continues the melody with a 'usw' marking at the end. The third staff features a more complex rhythmic pattern with 'fs' (forzando) markings. The fourth staff concludes the passage with 'fs' markings and a 'usw' marking.

Notenbeispiel 6

Alle diese Merkmale werden um die Jahrhundert <sup>(Wende)</sup> in jenen Werken geordneter deutlich, die die Bewegtheit, wie sie für die Verbunkos-Musik von Anfang an (selbst in den langsamen Stücken) charakteristisch ist, mit Teilskalen und mit Sechzehntel- bzw. Triolenfiguren von Akkordpassagen untereinander ausgeglichen, gleichsam gleichrangig angewandt, versichern. Diese Werke verwenden die "Bokazó"-Formen bereits mit anderen Schlussfiguren vermengt in mehreren Lösungen und räumen den Sequenzen, Synkopen und punktierten Rhythmen in der Komposition ihre besondere Funktion ein. Die Tatsache, dass die Elemente (Stilmerkmale) der Verbunkos-Musik gerade in ungarischen Tänzen am deutlichsten nachweisbar sind, die auf Grund des Spiels einer Zigeunerkapelle veröffentlicht wurden, ist ein unverkennbarer Hinweis: dieser Stil wurde tatsächlich von Zigeunermusikern entwickelt, und in ihm kommt die Spieltechnik der Geige als melodietragendes Instrument ausschlaggebend zur Geltung. In diesen Verbunkos-Stücken

finden wir auch die damals noch seltenen, später jedoch immer häufigeren stereotypen Choriamben-Formeln vor (sie mögen sich auch unter dem Einfluss des sog. Anpassungsrythmus des neuen ungarischen Volksliedstils herausgebildet haben),

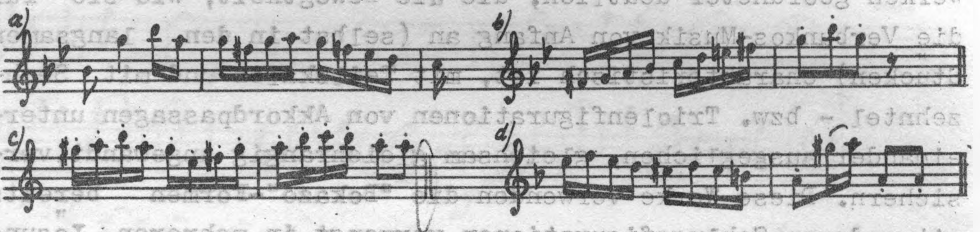
2.



Notenbeispiel 7

Im weiteren die für den orientalischen Einfluss sprechenden übermässigen Sekunden im Melodieablauf; anfangs wollten die gelehrten Musiker diese in den Stücken in Moll oder in den in Moll modulierenden Details bei der Melodiegestaltung und Stimmführung - mutmasslich wegen Beachtung der klassischen "Regeln" der Komposition - bewusst vermeiden.

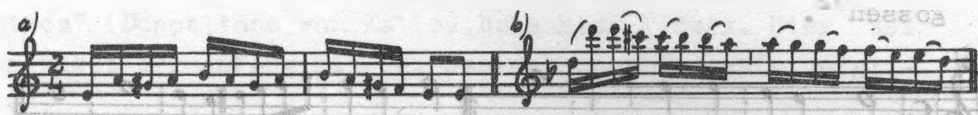
3.



Notenbeispiel 8

Allerdings kultivieren die meisten die Moll-Tonalität überhaupt nicht, ihre Stücke sind hauptsächlich in Dur gehalten. Und wer gerne Moll-Stücke komponiert (wie Kossovits, Berner, Kreith), verwendet - offensichtlich unter dem Einfluss der Zigeunermusik - ziemlich häufig übermässige Sekundwendungen. Wie sehr das für den Einfluss der Volksmusik oder der volkstümlichen Musik spricht, wird sogleich deutlich, wenn wir jene Verbunkos-Stücke untersuchen, die ohne

Namen des Komponisten erschienen sind.



4.

Notenbeispiel 9

Vorerst sehen wir nur in diesen Quellen - die gewiss nachtragliche Aufzeichnungen der auf Fiedel der Zigeuner lebendigen Melodien sind - die charakteristischen Figurationen der Moll-Tonart mit "übermässigen Quartan", die Ferenc Liszt später als "ungarische (zigeuner) Skala" herausgibt<sup>31</sup>.



5.

Notenbeispiel 10

Nunmehr ist zu untersuchen, welche Stilelemente in den Quellen der ungarischen Musik des 18. Jahrhunderts - gegebenenfalls aus noch früherer Zeit -, besonders aber in der handschriftlich überlieferten Quellen der Gebrauchsmusik, möglichenfalls nur in Keime, in Ansätzen auffindbar sind. Vorerst sei darauf hingewiesen, dass zwischen der Verbunkos-Musik und einigen früheren gesungenen bzw. instrumentalen Melodien auch konkrete Übereinstimmungen nachweisbar sind. So wird z.B. ein um 1680 aufgezeichnetes weltliches Lied später - nachdem es schon wiederholt in instrumentierter

31

Vgl. L. Bardos, Liszt Ferenc "nepi" hangosrai (Die "volkischen" Tonreihen Ferenc Liszts), MZT, Budapest 1968, S. 177 und Harminc iras (Dreissig Schriften), Budapest 1969, S. 98.

bezeichnete.

Form aufgetaucht war - in eine verbunkosartige Fassung gegossen<sup>32</sup>.



Notensbeispiel 11

In der Hs. von Appony (1730) gibt es ein Stück, betitelt "Runda regis", das auch als Verbunkos-Tanz bekannt ist; jedoch finden wir es in der Sammlung im ungeraden Takt und in den um 1807 in Wien veröffentlichten Originellen Ungarischen Nationaltänzen<sup>33</sup> im geraden Takt. Hier ein Ausschnitt:



Notensbeispiel 12

32

Vgl. Z.Falvy, op.cit., ZTT Bd. VI, Budapest 1957, S. 428; F.Bónis op. cit., StM Bd. VI, Budapest 1964, S. 17 und G.Papp, A XVII, szazad enekelt dallamai. Regi magyar dallamok tara II. (Die Gesangsmelodien des XVII Jh, Sammlung alter ungarischer Melodien, Bd. II), Budapest 1970, S. 112. Siehe noch Notensbsp. 42.

