

Über die Verbreitung des Quintwechsels

von

G. PAPP

Das Merkmal einer bestimmten Schicht der alten ungarischen Volkslieder ist bekanntlich der Quintwechsel. Hierbei handelt es sich um Melodien, deren zweite Hälfte lediglich die Wiederholung der ersten darstellt, jedoch eine Quinte tiefer. Quintwechsel, gepaart mit Fünfstufigkeit (Pentatonik), ließ sich als grundlegende Erscheinung bislang nur in der Musik des mit den Ungarn verwandten Mari (Tscheremis)-Volkes konstatieren.¹ Kodály erblickte bereits 1934 eine wichtige Aufgabe darin, die Verbreitung dieser eigenartigen Struktur zu untersuchen.² Zwar haben auch die Schriften von Bence Szabolcsi³ die einschlägigen Daten in nicht geringem Maße ergänzt, doch können wir bereits in der 3. Ausgabe (1952) der 1937 erschienenen Abhandlung »A magyar népzene« (Die ungarische Volksmusik) von Zoltán Kodály über diese Struktur lesen: »In Ermangelung von Daten wissen

¹ BARTÓK, B.: *A magyar népdal* (Das ungarische Volkslied) (1924) 104, KODÁLY, Z.: *Sajátságos dallamszerkezet a csereemis népzeneben* (Spezifische Melodienstruktur in der Tschereemis-Volksmusik) (1934) — S. noch: *Visszatekintés* (Rückblick) II. 145—154, SZABOLCSI, B.: *Magyar őstörténet — magyar népzene. Népzene és történelem* (Ungarische Urgeschichte — ungarische Volksmusik. Volksmusik und Geschichte) (1954) 137. Mit der Mari-Volksmusik beschäftigte sich in den letzten Jahren eingehend VIKÁR, L.: *Systématisation musical des chansons populaires tchéremisses*. *Studia Musicologica* IV. (1963) 71—99, La »petite forme tchéremisse, daselbst 1964. 119—130.

² »Man müßte noch die Verbreitung der Struktur, ihren Weg unter den verwandten und benachbarten Völkern erforschen.« KODÁLY, Z.: *Visszatekintés* (Rückblick) II. 154.

³ SZABOLCSI, B.: *Népvándorlásfelemek a magyar népzeneben* (Elemente aus der Zeit der Völkerwanderung in der ungarischen Volksmusik). *Ethnographia* 1934 (Sonderdr.: 1935), *Egyetemes művelődéstörténet és őtjokú hangsorok* (Universelle Kulturgeschichte und fünfstufige Tonreihen) daselbst 1936. 233—251, *Adatok a középkori dallamtípus elterjedéséhez* (Daten über die Verbreitung des mittelasiatischen Melodientyps) daselbst 1940. 242—248, *A melódia története* (Die Geschichte der Melodie) (1950), *Új kínai népdalgyűjteményekről*. A MTA Nyelv- és Irodalomtud. Osztályának Közleményei III. köt. (Über neue chinesische Volksliedersammlungen. Mitteilungen der Abteilung für Sprach- und Literaturwissenschaft der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Band III) (1953), *Magyar őstörténet — magyar népzene. Népzene és történelem* (Ungarische Urgeschichte — ungarische Volksmusik. Volksmusik und Geschichte, (1954) 137.

wir heute noch nichts genaues darüber, wie weit sie verbreitet ist. «Seitdem hat die Forschungstätigkeit von Béla C. Nagy,⁴ János Maróthy,⁵ Benjamin Rajeczky⁶ und Péter Szőke⁷ dazu beigetragen, daß wir auch darüber heute schon mehr wissen. Zweifellos sind in den letzten Jahren bei der Untersuchung der ungarischen Volksmusikstile die Problematik des neuen Stils⁸ und die mit Melodien alten Stils verbundenen Fragen der vergleichenden Musikgeschichte sozusagen mit gleichem Gewicht in den Vordergrund getreten. Trotzdem muß festgestellt werden, daß sich die Studien über letztere nur mit der sogenannten ugrischen Schicht beschäftigten, zum Beispiel die Arbeit von Lajos Vargyas,⁹ oder jene, die die absteigende Melodienlinie im allgemeinen als Merkmal der alten ungarischen Melodien betrachten und in der alten europäischen Musik nach Parallelen suchten.¹⁰ Über die Verbreitung der ausgesprochen Quintwechsel-Melodien ist — soweit wir unterrichtet sind — keine Studie erschienen. Vorliegende Studie hat die Aufgabe, über die Themen: inwieweit zeugen die alten Schriftdokumente des Ungartums und seiner unmittelbaren Umgebung aus der Zeitspanne 16—18. Jahrhundert vom Quintwechsel als melodienformendes Prinzip? — zumindest annähernd zu informieren.

Die bisher ermittelten Angaben haben den Beweis erbracht, daß

⁴ C. NAGY, B.: *Adatok a magyar népdal kialakulásához* (Daten zur Entfaltung des ungarischen Volksliedes). *Zenetudományi tanulmányok* (Musikwissenschaftliche Studien) VII. (1959) 605—688. *Típuskérdések a magyar népzeneben* (Typenprobleme in der ungarischen Volksmusik). *Magyar Zene* (Ungarische Musik) 1961. 603, dasselbe deutsch: Typenprobleme in der ungarischen Volksmusik. *Studia Musicologica* II. (1962) 225—266, *Népzeneink néhány alapkérdéséről*. (Über einige Grundfragen unserer Volksmusik). *Magyar Zene* (Ungarische Musik) 1962. 621—630. und 1963. 42—49.

⁵ MARÓTHY, J.: *Az európai népdal születése* (Die Geburt des europäischen Volksliedes) (1960).

⁶ RAJECZKY, B.: *Deszendenzmelodik im Choral und unsere absteigenden Perioden*. *Acta Ethnographica* 1957. 357—369, «Este a székelyeknél» («Abend bei den Szeklern»). *Ethnographia* 1957. 575—587.

⁷ SZŐKE, P.: *Julianusz barát és összehasonlító népzenekutatótatásunk* (Pater Julianus und unsere vergleichende Volksmusikforschung). *Magyar Zene* (Ungarische Musik) 1962. 218—233.

