

**Géza Papp:
Zur Geschichte der ungarischen
Tanzmusik. Probleme des
Werbungstanzes**

Von der ungarischen Musikwissenschaft wurden Stilprobleme der volkstümlichen Instrumentalmusik bisher kaum behandelt, da das gesammelte und systematisierte Material noch zu gering ist und nicht einmal jene Quantität erreicht, die den Volksliedforschern zur Verfügung steht. Von dem bis jetzt publizierten Material verdienen lediglich die Monographien von László Lajtha erwähnt zu werden. Da die Zeugnisse der alten ungarischen Instrumentalmusik noch nicht in einer kritischen Ausgabe vorliegen, ist es verständlich, dass mit der Untersuchung unserer volkstümlichen Instrumentalmusik unter historischen Gesichtspunkten auch noch nicht begonnen wurde.

Fragt man nach der geschichtlichen Entwicklung der heute am meisten gebrauchten Instrumentalmusik, so sind die Zusammenhänge mit der Werbungsmusik (ung. Verbunkos) am auffallendsten. Doch selbst die Geschichte der Werbungsmusik weist noch viele weiße Flecken auf. So wissen wir z.B. nur wenig über den Ursprung ihrer stilistischen Eigentümlichkeiten. Im folgenden soll daher besonders dieser Fragenkomplex behandelt werden.

Der Verbunkos war ursprünglich und im engeren Sinne Tanzmusik (der Name Werbungstanz verweist auf die 1715 im Habsburger-Reich eingeführte Soldatenwerbung bzw. auf die dabei gespielte Instrumentalmusik). Ihr Stil hat auch die zeitgenössische Vokalmusik mitgeprägt. Diese neue Tanzmusik trat etwa in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an die Stelle der früheren „Ungaresca“. Sie wurde in der ungarischen Musik allmählich dominant und – ähnlich wie die Allemande, Anglaise, Polonaise usw. genannten stilisierten Tänze und diesen durchaus gleichgestellt – ein klar abgesetzter, sehr beliebter, allgemein bekannter Typ auch der mitteleuropäischen Musik schlechthin. Die ersten Zeugnisse dieser Musik, die sozusagen schon alle Merkmale des Stils zeigen, sind uns aus den beiden letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts bekannt. Ihre Spuren tauchen aber 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 Haydn). Durch ihre

Géza Papp
142

Vermittlung sowie durch die zeitgenössischen, vor allem in Wien publizierten ungarischen Tänze und durch andere freundschaftliche Kontakte kam der Stil dieser Musik nicht zuletzt als ein Exotikum auch in der Musik anderer Komponisten (Gluck, Mozart, später Beethoven, Schubert, Weber, Berlioz, Brahms, um nur die namhaftesten zu nennen) als periphere Thematik zur Geltung.

Die handschriftlichen Sammlungen des 18. Jahrhunderts enthalten vor allem populäre und internationale Unterhaltungsmusik, unter anderem auch in beträchtlicher Zahl ungarische Tanzmelodien hauptsächlich für Violine und für Klavier. Einige Forscher halten diese Tänze in den Handschriften im allgemeinen für stilisierte Tanzweisen, die nicht zum Tanzen sondern zum Zuhören bestimmt waren. Mit einigen Einschränkungen muß man ihnen recht geben. Die Tänze sind unterschiedlich betitelt, z.B. Saltus Hungaricus (1729, 1730, 1786), Magyar tánc (Ungarischer Tanz – 1730, 1757) und sind nur sehr selten mit näheren Ortsangaben versehen. In unseren Quellen aus dem 17. Jahrhundert finden wir dagegen nur einfach die Angaben Chorea oder Tánc, nur teilweise auch die Bezeichnungen Hungarica, Chorea Hungarica, Ungarländischer Tantz. Selbst die im Stil unverkennbaren Verbunkos-Tänze werden in den Niederschriften des ausgehenden 18. Jahrhunderts nur selten als Verbunkos betitelt, eher schon als Magyar tánc, Lassú magyar (Langsamer, d.h. gehaltener Ungarischer) oder Magyar nóta (Ungarische Weise). In den Ausgaben mit fremdsprachigem Titelblatt oder bei ausländischen Autoren finden wir am häufigsten die Bezeichnungen Ballet Hongrois, Hongroises, Danses oder Melodies Hongroises, Ungarische Tänze, Ballo ongarese, all'ongarese usw. Wir dürfen also annehmen, dass mit der Bezeichnung Magyar tánc (oder mit ihren deutschen bzw. lateinischen Entsprechungen) weder der Stil noch die direkte Funktion der Tanzmusik präzisiert werden sollte, wogegen der Ausdruck Verbunk(os) auch nach dem Anliegen der Abschreiber einen deutlichen und beabsichtigten Hinweis auf die Funktion dieser Musik bei der Soldatenwerbung gab.