33

/22/ Originelle Ungarische Nationaltänze für das Clavier. 1tes Heft. Wien (o.J.) - Am Titelblatt; "Vorbericht. Die einheimische Musick einer Nation zeigt von ihrem Geiste. Der national Ungar beobachtet das Metrum in seinen Melodien genau; aber dieser liebt besonders auffallende Uebergänge in andere Tone. Auch sein Vortrag ist von jenen anderer Nationen vollkommen unterschieden. Der stärkere Ausdruck fällt gemeiniglich auf den Niederschlag ("Thesis") seine Lieblingstriller sind in Terzen, Quarte, Quinten, manchmal auch in Sexten. Ich habe zu deren richtigen Vortrag ein eigenes Zeichen angenommen (sic!) es ist folgendes und die Noten über welche es sich befindet (: es seyen solche halbe oder viertel Noten:) sind dreymal durchstrichen. Der Sammler".

In selben Manuskript findet sich die Niederschrift von mehreren Varianten einer Melodie des unter Namen "Kállai kettős" (Doppeltanz von Kálló) bekannten Tanzes. Hier sei zumindest der Anfang mit der Csermakschen Variante verglichen.

Notenbeispiel 13

Auch die berühmte Rakóczi-Weise wurde später in Verbunkos-Formen variiert<sup>34</sup>.

Diese schon früher erschlossenen Entsprechungen seien hier durch eine weitere ergänzt, die jedoch qualitativ einer anderen Kategorie angehört. Es handelt sich nämlich um die Identität eines Gemeinplatzes einer Kadenzformel, die in den Aufzeichnungen um 1730 auffallend oft vorkommt und auch in einigen Verbunkos-Tänzen verwendet wird<sup>35</sup>. Wir ver-

34

B.Szabolcsi, MZK S. 65; E.Major: Die Musik der Zeit Rakóczis, 1953. In: Fejezetek..., Budapest 1967, S. 114-116.

35

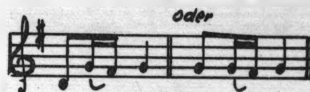
Z.B. Lanyische Hs. (1729): 2. Saltus Hung. 113, 3. Saltus Hung. 114; Hs. von Appony (1730): Saltus Hung. No. 17, 18, 19, 23, 33; in vier Stücken betitelt "Praeambulum" /No. I, III, IV, VI/, und in einigen anderen Stücken ohne Titel, gleichwie in den ungarischen Tänzen No. IV und V J.Bengrafs. Am frühesten: Kájoni-Kodex (1634-71) S. 46 (B.Szabolcsi, VD No. 18). Vgl. R. Růžarič, op.cit., HSt Bd. VII, Bratislava 1966, S. 57.

gleichen nun je ein Detail des Praeambulums der Hs. von Ap-  
pony und eines Verbunkos der Zigeuner von Galanta.



#### Notenbeispiel 14

Die figurale Betonung der Schlüsse fehlt noch in der ersten Hälfte des Jahrhunderts. Diese Schlussformel steht unter den im Notenbeispiel 4 angeführten charakteristischen Kadenztypen der frühen Verbunkos-Musik jenem mit e) gekennzeichneten nahe:<sup>36</sup>



#### Notenbeispiel 15

Die "Bokazó"-Formel im engeren Sinne hat übrigens eine große Vergangenheit, selbst wenn wir ihre Spuren in unseren Quellen des 18. Jahrhunderts nur sehr selten vorfinden;<sup>37</sup> im schnellen Teil (La Rotta) der Tanzmelodie "Lamento di Tristano" aus dem 14. Jahrhundert ist das die wiederkehrende Schlussphrase:

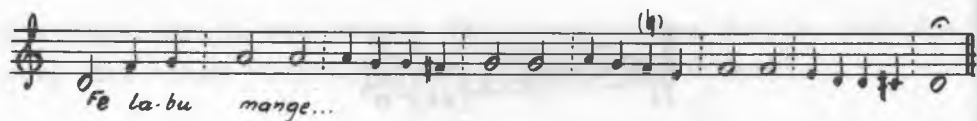
36

Eskommt z.B. vor: Hs. von Appony S.68/b; Lanyi l. Saltus ex C Hungaricus/ 112, Salt. Hung. 118, Saltus ex D 94; Szirmay-Keczer A-8, D-14. Auch im 3/4-Takt (Hs. von Appony S. 59/b-60/a, Lanyi S. 16) und in den zeitgenössischen polnischen Tänzen, z.B. Lanyi l. Salt. Pol. 63, 64 Saltus Polonicus.

37

Z.B.Hs. von Appony S. 25/b-26/a, "Praeambulum" /I/ Takt 9. Aus dem 17. Jh.: Manuskript von Ivan Nagy, (1665-70) No. 14, siehe B. Szabolcsi, VD No. 35 und MZE Bd. I., S.317.





Notenbeispiel 19

Auch der Schluss 4/g kommt in den früheren Sammlungen vor, wengleich nicht in diesem prägnanten punktierten Rhythmus<sup>39</sup>, häufiger noch in der nachstehenden Form:<sup>40</sup>



Notenbeispiel 20

Diese Wendungen weisen Beziehungen zu den Schlüssen 4/a und 4/i auf:



Notenbeispiel 21

Ähnlich wie 4/j ist der folgende Schluss aus der Hs von Sepsiszentgyörgy (1757), dessen ungarische Tänze dem Verbunkos aus der Zeit vor 1780 am nächsten stehen:



Notenbeispiel 22

Auch weitere Schlüsse dieser Handschrift können mit Schlussformeln einiger Verbunkos identifiziert werden, zum Beispiel:



Notenbeispiel 23

<sup>39</sup>

Z.B. Szirmay-Keczersche Sammlung A-22.