⁸ SZABOLCSI, B.: *Adatok az új magyar népdalstílus történetéhez*. *Népzene és történelem* (Daten zur Geschichte des neuen ungarischen Volksmusikstils. Volksmusik und Geschichte). (1954) 26—58., CSOMASZ TÓTH, K.: *Variante des mélodies du XVI^e siècle dans la musique folklorique hongroise moderne*. *Studia Musicologica* VI. (1964). 67—106, RAJECZKY, B.: *Mittelalterliche ungarische Musikdenkmäler und das neue Volkslied*. *Studia Musicologica* III. (1962) 263—269.

⁹ VARGYAS, L.: *Ugor réteg a magyar népzeneben*. *Zenetudományi tanulmányok* (Ugrische Schicht in der ungarischen Volksmusik) (Musikwissenschaftliche Studien) I. (1953) 611—657.

¹⁰ Außer den unter Anmerkung No. 1 von Rajeczky angeführten Werken siehe noch WIORA, W.: *Mittelalterliche Parallelen zu altungarischer Melodik*. *Studia Musicologica* III. (1962) 379—399.

es wohl kaum ein Volk gibt, in dessen Melodienschatz wir nicht Beispielen für die Transpositions-Struktur begegneten. C. Nagy teilt Melodien aus allen Erdteilen mit, stellt aber auch zugleich fest: „Mag auch der ägyptischen, finn-ugrischen oder europäisch-keltischen Musik Pentatonik zugrundeliegen — selbst die Kirgisen und das »fünfstufige« Afrika sind für die Transpositions-Struktur nicht sonderlich eingenommen, ebensowenig wie — im Gegensatz zu der indianischen Musik Nordamerikas — die Volksmusik Perus. Diese, für uns so vielsagende Formenwelt hat mit ihrem Tonsystem unsere Vorfahren, wie es scheint, tatsächlich auf der Mongol-Tschuwasch-Mari-Linie erreicht und erobert und schwang vielleicht auch gen Osten, nach Oceanien aus.“¹¹ Rajeczky sucht nach Quintwechsels Spuren vor allem in der gregorianischen Choral-Musik,¹² doch untersucht er auch die Volksmusik der westlichen und Nachbarvölker, und ebensowenig entgehen seiner Aufmerksamkeit die da und dort auffindbaren Quintwechsel-Melodien.¹³ Das Ergebnis seiner Untersuchungen faßt er in nachstehenden Zeilen zusammen: „Unter den absteigenden Melodien Europas ragt das ungarische Material mittels seines großen Umfanges, seiner überwiegenden Pentatonik, seiner mannigfaltigen Formeln und seiner konzentrierten Struktur weit hervor. Wir können in ihm zu Recht den ureigenst ungarischen Melodientyp erblicken, wenngleich wir seinen strukturellen Parallelen nicht nur im Osten, sondern auch im Westen begegnen können. Es bildet zwischen den zwei extremen Gebieten sozusagen den Mittelpunkt.“¹⁴ Wiora vermag auf der Suche nach mittelalterlichen Melodien für diesen Melodientyp in der europäischen Musik (mit Ausnahme einer finnischen und einer französischen Melodie) kaum Beispiele für die reinen Quintwechsel-Melodien anführen. Gleichzeitig beweisen die Beispiele aus dem Mittelalter überzeugend, daß die Melodik mit einer absteigenden Melodienlinie auch in Westeuropa ziemlich stark verbreitet war. Sie war in der europäischen Musik keine fremde Erscheinung, sondern gehört, im Gegenteil, zu ihren grundlegenden Formen; und die Verbreitung dieses Melodientyps auf weiten Gebieten in Europa und Asien ist auf die

¹¹ C. NAGY, B.: *Adatok a magyar népdal kialakulásához* (Daten zur Entfaltung des ungarischen Volksliedes). *Zenatudományi Tanulmányok* (Musikwissenschaftliche Studien) VII. 1959. 610—611.

¹² *Acta Ethnographica* 1957. 362, 367—369, *Ethnographia* 1957. 581—582, *Studia Musicologica* III. 265. — Vgl. noch JÁRDÁNYI, P.: *Über Anordnung von Melodien und Formanalyse in der Gregorianik*. Bemerkungen zu B. RAJECZKY: *Melodiarum Hungariae Medii Aevi, I. Hymni et sequentiae* (Editio Musica. Budapest 1956). *Acta Ethnographica* 1959. 327—337. (Über den Quintwechselbau der Gregorianik: S. 336.)

¹³ *Ethnographia* 1957. 579, 584—585.

¹⁴ *Dasselbst* 586.



Völkerwanderungen und die Überlieferungen der fahrenden Musiker zurückzuführen.¹⁵ Was den Quintwechsel anbelangt, so entdeckt man bereits unter den französischen Lais und den italienischen Lauden des Mittelalters Melodien, die — um uns der Worte von Szabolcsi zu bedienen — »neben der Richtlinie der Sequenz die Prinzipien der Transpositionsstruktur Asiens erraten, um als Variationskranz das gesamte, erfüllbare Tonausmaß zu umschließen«.¹⁶ Das in der Barockmusik noch mehr bevorzugte Sequenzieren bringt nicht selten ähnliche Formeln hervor. Bence Szabolcsi führt Beispiele von Monteverdi, Corelli und Bononcini an.¹⁷ In einem dieser Beispiele erklingt ein und dasselbe Motiv nicht eine Quinte tiefer, sondern eine Quarte höher. Diese Erscheinung — nämlich die Versetzung eines Melodie-Motivs oder einer Melodien-Zeile eine Oktave höher — ist nicht selten. Doch kann die Transposition in die Unterquinte auch von einer Quarttransposition abgelöst werden, ebenso wie sich beide in ein und derselben Melodie vermischen können.¹⁸ Man kann jedenfalls feststellen, daß man Übergangsformen — wenn auch nicht reinem Quintwechsel — räumlich und zeitlich überall und stets begegnet.¹⁹ Dieser Typ wird durch Melodien mit AB⁵CB und AB⁵AB-Gestalt oder durch diesen verwandte Melodien verkörpert,

¹⁵ WIORA, W.: *Mittelalterliche Parallelen zu ungarischer Melodik*. Studia Musicologica III. 387.