Wir fragen nunmehr, welche Ensembles bei den Soldatenwerbungen aufspielten. So ziemlich

alle Angaben weisen darauf hin, daß bei den Werbungstänzen die Zigeuner musizierten, in den Dörfern und Marktflecken wohl ausnahmslos, in den Städten sicherlich in den meisten Fällen. Typisch war die Ensemblebesetzung von 1. Geige, 2. Geige, Baß und Zimbal (Hackbrett).

Für die Entstehung des neuen Stils ist es von Bedeutung, daß sich die Hausmusik in dieser Zeit entwickelte und verbreitete, „die Instrumentalmusik – nach Auffassung Szabolcsi's – einen organischen Bestandteil des Alltags und der Lustbarkeiten auf den Landsitzen des mittleren Adels darstellte“, und dass der Zigeunermusiker „zu dieser Zeit von den früheren Unterhaltern der Adelswelt, von den Sängerknaben und Residenzmusikern die Funktion des Unterhaltungsmusikers übernahm“. Das Repertoire der auf den Adelssitzen spielenden Zigeunermusiker kann nicht nur aus den Liedern und Tänzen der Bauern bestanden haben, sondern muß auch weitere traditionelle ungarische Tänze und die modischen fremden Stücke (deutsche und polnische Tänze) umfasst haben, darüber hinaus auch all das, was die Geige, Flöte, Klavier und Harfe spielenden Angehörigen des mittleren Adels aus der Kunstmusik dem Zigeunermusikanten vermitteln konnten. Es ist bemerkenswert, dass ungarische Zigeunerkapellen damals auch in Wien musizierten.

Welche Stilmerkmale sind nun für die Werbungsmusik charakteristisch? Im Unterschied zu den früheren Zeugnissen der ungarischen Tanzmusik fällt die Dominanz von Dur- und Moll-Tonarten auf, des weiteren die regelmäßige Periodisierung (die für eine Neigung zum symmetrischen Aufbau spricht), beides Merkmale, in denen wir zweifellos den Einfluss des Wiener Klassizismus zu sehen haben. In der Melodieentwicklung spielt die Sequenz eine wichtige Rolle und für die Schlussbildungen die cambiataartigen sog. „Bokázó“ (Hackenschlaggebilde). Die Neigung zur Kolorierung begegnet man nicht nur bei den Zäsuren, sondern in der ganzen Komposition. In der rhythmischen Gestaltung fällt meistens die Verwendung eines punktierten Rhythmus auf, wodurch die ansonsten monoton wirkenden schnellen Skalenläufe, die sequenzartigen Wiederholungen und Akkordpassagen Charakter

erhalten. Die gleiche Bedeutung haben auch die Triolenbewegungen, die mitunter an die Stelle des punktierten Rhythmus treten. Weitere rhythmische Merkmale sind die Synkope, der betont (schwer) anhebende Anapäst und der sog. Choriambus. Den größten Teil dieser Stilmerkmale finden wir gesondert auch in der westlichen Musik.