<sup>40</sup>

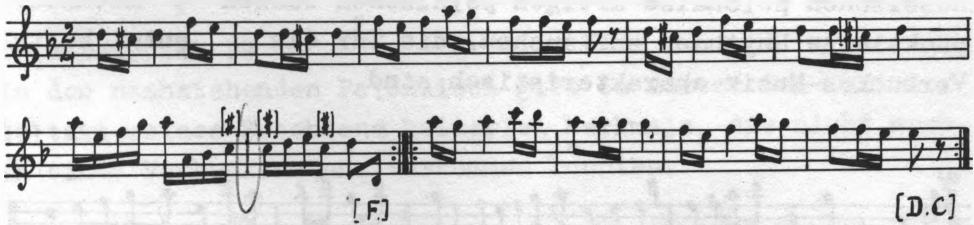
Z.B. Hs. von Appony S. 52/b-53/a; Szirmay-Keczser C-61a, D-63, 67, 95a, 103, 119, 121, G-39, 40. Vgl. J. Kresanek, op. cit., HSt Bd. VII, Bratislava 1966, S. 20.

Ebenda finden wir auch Wendungen mit "übermässigen Sekunden:



Notenbeispiel 24

und eine durch Synkopen belebte Tanzweise:



Notenbeispiel 25

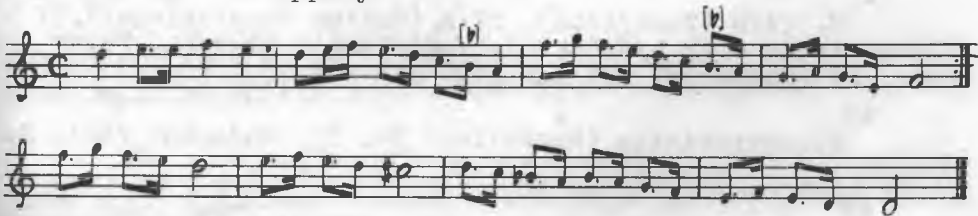
Die Synkope verleiht auch dem von Giovanni Picchi 1620 veröffentlichten ungarischen Tanz (Ballo ongaro) den ungarischen Charakter:

*Seconda Parte*



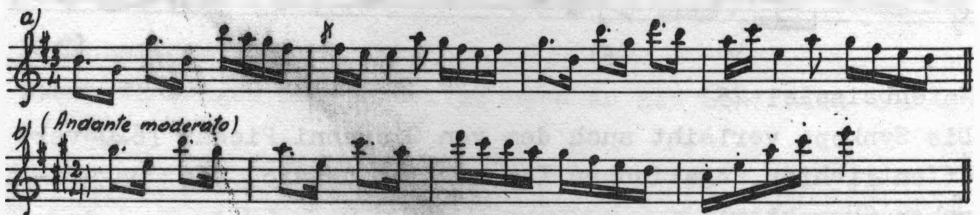
Notenbeispiel 26

Weniger Belege haben wir im untersuchten Material über die kontinuierliche und systematische Verwendung des punktierten Rhythmus zur Hand. Fast alleinstehend ist - unseren bisherigen Kenntnissen nach - das eine Stück "Adria ad mensam" der Hs. von Appony:



Notenbeispiel 27

Ähnliches finden wir nur später in der Linusschen Handschrift (1786)<sup>41</sup>. Lasst sich etwa annehmen, dass der punktierte Rhythmus zu jenen Spielarten gehört, die von den Vortragenden (in diesem Fall von den Zigeunermusikern) im allgemeinen improvisiert und von den Schriftkundigen nur selten aufgezeichnet wurden? Vorerst liesse sich das schwerlich belegen. Tatsache bleibt jedoch, dass in den zeitgenössischen polonaise-artigen polnischen Tänzen mitunter punktierte Rhythmen auftauchen, die für die entwickelte Verbunkos-Musik charakteristisch sind.



Notenbeispiel 28

Als Kodaly das Material der Lanyischen Sammlung untersuchte, fiel ihm eine gewisse phraseologische Verwandtschaft der ungarischen und der polnischen Tänze auf<sup>42</sup>, er erwähnt aber auch im Zusammenhang mit dem Verbunkos den möglichen polnischen Einfluss (neben dem deutschen, italienischen und karpatoukrainischen)<sup>43</sup>. Das ist weiter nicht verwunderlich, wenn wir bedenken, dass die ungarischen Zige-

<sup>41</sup> S. 14/a (Turc/ica/), 17/a (Saltus Hung/aricus/), 17/b (Hung: tarde - im 3/4-Takt!). Veröffentlicht von Z.Falvy op. cit., ZTT, Budapest 1957, S. 427 und 430.

<sup>42</sup> Visszatekintes (Rückblick) Bd. II, Budapest 1964, S. 278,

<sup>43</sup> Erwähnt von E.Major op.cit., ZTT Bd. I, Budapest 1953, S.221. Siehe noch den Artikel "Ungaresca" von O.Gombosi im Musiklexikon B.Szabolcsi - A.Tóth, Zenei Lexikon, Budapest 1931, Bd. II, S. 635-37.

unerkapellen auch mit polnischen Weisen zum Tanz aufspielten. Aber ebenso wenig ist es verwunderlich, wenn wir in den bei uns als polnische Tänze niedergeschriebenen Musikstücken Elemente vorfinden, die mehr den ungarischen Verbunkos als die Polonaise charakterisieren.



Notenbeispiel 29

In den nachstehenden Polonaisen gibt es ausser dem Dreivierteltakt meines Erachtens keinerlei Merkmale, die nicht auch in einem Verbunkos-Tanz vorkommen könnten.



Notenbeispiel 30

Ebenso können die Triolenrhythmen ohne Schwierigkeit aus den zeitgenössischen und modischen Menuetten übernommen worden sein, sie konnten die Formelemente der ungarischen Tänze des Repertoires der Zigeunerkapellen, wenn man so will, ihre Phraseologie bereichert haben.