¹⁶ SZABOLCSI, B.: *A melódia története* (Die Geschichte der Melodie) (1950) 29. Laut Meinung Rajeczky's können wir sie »auf Grund französischer Melodien und vor allem unter Beachtung der Transpositions-Praxis der Sequenzen alten Stils eher als Überreste eines auch in Westen verbreiteten Systems betrachten«. (Ethnographia 1957. 581.)

¹⁷ SZABOLCSI, B.: *A melódia története* (Die Geschichte der Melodie) (1950) 46—47.

¹⁸ Vgl. SZABOLCSI, B.: *Népvándorlaskori elemek a magyar népzeneben* (Elemente aus der Zeit der Völkerwanderung in der ungarischen Volksmusik) 11—12.

¹⁹ Als Übergangsformen sind jene Fälle zu betrachten, in denen sich nur Spuren von Quint- bzw. Quartwechsel erkennen lassen. Unter den Beispielen im Werk: WIORA, W.: *Europäischer Volksesang. Gemeinsame Formen in charakteristischen Abwandlungen* (Köln 1952) weisen No. 31a—c (französische, niederländische und Tschuwasch-Melodien) Quartwechsel-Spuren auf. Quintwechsel-Spuren tragen No. 32a—e (Tscheremis-, italienische, bulgarische, wendische und mongolische Melodien). Die Melodie der italienischen Lauda (LIUZZI, F.: *La lauda e i primordi della melodia italiana*. Roma 1934. I. 387) erweckt — indem sie von der Oktave abwärtssteigt — den Eindruck eines ziemlich präzisen Quintwechsels. Unter den Beispielen, mitgeteilt in der Zeitschrift Studia Musicologica: III/2—4. (tschechische und deutsche Melodien), IV/2, 4—5 (deutsche und französische), VI/1 (Quart- und Quintwechsel in einer Melodie aus dem 14. Jahrhundert), VI/3, 6 (englische und niederländische Melodien). P. SZÓKE führt Beispiele aus der chinesischen, sorbischen, italienischen, französischen, indianischen, türkischen, amerikanischen Neger- und in der schottischen Volksmusik an, um die These zu beweisen, daß der Quintwechsel in der Musik jedes Volkes — auch unabhängig voneinander — der »inneren« Entwicklung der Melodik als auch der Gesellschafts-entwicklung zufolge, entstehen konnte. Z. W. Magyar Zene (Ungarische Musik) 1962. 222, 224—228.

von denen C. Nagy unlängst eine Folge nebeneinanderstellte.²⁰ Wir wollen — um obiges zu untermauern — die bereits in Betracht gezogenen Beispiele mit einigen weiteren ergänzen.²¹

1.

a

Každy wěrný: prozřewug...

b

Po - mahayž mi Pa - ne Ge - zu Kry - ste...

c

O - kyž pfig-du do Ne - be...

*Riesler'skij
n'činnostan:
H.Š VII (1966) 29.*

Drei polnische Melodien aus Volksmusik-Sammlungen:²²

2.

a

Gdzież to jedziesz Ja - siu...

b

A w ogrodzie rośnie oset...

c

Nie wyganiaj owczary-szku...

²⁰ Zenetudományi Tanulmányok (Musikwissenschaftliche Studien) VII. 666—673. — Darin macht C. Nagy darauf aufmerksam, daß FLEISCHER, O. schon 1899 (*Ein Kapitel vergleichender Musikwissenschaft*. SIMG 1899) in den litauischen, mährischen, schwedischen, luxemburgischen, österreichischen, pyrenäischen, polnischen und Schweizer Melodien die Gestalt AB⁶CB analysierte (a. a. O. 614).

²¹ Wir halten es für notwendig zu betonen: Indem wir die Quintwechselerscheinungen in der alten und neuen Musik (Volksmusik) unserer Nachbarvölker registrieren, dienen wir nicht der Unterstützung von Vorrangansprüchen, sondern liefern Daten über die Motiv-, Form- und Stil-Bestände, welche... den Osten und Europa miteinander verbinden. (RAJECZKY: z.W., *Ethnographia* 1957, 576.)

Quelle der Beispiele: a) *Šamotulskij kancional* (1561) S IV a (auffindbar in mehreren tschechischen Gesangbüchern); b) SYLVAN, Jan: *Pisne nové* (1571)

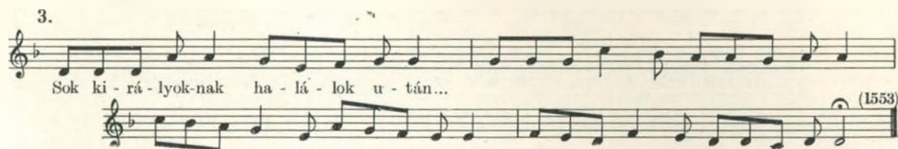
Melodien mit Quintwechsel sind unter den ältesten ungarischen Musik Aufzeichnungen eine Seltenheit, nachdem das, was man an Musik in den vergangenen Jahrhunderten des Aufzeichnens wert erachtete, alles andere als Volksmusik war. Die Notenüberlieferungen aus der Zeitspanne 16.—18. Jahrhundert haben außer Instrumentalmusik größtenteils gesungene Melodien, Historiengesänge, Melodien schöner Historien (Versnovellen), biblischer Geschichten in Versform und moralisierender Verse festgehalten; seltener Blumenlieder (d. h. Liebeslieder) — sodann, im 18. Jahrhundert, Studentenlieder — und hauptsächlich Kirchengesänge, die ursprünglich teilweise allerdings mit weltlichen Texten verbunden waren, jedoch nach damaligem Brauch in den Gesangbüchern der einzelnen Konfessionen erhalten blieben. Auffallenderweise fehlt die Quintwechsel-Struktur gerade bei den frühesten Überlieferungen. Der erste bedeutende Komponist ungarischer Historiengesänge, namens Tinódi, bedient sich ihrer nicht,²³ und auch in anderen ungarischen Melodien des 16. Jahrhunderts deuten bestenfalls die Melodienreime am Ende der Zeile hier und da auf Quintwechselspuren hin. Im allgemeinen kann jede Melodie, bei der zumindest die eine, zumeist die Hauptzesur [5] geradezu als »verdächtig« betrachtet werden, jedoch endet die Zeile bzw. Zeilen davor nicht auf der 1., 2. oder 3. Stufe. Die Melodienreime, die

D 7b; c) Kancyonál Czesky 1683, 992. (Quintwechselzeilen befinden sich noch in einigen Melodien derselben Sammlung: S. 208, 317, 612.)