Als ein Beispiel für die frühe Verbunkos-Literatur sei hier die Melodie des Tanzes in f-Moll von József Kossovits aus „XII Danses Hongroises pour le Clavecin ou Piano-Forte“, gedruckt in Wien (ohne Jahr, vielleicht um 1800) angeführt. *Notenbeispiel Nr. 1.*

1.

Langsam J. Kossovits

Die erwähnten Stilmerkmale sind in den frühen Stücken abhängig von Entstehungszeit und Komponisten quantitativ und qualitativ unterschiedlich vertreten und anfangs noch mit den für den Stil nicht charakteristischen „fremden“ Elementen vermischt. Erst später, auf dem „Höhepunkt“ der Werbungsmusik werden sie zu einem einheitlichen Stil verschmolzen. Die an die westliche Musik erinnernden Merkmale verschwinden allmählich.

Auch in den ungarischen Tänzen des Pester regens chori József Bengráf finden wir kaum eine Spur von den punktierten Rhythmen und dem „Bokázó“-Gebilde. Und 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 öster-

reichische Komponist Ferdinand Kauer in seinen Tänzen für vier Hände (1791) den „Hackenschlag“ überhaupt noch nicht verwendet, sondern erst – und auch dann noch ziemlich selten – in seinem ein Jahr später erschienenen Op. 20. Dieser wird aber schon mit den frühen Tänzen des in Kaschau lebenden Komponisten József Kossovits und des Pressburgers Franz Tost (von der Mitte der 1790er Jahre an) allmählich zum Gemeinplatz. Diese schablonenhafte Figuration spielt in den Verbunkos-Stücken der Zigeuner von Galánta, die ein unbekannter Musiker niederschrieb und mit Klavierbegleitung um 1803 veröffentlichte, nicht nur bei den Periodenschlüssen, sondern auch bei den Halbschlüssen bereits eine entscheidende Rolle.

Hier folgen einige charakteristische Schlussfigurationen aus der Frühzeit der Werbungs- musik: *Notenbeispiel Nr. 2.*

2.

„Bokázó“

Bei den zuvor erwähnten zwei Komponisten (Kossovits, Tost) treten die punktierten Rhythmen und die Triolenformen in sequenzhaften Skalenläufen bzw. Akkordpassagen ausgeprägter hervor. Als Beispiel geben wir einen „Ungarischen Tanz“ von Franz Tost aus seinen „Douze Nou-

velles Danses Hongroises“, Heft II, gedruckt in Wien o.J. (wahrscheinlich um 1803), ohne Begleitung. Man vergleiche den Vordersatz der zweiten Periode mit dem „ungarischen“ Detail des Finales der 3. Symphonie von Beethoven. *Notenbeispiel Nr. 3.*

Notenbeispiel Nr. 3

In den Werken Bengrafs und Kauers spielt dagegen die Synkope bereits eine grössere Rolle.

Alle diese Merkmale treten um die Jahrhundertwende geordnet und deutlicher in den Werken hervor, die die „Bokázó“-Formen bereits mit anderen Schlussfigurationen vermischt in mehreren Varianten verwenden und den Sequenzen, Synkopen und punktierten Rhythmen ihre besondere Funktion einräumen. Die Tatsache, dass die Stilelemente der Werbungsmusik gerade in jenen Tänzen am deutlichsten nachweisbar sind, die auf Grund des Spiels einer Zigeunerkapelle veröffentlicht wurden, ist ein unverkennbarer Hinweis darauf, dass dieser Stil tatsächlich

von Zigeunermusikern entwickelt wurde und in ihm die Spieltechnik der Geige als dem melodietragenden Instrument ausschlaggebend zur Geltung kommt. In diesen Verbunkos-Stücken finden wir auch die damals noch seltenen, später jedoch immer häufigeren stereotypen Choriamben-Formeln (Notenbeispiel Nr. 4), ferner die auf orientalischen Einfluss hinweisenden übermässigen Sekunden im Melodieablauf, die anfangs von den gelehrten Musikern bei der Melodiegestaltung und Stimmführung bewusst vermieden wurden (Notenbeispiel Nr. 5). Allerdings kultivierten die meisten Komponisten die Moll-Tonalität überhaupt nicht. Wer aber gerne Moll-