Notenbeispiel 31

Eines der wesentlichsten Stilmerkmale der Verbunkos-Musik - genauer gesagt, des Vortrags solcher Stücke - ist die reiche Ornamentik. Das trifft für die frühen Verbunkos-Stücke weniger zu (sie erschöpft sich bei diesen in der Verwendung von kurzen Vorschlägen), oder aber wir müssen annehmen, dass man bei der Aufzeichnung des Zigeuerspiels diese Erscheinung - die sich ja auf dem Notenblatt sowieso nur schwer vermerken liess - für nebensächlich hielt. Damals spielte die Verzierung nicht nur in der volksmusikalischen, sondern auch in der kunstmusikalischen Praxis eine bedeutende Rolle, die die zeitgenössischen Komponisten und Theoretiker in ihren Äusserungen über die Vortragspraxis oft genug unterstrichen<sup>44</sup>. Manche Forscher sehen in der Verbunkos-Musik und im Musizieren der Zigeuner vor allem die Spuren dieser europäischen kunstmusikalischen Praxis und räumen den orientalischen "zigeunerhaften" Elementen eine geringere Bedeutung ein<sup>45</sup>. Die Merkmale der einfacheren Verbunkos-Verzierungen können wir am leichtesten erkennen, wenn wir die im Instrumentalvortrag entwickelte Form bekannter Lieder untersuchen.

44

Vgl. C. Ph. E. Bach, Versuch über die wahre Art des Clavier zu Spielen, Berlin 1753. Von den Manieren überhaupt: 1. §. "Es hat wohl niemand an der Nothwendigkeit der Manieren gezweifelt. Man kan (sic!) es daher mercken, weil man sie überall in reichlicher Menge antrift. Indessen sind sie allerdings unentbehrlich, wenn man ihren Nutzen betrachtet. Sie hängen die Noten zusammen; sie beleben sie; sie geben wenn es nöthig ist, einen besondern Nachdruck und Gewicht; sie machen sie gefällig, und erwecken folglich eine besondere Aufmercksamkeit; sie helfen ihren Inhalt erklären; es mag dieser traurig oder frölich oder sonst beschaffen seyn wie er will, so tragen sie allezeit das ihrige darzu bey; sie geben einen ansehnlichen Theil der Gelegenheit und Materie zum wahren Vortrage; einer mässigen Composition kan (sic!) durch sie aufgeholfen werden, da hingegen der beste Gesang ohne sie leer und einfältig, und der kläreste Inhalt davon allezeit undeutlich erscheinen muss". Fünfte Auflage, kritisch revidierter Neudruck. Leipzig 1925, S. 24.

45

B. Sárosi, Cigányzene... (Zigeunermusik...), Budapest 1971, S. 99.

Führen,

(1855)

(Andantino)

(1832)

### Notenbeispiel 32

Die Ausdruckskraft und die spieltechnischen Voraussetzungen des Instruments werden in seiner Unterschiedlichkeit auch dann deutlich, wenn der instrumentale Vortrag ansonsten zur Begleitung eines verbunkos-artigen Liedes dient

### Gesang (Lépreux Andante)

Klavier

*p*

*mp*

### Notenbeispiel 33

oder aber eine ursprüngliche Liedmelodie variiert.

a)

(1771)

b)

(um 1803)

### Notenbeispiel 34

In den Sammlungen, die die Gebrauchsmusik des 17. und 18. Jahrhunderts überliefert haben, finden wir - wenngleich nicht allzu häufige - Spuren der in der Tanzmusik gängigen Verzierungspraxis, die sich anfangs eher in der Variierung, in der figuralen Umschreibung einzelner Melodientöne offenbart. Hier einige Beispiele aus dem 17. Jahrhundert:



Notenbeispiel 35

Der Anfang der Variante des bereits erwahten Tanzes "Kál-lai kettős" (vgl. Notenbeispiel 13) sieht in der Hs. von Ap-pony wie folgt aus:



Notenbeispiel 36

Ein anderer unbetitelter Tanz zeigt in der Niederschrift zuerst auch die Verzierung, die aber dann im zweiten Teil des Stückes dem Vortragenden als eine Alternative angeboten wird:



Notenbeispiel 37

Andernorts werden wiederum die verzierten und die einfachen Varianten nacheinander mitgeteilt, z.B.:



Notenbeispiel 38

In den ungarischen Tänzen der Barkóczyschen Hs., mutmasslich erste Hälfte des 18. Jahrhunderts, finden wir mitunter sehr reichfaltige Verzierungen auch in der Aufzeichnung.



Notenbeispiel 39

Einen Tanz wollen wir im vollen Umfang anführen. Wenn wir die nicht völlig fehlerlose Niederschrift richtig interpretieren, besteht sein Tonbestand aus Tönen der dorischen Tonreihe in g, mit übermassiger Quarte und grosser Septime (von Lajos Bardos "melodische :ungar: Tonreihe" genannt)<sup>46</sup>, im zweiten und sechsten Takt mit einem h.