²² Quelle der Beispiele: a) KOLBERG, *Pieśni ludu polskiego I.* (1857) 36f.; b) SCHRAHEK: *Pieśni ludowe śląskie* (1914) 279. Handschrift: Krakau, Bibl. Polskiej Akademii Nauk. Rkp. 2619/II; c) *Wybór polskich pieśni ludowych I.* (Krakau 1955) No. 83. — Weitere, Quintwechselspuren aufweisende Melodien: KOLBERG, a. a. O. 12m und Varianten, 12dd, 13 (No. 36g usw.); LIGEZA—STOŃSKI: *Pieśni ludowe z polskiego Śląska II.* (Krakau 1938) 11/E, 15/A, 109, 197 usw., III/1. (Krakau 1940) 21/B, 203/A—B; MIKA—CHYBIŃSKI, *Pieśni orawskie* (Krakau 1957) No. 8, 45, 85; ŽGANEC, V.: *Narodna popijevke hrvatskog zagorja* (Zagreb 1950) No. 75, 2a—b, 445. — Dasselbst Quartwechsel-Melodien: No. 134, 535. Wir müssen bemerken: über die frühere Sammlung kroatischer Volksmelodien von ŽGANEC in dem Gebiet der Murinsel (*Hrvatske puke popijevke iz Medu Murja I.* (Zagreb 1924), hat schon Bartók seinerzeit festgestellt, daß sie zu fast ein Drittel alte ungarische Melodien enthält (*Népzénék és a szomszéd népek népzéneje*) (1934) Budapest 1952 25), so brauchen wir uns also nicht zu wundern, daß sich darunter auch Quintwechselmelodien befinden. (In der Mitteilung von Bartók: No. 75, 78, 79.)

²³ Seine Melodienwelt wies — wie SZABOLCSI feststellte (die Musik Tinódis, 1929; s. auch *A magyar zene évszázadai* (Die Jahrhunderte der ungarischen Musik) I. 53) — eher in Richtung auf den neuen Stil der ungarischen Volksmusik. Die Melodienreime deuten nur in zwei Melodien auf Quintwechsel hin: »Sok részögös, hallgassátok« (Ihr Trunkenbolde, höret zu ...) (zwischen der 2. und 3. Zeile), »Sokat szóltam én az régi dolgokról« (Von alten Dingen hab ich viel gesprochen) (zwischen der 1. und 4. Zeile); auf Quartwechsel weist die 1. und 2. Zeile des Liedes: »Sok csudák közül« (Unter vielen Wundern) hin, sowie das Ende der 1. und 4. Zeile des Liedes »Sok rendbéli nép vagyom« (Der namhaften Völker es viele gibt) und der 1., 3. und 4. Zeile der Melodie »Seregek közt« (Unter den Herrscharen).

mit kleinen griechischen Buchstaben bezeichnet sind und die Variierung kleineren Werts nicht in Betracht ziehen — ergeben folgende Formeln: a^5a^5a — a^5a^2a — a^5a^3a — $a^5a\beta$ — $a^5\alpha$ — $a^5\beta$ — $a^5a^5a^2\beta$ — a^5a^5a — $a^5a\beta a$ — $a^5a^3a^3a$ — $a^5a\beta a$.²⁴ Eine davon geben wir auch an dieser Stelle als Beispiel bekannt:²⁵



Untenstehende Weise gehört zu unseren volkstümlichsten Melodien. Unsere Gesangbücher aus dem 17. Jahrhundert enthalten mehrere Varianten dieser Melodie mit verschiedenen Texten. Die Varianten weichen, außer in Hinsicht auf die Rhythmik, auch in der Strophenstruktur voneinander ab (vierzeilige: 8,7,8,7 und 8,8,8,8 — sechszeilige: 6,6,7,6,6,7 und 6,6,9,6,6,9). Die älteste dieser Melodiengestalt ist uns nicht aus ungarischen, sondern deutschen Sammlungen bekannt. Der deutsche Text ist bereits 1641 in Druck erschienen und zwar mit der Aufschrift: »Im Thon Montebau: oder O der bösen Stund, da ich war verwundt.«²⁵ Es ist beachtlich, daß es auch in der Melodie der Cornerischen »Geistliche Nachtigall« (1649) Quintwechsel gibt, ebenso wie in einem großen Teil der ungarischen Varianten.²⁶

²⁴ Siehe CSOMASZ TÓTH, K.: *A XVI. század magyar dallamai*. RMDT I. (Die ungarischen Melodien des XVI. Jahrhunderts. Sammlung alter ungarischer Melodien I.) No. 10, 11, 12, 45, 53, 63, 94, 101, 106, 111, 112, 124, 195, 196/III., 203/I. und III. 209, 210. — Beweisbar fremdem Ursprungs sind: 37, 61, 71, 125, 131. Aus ausländischen Quellen mitgeteilt: 43a.

²⁵ Hofgreff Gesangbuch (um 1553), CSÜKER, I.: *Az Illyes prophetarol és Akab királyrol való Historia* (1542) (Die Geschichte von dem Propheten Elia und dem König Akab) (1542) (RMDT I. 12).

²⁶ WACKERNAGEL, PH.: *Das deutsche Kirchenlied* . . . V. 1583.

²⁶ Quelle der Melodienbeispiele: a) BAUMKER, W.: *Das katholische deutsche Kirchenlied* . . . II. No. 357; b) *Cantus Catholici* (Kassa) 1674 245. — Vgl. BAUMKER, W. a. a. O. II. No. 328, CSOMASZ TÓTH, K.: *Halottas énekeskönyveink dallamai* (Melodien unserer Totengesangbücher). Zenetudományi tanulmányok (Musikwissenschaftliche Studien) I. (1953) 323—325.

4.

a

b

O schwere Gottes Hand...

Jaj én sze-gény gyar-ló fé-reg...

(1649)

(1674)

Die Melodie »Siralmas panasz« (Bittere Klage) von Miklós Tótfalusi Kis (Kolozsvár 1697) ragt nicht nur durch ihren asymmetrischen Rhythmus, sondern auch durch ihre Quintwechsel-Struktur unter den Musiküberlieferungen der Jahrhundertwende der damaligen Zeit hervor:²⁷

5.