Stücke komponierte (wie z.B. Kossovits, Berner, Kreith), verwendete offensichtlich unter dem Einfluss der Zigeunermusik ziemlich häufig übermässige Sekundwendungen. Der Einfluss der volkstümlichen Musik wird in dieser Beziehung besonders deutlich in jenen Stücken, die ohne Namen der Komponisten erschienen (Notenbeispiel Nr. 6). Nur in diesen Quellen, die sicher nachträgliche Aufzeichnungen von auf der Geige von Zigeunern gespielten Melodien darstellen, finden wir die charakteristischen Wendungen der Moll-Skala mit übermässigen Quartan, die Ferenc Liszt später als „ungarische (Zigeuner-) Skala“ bezeichnete (Notenbeispiel Nr. 7).

Notenbeispiel Nr. 4

Notenbeispiel Nr. 5

Notenbeispiel Nr. 6

Notenbeispiel Nr. 7

7.

Nummehr ist zu untersuchen, welche Stilelemente in den Quellen der ungarischen Musik des 18. Jahrhunderts – gegebenenfalls auch aus noch früherer Zeit – besonders in den handschriftlich überlieferten Quellen der Gebrauchsmusik möglicherweise nur im Keim, in Ansätzen vorhanden sind. Vorerst sei darauf hingewiesen, dass zwischen der Werbungsmusik und einigen früheren gesungenen bzw. gespielten Melodien auch konkrete Übereinstimmungen nachweisbar sind. Auch die berühmte Rákóczi-Weise wurde später

in Verbunkos-Formen variiert.

Die figurale Betonung der Schlüsse fehlt noch in der ersten Hälfte des Jahrhunderts. Die „Bokázó“-Formel im engeren Sinne hat übrigens eine lange Vergangenheit, auch wenn wir ihre Spuren in unseren Quellen des 18. Jahrhunderts nur sehr selten finden. Den schon vorgezeigten Schlusstypen (Notenbeispiel Nr. 2) kommen in der Gebrauchsmusik des 17. und 18. Jahrhunderts die folgenden am nächsten.

Notenbeispiel Nr. 8

8.

In einer aus Siebenbürgen stammenden Handschrift (1757) finden wir zuerst eine durch Synkopen belebte Tanzweise: *Notenbeispiel Nr. 9.*

9.

Die ungarischen Tänze dieser Handschrift stehen dem Verbunkos aus der Zeit vor 1780 am nächsten.

Weniger Belege besitzen wir für die kontinuierliche und systematische Verwendung des punk-

tierten Rhythmus. Dürfen wir daher annehmen, dass der punktierte Rhythmus zu jenen Spielarten gehört, die von den Vortragenden im allgemeinen improvisiert und von den Notenkundigen nur selten aufgezeichnet wurden? Vorerst liesse sich

das schwerlich beweisen. Tatsache bleibt jedoch, dass in den zeitgenössischen polonaise-artigen polnischen Tänzen mitunter punktierte Rhythmen auftauchen, die für die entwickelte Werbungsmusik charakteristisch sind. *Notenbeispiel Nr. 10.*

Notenbeispiel Nr. 10

10.

a) *Polonaise*



b) *Verbunkos Andante moderato*



Als Zoltán Kodály das Material der Lányischen Sammlung untersuchte, fiel ihm eine gewisse phraseologische Verwandtschaft der ungarischen und der polnischen Tänze auf. Er weist aber auch im Zusammenhang mit dem Verbunkos auf einen möglichen polnischen Einfluss (neben dem deutschen, italienischen und karpato-ukrainischen)

hin. Dies ist weiter nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, dass die ungarischen Zigeunerkapellen auch mit polnischen Weisen zum Tanz aufspielten. In den folgenden Polonaisen gibt es ausser dem Dreivierteltakt meines Erachtens keinerlei Merkmale, die nicht auch in einem Werbungstanz vorkommen könnten. *Notenbeispiel Nr. 11.*