Notenbeispiel 40

46  
L. Bardos, op.cit., Harminc iras (Dreissig Schriften), S. 106.

Nun haben wir noch die Probleme der musikalischen Form zu erörtern. Die frühen Verbunkos-Tänze sind im allgemeinen zweiteilig: aus 4 - 4 Takten bestehende Perioden (im 2/4-Takt) verbinden sich miteinander. Die obligatorische Wiederholung der Teile ist durch entsprechende Zeichen vermerkt. Sehr früh erscheint aber auch die dreiteilige Form (wobei die erste Periode meistens völlig wiederholt wird), des weiteren die Dreiteiligkeit mit Trio. In den ungarischen Tänzen vor 1780 ist die periodische Struktur noch nicht allgemein durchgehalten, trotzdem aber setzt sich das Prinzip des "ouvert-clos" mitunter durch. Zu den relativ entwickelteren Formen zählt die Tanzweise des Notenbeispiels 25 aus der Mitte des Jahrhunderts. Der überwiegende Teil der Tänze zeigt einen Vierzeilen-Aufbau, wobei die erste Zeile unverändert wiederholt wird; sehr häufig wird die dritte Zeile halbiert, und dann folgt eine kurze vierte Zeile. Diese sog. sapphische Ungaresca-Form zeigt folgende Struktur: A :|| : b + b x :|| , wobei die mit x bezeichnete letzte Zeile die zweite Hälfte der ersten (a2) sein kann oder aber ein neues Motiv enthält (c). Diesen Aufbau finden wir in den meisten ungarischen Tänzen der Hs. von Appony, in 18, der 72 heiduckentanz-artigen Stücken der Szirmay-Keczerschen Sammlung, aber auch, geringerer Anzahl, in anderen Sammlungen. Die Neigung zur Periodisierung offenbart sich im allgemeinen früher in der zweiten Hälfte der Tänze oder innerhalb der unverändert wiederholten ersten Zeile. Hier ist allerdings hervorzuheben, dass wir für die bei den Verbunkos so allgemein durchgehaltene klassisch periodisierte Zweiteiligkeit schon sehr früh, unter den Tänzen des Kajoni-Kodex, einen Beleg finden (Tanz des Lazar Apor), eine Melodie, die variiert im Laufe des 18. Jahrhunderts noch in mehreren Handschriften auftritt.

The image shows a musical score for 'Notenbeispiel 41'. It consists of eight staves of music, all in C major and 2/4 time. The first staff is a single melodic line. The second staff is a more complex line with many sixteenth notes and some slurs. The third staff is a simple melodic line. The fourth staff is a simple melodic line. The fifth staff is a simple melodic line. The sixth staff is a simple melodic line. The seventh staff is a simple melodic line. The eighth staff is a simple melodic line. The score is written in a clear, legible hand.

Notenbeispiel 41

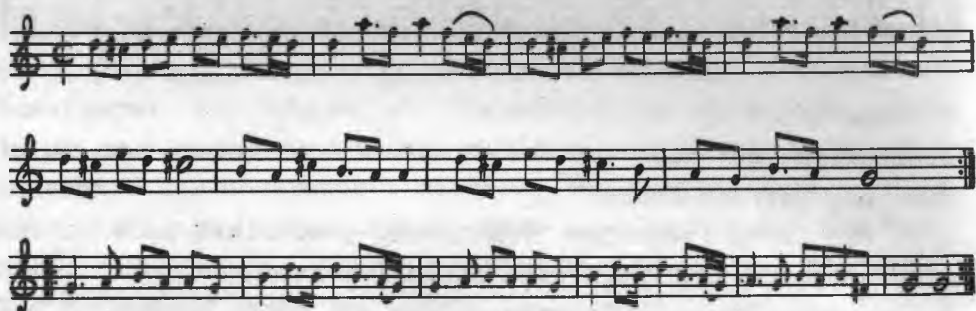
Dreiteilige Melodien von der Struktur ABA finden wir in der Sammlung Szirmay-Keczer<sup>47</sup>.

Wie jeder lebendige Organismus, produziert auch diese virulente und Varianten schaffende Instrumentalmusik Übergangsformen. So z.B. Ungaresca-Form mit einem ersten Teil von "regelmässiger" Periode;<sup>48</sup> oder aber eine zweiteilige

<sup>47</sup> Z.B. A-16, 30, C-26, D-25, C-48, C-61/6, A-52.

<sup>48</sup> Z.B. Szirmay-Keczer, D-8, F-32, G-23.

Form mit Perioden von 8 Takten, in der der Vordersatz der zweiten Periode, ähnlich wie in der dritten Zeile der Ungaresca, wiederholt wird<sup>49</sup>. Im nachstehenden Beispiel - mixolydische Tonart mit übermässiger Quarte (eigentlich eine Melodie, die sich in der zur "zweiten" "Siebenstufigkeit" gehörenden sog. akustischen Tonreihe bewegt)<sup>50</sup> - können wir ebenfalls die sapphische Form mit vierter Kurzzeile erkennen; nur finden wir in dieser Melodie noch eine andere besondere Formeigenschaft. Die erste Hälfte der Melodie ist eine Periode a b von 4 + 4 Takten (2/2), deren Vordersatz in der zweiten Hälfte der Melodie variiert, um eine Quinte tiefer zurückkehrt, und dann schliesst sich die vierte Kurzzeile an. Somit ergibt sich folgender Aufbau: A<sup>5</sup>B :||: A c :||. An die Tänze mit der Zeilenstruktur erinnert auch die Gliederung a-a des Satzes A. Diese Tanzmelodie hat somit, von der Form her gesehen, etwas von den alten, gewohnten Strukturen bewahrt (Quintwechsel, Wiederholung der ersten Zeile, letzte Zeile kurz), geht aber zugleich einen Schritt weiter zur neuen Form (die Erweiterung des ersten Teils zur Periode)<sup>51</sup>.



Notenbeispiel 42

49

Z.B. Szirmay-Keczer D-70.

50

Vgl. L. Bárdos: Heptatonia secunda, MZ 1962, 1963; in: Harmóni irás (Dreissig Schriften) S. 355.

51

Variante der Melodie des Notenbeispiels No. 11.

Wie an der Grenze von Stilperioden das verschwindende Alte noch mit dem aufkommenden modischen Neuen gemeinsam gegeben ist, so hat auch die Anfangsphase der Verbunkos-Musik in ihren Struktureigentümlichkeiten manches von Alten bewahrt. Der Dichter József Gvadanyi (von Beruf war er General) veröffentlicht in seinem Gedichtband 1970 ein ungarisches Lied auf eine Verbunkos-Weise; das hat, wie wir sehen, den sapphischen Aufbau der Ungaresca bewahrt:



Notenspiel 43

Ebenso aber der um 1807 gedruckte "frische" Tanz (Presto), der schon in dem Satz Rondo all'Ongarese des Klaviertrios in G-Dur von Joseph Haydn vorkommt:



Notenspiel 44.