Ha meg-so-ka-so-dik a-bűn...

(1697)

Unter den als Handschrift erhalten gebliebenen Melodien verdient die Virginaltranskription des Liedes, das mit den Worten beginnt: »Térj meg bujdosásidbúl« (Kehre zurück aus deinem Irren) (Vietorisz-Kodex,) Erwähnung.²⁸ Diese außerordentlich schöne Melodie aus dem 17. Jahrhundert mit der ungewöhnlich langatmigen $A^5A^5B^5$:| |: C :| $A_vA_vB_vD$ Gestalt hat — zusammen mit anderen Instrumentalvarianten — unlängst Ferenc Bónis in den Spalten unserer Zeitschrift veröffentlicht.²⁹ Deshalb wollen wir davon absehen, sie an dieser Stelle noch einmal mitzuteilen.

Die meisten, d. h. die verhältnismäßig meisten Quintwechsel-Melodien finden wir in den handschriftlichen Sammlungen aus dem 17–18. Jahrhundert, und zwar aus den Gebieten Altungarns (Sie-

²⁷ SZABOLCSI, B.: *A XVII. század magyar világi dallamai* (Ungarische weltliche Melodien aus dem 17. Jahrhundert) (1950) — siehe noch: *A magyar zene évszázadai* I. (Die Jahrhunderte der ungarischen Musik) I. S. 351 No. 15.

²⁸ Dasselbst I. S. 305. (No. 17).

²⁹ *Studia Musicologica* VI. (1964) 17–18.

→ akár Elschek, Oprnická zbierka, jej štýlová charakteristika a vzťah k slovenskej ľudovej ľudskobnej tradícii. *MŠ Vn* (1966) 87–96.

benbürgen, Ober- und Westungarn).³⁰ Hierbei handelt es sich z. T. um Instrumentalmusik für Virginal, Trompete und Violine, doch umfassen die Sammlungen, gemischt, Vokalwerke, gesungene Melodien bzw. deren Übertragung für Virginal. Der gemeinsame Wesenszug der Handschriften tritt in ihrem internationalen Material zutage: neben der in jenem

³⁰ Die verwendeten Quellen führen wir zur leichteren Zitierung hier an: a) *Kájónis Kodex* (1634—71) noch vollständig unverlegt; ein Teil der Melodien in kritischer Ausgabe veröffentlicht von SZABOLCSI: *A XVII. század magyar világi dallamai* (Ungarische weltliche Melodien aus dem 17. Jahrhundert); siehe noch: *A magyar zene évszázadai I.* (Die Jahrhunderte der ungarischen Musik I.) 281—372. — b.) *Virginalbuch von Lőcse* (1660—70), Musikmaterial herausgegeben von BURLAS — FIŠER — HOŘEŠ: *Hudba na Slovensku v XVII storočí* (Bratislava 1954) 345—418 (Levočský pestrý sborník). Tänze mit ungarischer Beziehung s.: SZABOLCSI a. a. O. vgl. MOKRY, L. *Pestrý sborník. Hudobnovedné Studie II.* (1957) 106—166. — c.) *Victorisz-kodex* (um 1680). Noch vollständig unverlegt; einzelne Teile s. SZABOLCSI z. W., BURLAS — FIŠER — HOŘEŠ: a. a. O. 157—208, BÓNIS, F.: *A Victorisz-kodex szvit táncai* (Suite-Tänze aus dem Victorisz-Kodex). Zenetudományi tanulmányok VI. (Musikwissenschaftliche Studien VI.) (1957) 265—336, STESZANSKA, ZOFIA: *Tańce polskie z Victorisz-Kodex. Źródła do historii muzyki polskiej I.* (Warszawa 1960) — d.) *Starksches Virginalbuch von Sopron* (1689). Noch vollständig unverlegt; Material mit ungarischer Beziehung SZABOLCSI a. a. O. — e.) *Handschrift von Eleonora Zausanna Lányi* (1729). Noch vollständig unverlegt; die Melodien mit ungarischer Beziehung hat KODÁLY als erster veröffentlicht. (*Magyar táncok 1729-ből*) (Ungarische Tänze aus 1729). Zenei Szemle 1951 (Musikrundschau 1951). s. noch: *Visszatekintés II.* (Rückblick II.) 274—281), später SZABOLCSI: a. a. O.; die ungarischen und polnischen Tänze veröffentlicht von L'UBA BALLOVÁ: *K problematike tanečnej hudby na prelome 17. a 18. storočia, zachovanej na území Slovenska.* Hudobnovedné Studie V. (1961) 142—196. — f.) *Handschrift von Appony* (1730) Noch vollständig unverlegt; aus dem Material mit ungarischer Beziehung hat die *Studia Musicologica V.* (1964) im Band No. V. (1964) einige herausgegeben SZABOLCSI, B.: *Die Handschrift von Appony (Oponice)* — ungarisch in: *Magyar Zene* 1964. (Ungarische Musik); F. BÓNIS: *Die ungarischen Tänze der Handschrift von Appony (Oponice)* — ungarisch in: *Magyar Zene* (Ungarische Musik) 1964 und DOMOKOS, P. P.: *Beziehungen der Musik des 18. Jahrhunderts in Ungarn zur ungarischen Volksmusik von heute.* (g.) *Szirmay-Keczer Sammlung* (erste Hälfte des 18. Jahrhunderts). Noch vollständig unverlegt; 10 Melodien der Sammlung mit ungarischer Beziehung veröffentlichte SZABOLCSI, B.: *Egy XVIII. századi szlovák dallamgyűjteményről* (Über eine slowakische Melodiensammlung aus dem 18. Jahrhundert. Új Zenei Szemle (Neue Musikrundschau) VI. (1955) No. 4. S. 31—33 und *A magyar zene évszázadai* (Die Jahrhunderte der ungarischen Musik) I. S. 316, 333, 342, die Tänze im Dreiviertel-Takt veröffentlichte HŁAWICZKA, KAROL: *Tańce polskie ze zbioru Anny Szirmay Keczer. Źródła do historii muzyki polskiej VI.* (Warszawa 1963). — Die Sammlung wurde in Band VI unserer Zeitschrift (S. 39—66) dargelegt von KRESANEK, J.: *Die Sammlung von Szirmay-Keczer.* (h.) *Die Tänze-Sammlung von Linus* (vor 1786) Veröffentlichte FALVY, Z.: *A Linus-féle XVIII. századi táncgyűjtemény* (Die Tänze-Sammlung von Linus aus dem 18. Jahrh.). Zenetudományi tanulmányok (Musikwissenschaftliche Studien) VI. (1957) 407—443. — Die angeführten Handschriften enthalten — mit Ausnahme der drei letzten — hauptsächlich Virginalstücke. In unseren Melodienbeispielen geben wir nur die obere Stimme, d. h. die eigentliche Melodie bekannt.