Notenbeispiel Nr. 11

11.

a)



b)



Ebenso können auch die Triolenrhythmen ohne Schwierigkeit aus den zeitgenössischen und modischen Menuetten übernommen worden sein, die die Formelemente der ungarischen Tänze im Repertoire der Zigeunerkapellen und ihre Phraseologie bereicherten.

Eines der wesentlichsten Stilmerkmale der Aufführungspraxis der Werbungsmusik ist die reiche Ornamentik. In den frühen Verbunkos-Stücken erschöpft sie sich aber in der Verwendung von kurzen Vorschlägen. Vielleicht müssen wir aber annehmen, dass man bei der Aufzeichnung des Zigeunerspiels diese Erscheinung, die

sich ja in Noten nur schwer fixieren lässt, für nebensächlich hielt.

In den Sammlungen, die die Gebrauchsmusik des 17. und 18. Jahrhunderts überliefert haben, finden wir – wenngleich auch nicht allzu viele – Spuren der in der Tanzmusik gängigen Verzierungspraxis, die sich anfangs eher in der Variierung, in der figuralen Umschreibung einzelner Melodietöne offenbart. In den Tänzen der Bar-kóczyschen Handschrift, die vermutlich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstand, finden wir mitunter sehr reichhaltige Verzierungen auch in der Aufzeichnung. *Notenbeispiel Nr. 12.*

Zusammenfassend können wir feststellen: die für die Frühzeit der Werbungsmusik typischen Stilmerkmale waren, wenngleich bescheiden, schon in der ungarischen Tanz- und Unterhaltungsmusik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gegeben und lassen sich seit etwa 1730 in den überlieferten handschriftlichen Musiksammlungen nachweisen. Die Verbreitung der Weisen erfolgte vor allem durch die orale Praxis, die ungeschriebene Volksüberlieferung. Nur höchst selten wurden sie schriftlich festgehalten. Die Aufzeichnungen beweisen wiederum, dass die populäre instrumentale Gebrauchsmusik ebenso wie das Volkslied oder die instrumentale Volksmusik den Variierungsmöglichkeiten ausgesetzt war. Für die Verbreitung dieser Unterhaltungsmusik sorgten zunehmend die Zigeunermusikanten, die durch ihre besondere soziale Stellung dafür prädestiniert waren, die traditionellen Volksmusikelemente mit den melodischen und rhythmischen Wendungen der westlichen Kunstmusik zu verquicken. Auf diese Weise entstand im multinationalen Altungarn ein überaus viel-

fältiges und reiches Melodienmaterial. Als das Spiel einer berühmten Zigeunerkapelle auch in der österreichischen Hauptstadt bekannt wurde und die neue ungarische Tanzmusik sich zunehmender Beliebtheit erfreute und modisch wurde, begannen die in Wien und in Ungarn wirkenden geschulten Musiker zumeist fremder Herkunft, die ungarischen Tänze mit einfacher Begleitung gleich serienweise zu komponieren, wobei sie die Spielweise der Zigeuner, die Gemeinplätze der aufkommenden Werbungsmusik nachahmten und stilisierten. So wurde die Werbungsmusik durch die raffiniertere Ausdrucksweise und gewähltere musikalische Sprache der gebildeten Komponisten gleichsam gehoben. Seitdem lassen sich mannigfache Wechselbeziehungen feststellen, denn auch die Zigeunermusikanten erlernten die beim Publikum beliebten ursprünglich kunstmusikalischen Tanzstücke. Wie sich die Ausdrucksmittel der Werbungsmusik weiterhin gestalteten und bereicherten, bedarf einer besonderen Untersuchung.