Vorerst können wir noch nicht sagen, ob Haydn das Thema aus einem noch vor der Veröffentlichung möglichenfalls

handschriftlich verbreiteten Werk übernommen hat, oder ob es umgekehrt aus dem 1795 komponierten Klaviertrio bzw. aus der Klavierbearbeitung des erwähnten Satzes vom unbekanntem Verfasser übernommen wurde.

Zusammenfassend können wir feststellen: Die für die Frühzeit der Verbunkos-Musik typischen Stilmerkmale waren, wenngleich bescheiden, schon in der ungarischen Tanz- und Unterhaltungsmusik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gegeben und lassen sich von den 30er Jahren des 18. Jhs. an in den überlieferten handschriftlichen Musiksammlungen nachweisbar verfolgen. Sie tauchen nicht nur in den als Tänze bezeichneten Stücken, sondern auch in sonstigen Werken auf, die bei den Lustbarkeiten des hohen und mittleren Adels vorgetragen wurden /Aria ad mensam, Asztali nóta /d.h. Tafellied/, Praeambulum usw./, und zwar eben als Elemente oder Gemeinplätze des neuen Stils des ausgehenden Jahrhunderts. Ihre Verbreitung war vor allem durch die orale Praxis, die ungeschriebene Volksüberlieferung gewährleistet, wurden sie doch nur höchst selten schriftlich festgehalten. Die Aufzeichnungen beweisen wiederum, dass die populäre /instrumentale/ Gebrauchsmusik ebenso wie das Volkslied mit Text oder die instrumentale Volksmusik den Variierungsmöglichkeiten ausgesetzt war. Für die Verbreitung dieser Unterhaltungsmusik sorgten immer mehr die Zigeunermusikanten, die durch ihre besondere soziale Stellung dafür prädestiniert waren, die traditionellen Volkselemente mit den melodischen rhythmischen Wendungen der westlichen Kunstmusik zu verquicken. Das ermöglichte im multinationalen Altungarn die Abstimmung eines überaus vielfältigen und reichen Melodienmaterials. Als das Spiel einer berühmteren Zigeunerkapelle auch in der österreichischen Hauptstadt bekannt, die neue ungarische Tanzmusik beliebt und modisch wurde, begannen die in Wien und in Ungarn wirkenden geschulten Musiker, zumeist fremder Herkunft, die ungarischen Tänze mit einfacher akkordischer Begleitung gleich serienweise zu komponieren, wobei sie die Spielweise der Zigeuner, die Musizierungsweise der aufkommenden Verbunkos-Musik nach-

ahnten und einigermaßen stilisierten. So wurde die Verbunkos-Musik durch die raffiniertere Ausdrucksweise und gewähltere musikalische Sprache der gebildeten Komponisten gleichsam angehoben. Seit dem dürften die Einflüsse wechselseitig zum Tragen gekommen sein, und auch die Zigeunermusikanten erlernten die beim Publikum beliebten ursprünglich kunstmusikalischen Tanzstücke. Wie sich die Ausdrucksmittel der Verbunkos-Musik weiterhin gestalteten und bereicherten, bedarf einer besonderen Untersuchung.

#### Quellen der Notenbeispiele

1. J.Kossovits: XII Danses Hongroises pour le Clavecin ou Piano-Forte, No. VI.
2. F.Verseggy: A megaggott vilag-fianak emlekezete /Erinnerung des bejahrten Weltmannes/ /1780/ - Detail. Mit Text veröffentlichte B.Szabolcsi: MZK S. 82<sup>x</sup>.
3. Hart: Kozacy, No. 25 /Detail/. Im Klavierauszug veröffentlicht von J.Prosnak, op.cit., Dodatek muzyczny, S.184-185.
4. ~~5.~~ F.Tost, Douze Nouvelles Danses Hongroises /Heft II - o.J./, No. 4.
6.
  - a/ J.Bengraf, XII Magyar Tantzok... /Ungarische Tänze/, No. III -
  - b/ F.Kauer, 12 Hongroises a 4 mains, No. VI.
7. Ausgesuchte Ungarische Nationaltaenze.../Heft II/,No. 20.
8.
  - a/ J.Bengraf, XII Magyar Tantzok..., No. V
  - b/ F.Kauer, 12 Hongroises a 4 mains, No. X
  - c/ F.Tost, Douze Nouvelles Danses Hongroises /Heft III - o.J. /1808/, No. 10
  - d/ W.S. d'Ossowsky /Hat magyar tanc - 6 ungarische Tänze - 1804/, No. II.
9.
  - a/ Hadi es mas nevezetes történetek /Kriegs- und an-

- dere denkwürdige Geschichten/, Wien 1791; ver-  
"offentlicht von B.Szabolcsi, MZK S. 79<sup>x</sup>
- b/ Ausgesuchte Ungarische Nationaltaenze.../Heft II/,  
No. 28.
- 10.
- a/ Ausgesuchte Ungarische Nationaltaenze... /Heft  
II/ No. 20
- b/ Originelle Ungarische Nationaltänze... Heft 1,  
No. 11; B.Szabolcsi-F.Bónis, Magyar tancok Haydn  
korából, 25 régi magyar tancdarab zongorára/Un-  
garische Tänze aus Haydns Zeit, 25 alte Weisen  
für Klavier/, Budapest 1959, No. 22.
- 11.
- a/ Vietorisz-Kodex /um 1680/ S. 3/b-4/a
- b/ Linussche Hs. /1786/ S. 15/a
- 12.
- a/ Hs. v. Appony /1730/ S. 24/b-25/a /Runda regis/  
b/ Originelle Ungarische Nationaltänze...Heft 1, No.  
20; vgl. F.Bónis op. cit., StM Bd. VI. Budapest  
1964, S. 20.
- 13.
- a/ Hs. v. Appony S. 11/b - 12/a /35. Hungaricus/  
b/ A.Csermak, Verbung. Vgl. F. Bónis, Az Apponyi ke-  
zirat magyar tancai /Die ungarischen Tänze der  
Handschrift von Appony/, MZ 1964, S. 578.
- 14.
- a/ Hs. v. Appony S. 26/b-27/a /Praeambulum/, orig.in C  
b/ Ausgesuchte Ungarische Nationaltaenze.../Heft I/,  
No. 12.
15. - [16. Siehe D. Bartha: A zenetörténet antologiaja  
/Anthologie der Musikgeschichte/, Budapest 1948, No. 25/b.
17. - [18. Hs v. Appony S. 3/a-b /10. Hungaricus/, 4/a-b  
/13. Hung./, 13/b /42. Hung./, 14/a /43. Hung./, 18/b-19/a,  
28/b-29/a /Praeambulum /VII/, 31/b-32/a /Asztali Nota - Ta-  
felled /XVI/, 40/b-41/a /Aria ad Mensam /XXV//, 62/a; Szir-  
may-Keczser G-45; Barkóczyische Hs. S. 3/b /No. 11//; Hs. von