Hierbei möchten wir bemerken, daß die in den Notenbeispielen unter 9, Ia/2—3, Ib/3 und 6, Ic/1—2, II/5—6, IIIa/2, IIIb/3, 5—7, IIIc/4, 4—6 mitgeteilten Melodien in unserer Studie zum ersten Mal veröffentlicht werden.

Die Melodie No. IIIb/2 veröffentlicht von ELSCHKE, O.: *Problem of Variation in 18th Century Slovak Folk Music Manuscripts.* *Studia Musicologica VII.* (1965) 50.

Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 8, 1966

+ Vgl. Jozef Kresanek, *Tance a piesne zo zbierky Anny Szirmay-Keczerovej* Hudobnovedné studie VII (1966) 5—48

! Vgl. Richard Rybarčí, *Z problematiky u opomnutej zbierky piesni a tancov* (1730). *17. S. 44* (1966) 47—86. und *1*

Jahrhundert modernen Suitemusik, ferner neben Kirchenmusikwerken, deutschen und slowakischen Gesängen, »walachischen«, polnischen und deutschen Tanzmelodien haben die »Chorea Hungarica«, die »Saltus Hungaricus« bzw. die verschiedenen Tänze und weltlichen Melodien gut Platz. Im folgenden wollen wir die auf die Quintwechsel-Struktur hinweisenden Melodien dieser Quellenwerke untersuchen, wobei wir diese — um einen klareren Überblick zu gewinnen — in mehrere Kategorien geteilt haben.

I. *Reine Quintwechsel-Melodien* gibt es wenig. Wir finden sie im sogenannten Kájoni-Kodex aus dem 17. Jahrhundert, in der Handschrift von Appony sowie in der Sammlung von Frau Szirmay-Anna Keczer (Notenbeispiele: No. Ia/1—5). Besondere Aufmerksamkeit verdient in letzterer — weil sie auf einen bewußten Quintwechsel hindeutet — die Aufzeichnung, in der der Notenschreiber am Ende der Tanzmelodie mit der Bemerkung *et cetera* auf den üblichen Schluß hinweist:³¹



Die zwei letzten Takte können also nur so lauten:



Die *nuancierte Variierung*, die sich auf die gesamte Melodie erstreckt, berührt nicht das Wesen der Quintwechsel-Melodien, im Gegenteil, selbst die in jedem Takt vorhandenen Melodienabweichungen von scheinbar größerem Wert lassen die Transpositions-Struktur unschwer erkennen (Notenbeispiele: No. Ib/1—5). Die zwei letzten Melodien (Varianten) streben nach einer freien künstlerischen Lösung ohne formale Bindungen. Derlei Formen pflegte die sich ständig verändernde Volksmusik hervorzubringen. Auch bei folgender Melodie ist uns die volkstümliche Variante bekannt:³²

³¹ KAROL HEAWICZKA (z. W. No. 211) hat die Bezeichnung &c mißverstanden — als Da Capo ausgelegt.

³² Die volkstümliche Variante unseres Beispiels aus der Sammlung von László Lajtha von Tardoskéd (Komitat Nitra — Tschechoslowakei) (1939): Im Material der Volksmusikforschungs-Gruppe der Ungarischen Akademie der Wissenschaften F. 57. — Ba (Aufzeichnung des Sammlers), vgl. JÁRDÁNYI, P.: *Magyar népdul típusok* (Ungarische Volksliedertypen) I. 102.

7. a

Tempo giusto $\text{♩} = 132$

stc.

Ré - gen volt; so - ká lész - a, M - még o - jan rú - zsaám lész,

Hs. v. Appony 51 b

(a)

(b) *acc. . al* $\text{♩} = 114$ $\text{♩} = 168$ Tardoskedd (Nyitra) T.f.

Ki - nek fei - ván - ku - sa Fe - hér szal - la - gú lész.

Korli: Elschak,
H 5 v4 (1906) 94

Auch Ádám Pálóczi Horváth hat die Melodie (1813) ebenfalls notiert.³³ Ferenc Bónis verglich sie mit ihren weiter zurückliegenden Varianten — mit Melodien als Typ, die die ugrische Schicht der ungarischen Volksmusik verkörpern und die uns aus Aufzeichnungen älteren und neueren Ursprungs bekannt sind.³⁴ Bei diesen paart sich der Quintwechsel mit Quartwechsel (letzterer verdrängt geradezu ersteren), und auf diese Weise entstehen die für diesen Melodientyp so charakteristischen 5—4—2—1 Kadenzen. Es sind Melodien, die mit ihren Varianten gewissermaßen einen Übergang zwischen dem »mittelasiatischen« Quintwechselbau und der »ugrischen« Schicht mit absteigendem (jedoch ohne Quintwechsel) Melodienverlauf darstellen.

Interessant sind folgende Melodienvarianten (Ic/1—3). In der Handschrift von Appony finden wir neben dem ungarischen Tanz die Proportion mit ungleichem Takt, während die Szirmay-Keczer-Sammlung nur die Variante letzterer mitteilt. Die gleiche Beschaffenheit der zwei Handschriften beweist die Tatsache, daß der eigentlichen Quintwechselmelodie in beiden eine Einführung aus einem, bzw. zwei Takten vorangeht. Das Wesen der Melodie äußert sich in einer von der Oktave zum Grundton absteigenden variierten Dur-Tonleiter. Durch diesen Wesenszug sind die hier mitgeteilten Varianten mit einer, durch die Serenade für Streichinstrumente von Tschaikowsky bekannten russischen Volks-

³³ *Ötödfélszáz énekek* (Vierhundertfünfzig Gesänge) No. 289. — Herausgegeben von BARTHA, D.—KISS, J. (1953).

³⁴ *Az Apponyi kézirat magyar táncai* (Die Ungarischen Tänze aus der Handschrift von Appony). *Magyar Zene* (Ungarische Musik) 1964. 578. Die früher erschienene deutsche Textvariante derselben Studie, die sich in Band VI. (1964) der *Studia Musicologica* befindet, enthält nicht die vom Verfasser mitgeteilte, 24 Melodien umfassende Tabelle.

melodie, ferner mit einem ungarischen Volkslied — aus der slawonischen Sammlung von Lajos Kiss — und seiner ersten Aufzeichnung aus dem 18. Jahrhundert verwandt.^{34a}

8.
a.
b.
A két xx-et, tudom, régen meghalad-tam...
E-sik e-ső, zúg a gát... (um. 1770)
(a)
(b) (1940)

II. Da sich Quint- und Quartwechsel in unserer Volksmusik und — wie ersichtlich — auch in den alten Aufzeichnungen häufig vermischen, müssen wir auch die *Quartwechsel-Melodien* in Betracht zu ziehen. Die Beispiele weisen nur z. T. einen reinen Quartwechsel auf (II/1–2); die 3. Melodie variiert sich in ihrer zweiten Hälfte und wächst um zwei Takte. In der 4. steht nur die zweite Hälfte der zwei halben Zeilen, in der 5. und 6. Melodie lediglich die erste Hälfte im Quartverhältnis. In letzteren erfolgt die Transposition bereits im Vordersatz.³⁵ Die Gestalt der 7. Melodie könnte man folgendermassen bezeichnen: AA^vB —, nachdem auf der Tonika nicht die Quartwechsel-Zeile, sondern das »Muster« erklingt. Interessanterweise tauchen in einem Tanz der Handschrift von Eleonora Lányi Quart- und Quintwechsel gemischt auf.

^{34a} Unsere Quellen: a.) BARTHA, D.: *A XVIII. század magyar dallamai* (Ungarische Melodien aus dem 18. Jahrh.) (1935) No. 123; b.) KISS, L.: *Rozmaring — 91 magyar népdal* (Rosmaring — 91 ungarische Volkslieder) (1952) No. 86. — Die Melodie unter a.) aus dem von Bartha mitgeteilten Material der Studentenmelodiarien aus dem 18. Jahrh. (unter 215 Melodien) ist die einzige Melodie mit Quintwechselform. Vgl. C. NAGY, B.: *Adatok a magyar népdal kialakulásához* (Daten zur Entstehung des ungarischen Volksliedes). *Zenetudományi tanulmányok VII.* (Musikwissensch. Studien VII.) (1959) S. 665 (XXII/a. 1–3) und *Népzenénk néhány alapkérdése* (Einige Grundfragen unserer Volksmusik). *Magyar Zene* (Ungarische Musik) 1963. S. 46. — Siehe noch WIORA, W.: *Mittelalterliche Parallelen zu altungarischer Melodik*. *Studia Musicologica III.* (1962). S. 396.

³⁵ Weitere Beispiele in der Handschrift von Eleonora Lányi: No. 2. (Menuett) No. 77 (Saltus ex B).

9. *Saltus ex B 75.*

*Orig: b

III. Ähnlich wie die zuvor erwähnten Quartwechsellmelodien, besitzt auch ein Großteil unserer Quintwechsellmelodien nur stellenweise, in einzelnen Zeilen, eine Transpositions-Struktur. Ja, es kommt vor, daß allein der *Anfang* einer *halben Melodie* im Quintverhältnis steht (Notenbeispiele: No. IIIa/1–3. — A^5BAC — A^5A^5BAAC — A^5BAA_r)^{35a} Die letzte Zeile der Melodie No. IIIa/1 (d h. ihr letzter Takt) konnte im Violinvortrag leicht auf die danebenliegende G-Saite hinübergleiten:

9 A

Dadurch entstand ein genauer Quintwechsel. Dies war wahrscheinlich die ursprüngliche Gestalt der Melodie, und erst später gelangte der Schluß der Melodie — der wirksameren Beendigung zuliebe — anstelle der gebräuchlicheren Oktav-Versetzung (vgl. No. 1b/3 und IIIb/1) im Violinvortrag eine Quinte höher. Die Virginaltranskription hat diese Gestalt sodann festgehalten.

In anderen Melodien — und wie es scheint, sind diese in der Mehrheit — korrespondiert der *Schluß der halben Melodien* (Notenbeispiele: No. IIIb/1–7). Ihre Grundform ist: AB^5CB — in Wirklichkeit nehmen die Zeilen eine recht abwechslungsreiche Gestalt an: sie sind mal kürzer, mal länger und stellenweise begegnen wir, statt der Transposition eine Quinte tiefer, einer Versetzung um eine Quarte höher (No. 2 und 7).

Weit seltener kommt es in den inneren Zeilen zu Quintwechsel:

10.

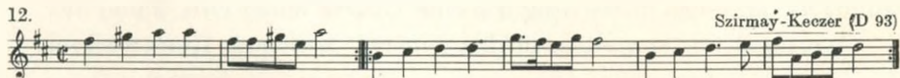
Szirmay-Keezer (F 22)

^{35a} Die Quelle der 3. Melodie: MURÁNYI, R. Á.: *Két XVIII. századi iskoladráma dallamai* (Die Melodien zweier Schuldramen aus dem 18. Jahrhundert). Zenetudományi tanulmányok II. (Musikwissenschaftliche Studien II.) (1954) 506.