Sepsiszentgyörgy: Lengyel tanc /Polnischer Tanz/,  
No. 3 und 5 /siehe P.P.Domokos op.cit., ZTT Bd. IX, Budapest  
1961, S. 285-86/.

19. Kajoni-Kodex S. 76/a /Tikha vgorodnaczká/; siehe  
B.Szabolcsi VD No. 94 und MZE Bd. I, S. 358.

20. - 21. Hs. v. Appony S. 20/b-21/a /Asztali Nota-Ta-  
fellied/, 22/b-23/a /Daru Nota - Kranichweise/, 38/b-39/a  
/Asztali Nota/.

22. Hs. von Sepsiszentgyörgy; veröffentlicht von P.P.Do-  
mokos op.cit., ZTT Bd. VII, Budapest 1959, S. 604.

23. Hs. von Sepsiszentgyörgy; P.P. Domokos op.cit., ZTT  
Bd. VII, S. 603-604.

24.-25. Ebenda S. 604.

26. Siehe B.Szabolcsi: VD No. 95, MZE Bd. I, S. 359.

27. Hs. v. Appony S. 40/b-41/a /Aria ad Mensam /XXIV//.

28.

a/ Polonezy ze zbiorów Anny Marii Saskiej II, na kla-  
wesyn lub fortepian. Ed. K. Hlawicza, ŻHMP Heft  
XVII, Warszawa 1968, S. 15

b/ J.Bihari, Magyar tanc avagy Verbunkos /Ungari-  
scher Tanz oder Werbung/; publiziert von B. Sza-  
bolcsi - F. Bónis; op.cit., No. 20.

29. Hs. von Sepsiszentgyörgy /Lengyel tanc - Polnischer  
Tanz/; siehe P.P.Domokos op.cit., ZTT Bd. IX, Budapest 1961,  
S. 286.

30.

a/ Polonezy...II, ŻHMP Heft XVII, S. 100

b/ Ebenda S. 117.

31.

a/ Szekelysche Sammlung /1744/, S. 43/b-44/a /Menu-  
ett/; veröffentlicht von A.Benkő: Szekely Laszlo  
kótaskönyve /Laszlo Szekelys Notenbuch/, ZTT Bd.  
VI, Budapest 1957, S. 404

b/ Orgel- /Klavier- / Buchlein József Marthényis  
/Hs., XVIII Jh./, S. 7.

32. E. Major, *Nepdal es verbunkos /Volkslied und Verbunkos/*, ZTT Bd. I, Budapest 1953, S. 224.

33. F. Verseghy, *Az elhagyott leány /Das verlassene Mädchen/ /1807/*; B. Szabolcsi, *MZK /2. Auflage/*, S. 90<sup>x</sup>.

34. E. Major, *op.cit.*, ZTT Bd. I, S. 234.

35.

a/ *Kajoni-Kodex S. 140/b-141/a /Apor Iazar tanca - Tanz des Iazar Apor/*

b/ *Tabulaturbuch von Löcse /Leutschau, Levoče/, Peštry sbornik /um 1660-70/, S. 76 /Chorea ex F/*

c/ *Ebenda S. 33 /Chorea Poll/onica//. Vgl. B. Szabolcsi, VD No. 32, 62, 68; MZE Bd. I, S. 316, 336-37, 340.*

36. Hs. v. Appony S. 61/b-62/a */Rosnyo Magyar Tantz 1 Violino/*.

37. Hs. v. Appony S. 44/b-45/a.

38. Hs. v. Appony S. 48/b-49/a.

39. *Barkóczysche Hs. S. 2/a und 5/a; veröffentlicht von P.P.Domokos, op.cit., ZTT Bd. IX, S. 271 und 276.*

40. *Barkóczysche Hs. S. 4/a; P.P.Domokos, op.cit., ZTT Bd. IX, S. 275.*

41.

a/ *Kajoni-Kodex S. 140/b-141/a /Apor Iazar tanca - Tanz des Iazar Apor/ /orig. in G/*

b/ *Hs. v. Appony S. 8/a /25. Hung./*

c/ *Szirmay-Keczner A-42 /orig. in A/*

d/ *Barkóczysche Hs. S. 2/b /No. 4/. Vgl. P.P.Domokos, Beziehungen der Musik des 18. Jahrhunderts in Ungarn zur ungarischen Volksmusik von heute, StM Bd. VI/1-2, Budapest 1964, S. 36-37.*

42. *Szirmay-Keczner G-39.*

43. *J. Gvadanyi, A memes magyar damakhoz es kisasszonyokhoz szolo versek /Gedichte für die edlen ungarischen Damen und Fraülein/ /1790/; mit Text veröffentlicht von B. Szabolcsi, Ket enekelt verbunkos /Zwei gesungene Verbunkos/, ZSz 1929, No. 1, S. 78 und MZK S. 82<sup>x</sup>. Orig. Diskantschlüssel,*

die Vorzeichnung bezogen auf cis fehlt, die drei Noten des letzten Taktes eine Stufe tiefer

44.

- a/ Originelle Ungarische Nationaltänze..., Heft 1, No. 6 /orig. in D/; siehe B.Szabolcsi, MZK S. 81<sup>x</sup> und B.Szabolcsi - F.Bónis, op.cit., No. 21
- b/ J.Haydn: Klaviertrio in G-Dur /Hobokens Verzeichnis Gr. XV. No. 25/, Rondo all'Ongarese /Detail/; siehe B.Szabolcsi, MZK S. 104<sup>x</sup>.

#### A b k ü r z u n g e n

- HSt - Hudobnovedné Studie
- MMK - A magyar muzsika könyve /Buch der ungarischen Musik/
- MZ - Magyar Zene /Ungarische Musik/
- MZE - A magyar zene evszazadai /Die Jahrhunderte der ungarischen Musik/, gesammelte Studien B.Szabolcsis, Bd. I /1959/, II /1961/
- MZK - A magyar zenetörténet kézikönyve /Handbuch der ungarischen Musikgeschichte/ von B.Szabolcsi, Budapest 1947, 1955; 1962
- MZT - Magyar zenetörténeti tanulmányok /Studien zur ungarischen Musikgeschichte/
- StM - Studia Musicologica
- UZSz - Új Zenei Szemle /Neue Musikrundschau/
- VD - A XVII. század magyar világi dallamai /Die weltlich-ungarischen Melodien des 17. Jh./ von B. Szabolcsi, Budapest 1950 /1959/.
- ZSz - Zenei Szemle /Musikrundschau/
- ZTT - Zenetudományi tanulmányok /Musikwissenschaftliche Studien/
- ŽHMP - Źródła do historii muzyki polskiej.

Géza Papp

CECHY STYLISTYCZNE WCZESNYCH TAŃCÓW WERBUNKOWYCH  
W MUZYCE UŻYTKOWEJ XVIII W.

S t r e s z c z e n i e

Muzyka tańców werbunkowych /węg. Verbunkos/ reprezentuje styl charakterystyczny dla narodowego romantyzmu węgierskiego; pierwotnie była to muzyka taneczna, której nazwa wskazuje na powiązanie z werbowaniem żołnierzy. Ta muzyka taneczna pojawiła się w II połowie XVIII w. w miejsce wcześniejszej "Ungareski" i stopniowo stawała się w muzyce węgierskiej dominująca, jako gatunek szczególnie popularny również i w muzyce środkowo-europejskiej.

Przy werbowaniu żołnierzy, przy tańcach werbunkowych najczęściej grali Cyganie. Już w okresach wcześniejszych otrzymywali oni często funkcję muzyków w dworskich, szlacheckich zespołach rozrywkowych. Repertuar tych kapel cygańskich, występujących na dworach szlacheckich wykazuje znaczne zróżnicowanie /muzyka ludowa, węgierska i obca muzyka artystyczna/.

Charakterystycznymi cechami stylistycznymi muzyki tańców werbunkowych są: tonalność dur-moll, regularna budowa okresowa, sekwencyjny rozwój melodii, użycie, głównie w zakończeniach, tworów melodycznych w typie cambiaty /"bokázó"/, punktowane rytmy, ruch triolowy, synkopy itd., a w szczególności skłonność do kolorowania. W pierwszych znanych zabytkach muzyki "verbunkos" - od 1780 r. - znajdujemy prawie wszystkie cechy charakterystyczne tego stylu, początkowo jeszcze przemieszane z "obcymi", nietypowymi dla tego stylu elementami. W utworach Bengrafa i Kauera / 1785, 1791-92/

ważną rolę odgrywają synkopy. Twory "bokázó" już we wczesnych tancach /1794-95/ takich kompozytorów jak J. Kossovits i F. Tost stają się stopniowo coraz bardziej powszechne w użyciu; występują tu też znacznie wyraźniej punktowane rytmy i figury triolowe w sekwencyjnych przebiegach gamowych wglękanie pasażach na rozłożonych akordach. Cechy stylistyczne muzyki "verbunkos" występują najwyraźniej w takich tańcach, które zostały opublikowane /ok. 1803/ według zasad wykonawczych kapeli cygańskiej. Wskazuje to bezspornie, iż styl ten rozwijany był przez muzyków cygańskich, którzy kładli szczególny nacisk na technikę gry skrzypcowej.

Pomiędzy zapisami muzyki "verbunkos" a niektórymi wcześniejszymi melodiami można odnaleźć także pewne konkretne paralele. Ważniejsze jednak jest to, że pewne obiegowe zwroty i cechy stylistyczne typowe dla wczesnego okresu rozwoju muzyki tańców werbunkowych istniały już w tanecznej i rozrywkowej muzyce węgierskiej I połowy XVIII w. i dadzą się dowodnie stwierdzić w zachowanych /począwszy od lat 30 - tych XVIII w./ rękopiśmiennych zbiorach.

O popularyzację współczesnej muzyki rozrywkowej troszczą się sami cyganiecy muzykanci, którzy dzięki swej swoistej pozycji socjalnej są szczególnie predystynowani do tego, aby przemieszać tradycyjne elementy ludowe ze zwrotami zachodniej muzyki artystycznej. Gdy nowa węgierska muzyka taneczna stała się popularna i modna, wykształceni kompozytorzy działający w Wiedniu i na Węgrzech rozpoczęli niemal seryjne komponowanie tańców węgierskich, naśladowując przy tym cygańską praktykę wykonawczą. Tak więc muzyka tańców werbunkowych przez wykorzystanie bardziej wyrafinowanych środków wyrazu i kunsztowniejszej techniki, jaką posługiwali się wykształceni kompozytorzy, zyskała wyższą rangę artystyczną.

W tym celu należało przede wszystkim dobrać odpowiednią formę i treść komunikatu, który miał być skierowany do opinii publicznej. W tym celu należało przede wszystkim dobrać odpowiednią formę i treść komunikatu, który miał być skierowany do opinii publicznej. W tym celu należało przede wszystkim dobrać odpowiednią formę i treść komunikatu, który miał być skierowany do opinii publicznej.