In einigen Melodien traten die *nebeneinander liegenden Zeilen* zueinander in Quintwechsel (Notenbeispiele: No. IIIc/1–7). Die ersten vier weisen eine wiederkehrende Gestalt auf (A⁵ABA), und der Quintwechsel erfolgt — wie wir sehen — bereits in der ersten Hälfte der Melodie. Und umgekehrt, in der zweiten Hälfte der Melodie, befinden sich die Quintwechsel-Zeilen im Beispiel No. 5 (AA₅B⁵B), während sie in No. 6–7 in der Melodienmitte zu finden sind (AA₅b⁵bC). Die mechanische Transposition in den nebeneinander befindlichen Zeilen, inmitten der Melodie, wird von nachstehender Melodie mit geradezu künstlerischer Raffinesse vermieden:



IV. Die nächste Stufe wird von den Melodien verkörpert, in denen nur noch *Quintwechsel-Spuren* erkennbar sind, die sich nur auf ein paar Töne erstrecken. Ihre Anzahl übertrifft die Zahl der in Sammlungen bislang in Betracht gezogenen Melodien bedeutend.³⁶ Als Beispiel geben wir an dieser Stelle nur einige bekannt (No. IV/1–6). Und selbstverständlich läßt sich zwischen den Formen der III. und IV. Gruppe kein scharfer Trennungsstrich ziehen: es läßt sich nicht mit Bestimmtheit feststellen, wann man lediglich von Quintwechsel-Spuren sprechen kann, d. h. auf wieviel Töne sich die Transposition erstrecken hat. In nachstehender Melodie z. B. ist nur der erste Takt der zweitaktigen Zeilen an der Transposition beteiligt:



³⁶ Außer den an dieser Stelle mitgeteilten siehe noch: SZABOLCSI, B.: *A magyar zene évszázadai* (Die Jahrhunderte der ungarischen Musik) S. 337–340 (No. 63, 65, 66 und 68); S. 293, 317 (No. 34); S. 372 (No. 107); BURLAS-FIŠER-HOŘEJŠ, a. a. O.: S. 361 (No. 34), 377 (No. 70), 385 (No. 86.), 392 (No. 102), 401 (No. 117), 416 (No. 136); BÓNIS, a. a. O. *Zenetudományi tanulmányok* (Musikwissenschaftliche Studien) VI. S. 297 (No. 4), 301 (No. 10), 314 (No. 20), 321 (No. 27 — Quartwechsel), 328 (No. 33). — Kirchengesangs-Variante der Melodie: *Cantus Catholici 1651* 82. (Veni Creator Spiritus), aus deutscher Quelle mitgeteilt von BAUMKER a. a. O. I. No. 124; HŁAWICZKA, a. a. O. No. 10, 11, 12, 32. (Quartwechsel), 45, 52, 61, 65, 74, 78, 91, 129, 182. (Quartwechsel) 197. *Handschrift von Appony*: 34. Hungaricus (proportio), 39. Hung., 46. Hungaricus.

Der zweite Teil (die wiederholte dritte Zeile) der Melodie No. IV/1 ist eine Variante des ersten Teiles, (1—2. Zeile) eine Quarte höher. Bei strenggenommenem Quintwechsel müßte sie so klingen:



Statt dessen gibt diese Melodie-Gestaltung dem Coda die Möglichkeit, in der Tonart der Anfangzeile (C) zu schließen.

Dieses Beispiel ist ziemlich alleinstehend. Typischer ist, wenn das Ende der halben Melodien verschmolzen erklingt (No. IV/2—6). Auf der Ebene der Melodienschaffung begegnen wir — im Hinblick auf die weitere Entwicklung — zwei Formentypen, die sich voneinander isolieren lassen. In einem davon (s. Melodie No. 6.) erkennen wir das Verhältnis von Frage und Antwort der klassischen *a/a'*-Perioden — d. h. das D—T Verhältnis (Halbschluß—Ganzschluß). Wenngleich wir den abweichenden Kadenz der Vor- und Nachsätze der Perioden in der Kunstmusik bereits ziemlich früh, schon in den Trouvère-Melodien des 13. Jahrhunderts begegnen, so taucht eine solche, d. h. eine quintwechselfmäßige Form der Kadenz erst in viel späteren Melodien auf. In den Melodien No. 2—5 tritt diese Eigenart der barocken Tanzsätze in Miniatur-Form in Erscheinung, nämlich so, daß der erste Satz zur Tonart der Dominante moduliert, und wenngleich das motivistische Material der zwei Sätze auch voneinander abweicht, in den Kadenz bedienen sie sich derselben Melodien-Wendung. Der melodische Zusammenklang der Kadenz der einzelnen Sätze ist nicht nur in der Instrumentalmusik, sondern auch in den Madrigalen des 17. Jahrhunderts häufig, und wenn dies mit Veränderungen in der Tonart einhergeht — hauptsächlich bei Dur-Themen — geschieht die Transposition um eine Quinte tiefer oder — häufiger (wie in unseren Beispielen No. IV/4—5 — eine Quart höher.³⁷

Besteht zwischen der »östlichen« Transpositionsstruktur und den Gesetzmäßigkeiten der »westlichen« Melodienformung (Periode, Modulation) irgendein Zusammenhang, eine Stetigkeit? Diese Frage läßt sich derzeit — in Ermanglung von Daten — wohl kaum mit Sicherheit beantworten. Die Frage des Austausches, der Übernahme und der

³⁷ Frühere Beispiele teilt SZABOLCSI in seiner Studie: *A XVI. század magyar tánczenéje* (Die ungarische Tanzmusik des 16. Jahrhunderts) mit; S. noch: *A magyar zene évszázadai I.* (Die Jahrhunderte der ungarischen Musik I.) 157—208: 3. Allemande (1571); 3b Ein ander teuttischer tanntz (1598); 13. Danza (16. Jahrh.) — mit g-moll und d-moll Kadenz; 16. Ein schöner Burger-Tantz (1562).

Verbreitung von Kulturgut auf internationaler Ebene, zwischen Ländern, Völkern, ja selbst ganzen Erdteilen, stellte schon immer eine schwierige Frage der Wissenschaft dar. Unter den uns zur Verfügung stehenden Melodien war es nicht schwer, jene auszuwählen, die man in eine solche Reihenfolge stellen kann, daß an den Zeilenanfang reine Quintwechsel- und ans Ende sog. Perioden-Melodien — und zwischen diese Beispiele für den Übergang rücken. Doch können diese Melodien zugleich auch eine Entwicklungsstufe verkörpern? Die Transpositionsstruktur innerhalb einer Melodienzeile kann man als natürliche Fortsetzung eines Motivs auffassen. Unter den Melodienzeilen, die mindestens eine Oktave umspannen, finden wir auch solche:³⁸

12 B

a

b *Lengjel Tánc*

c

Ist das Motiv umfangreicher, so gilt es bereits als selbständige Zeile; außerdem kann sich das Motiv auch durch Wiederholungen erweitern. (S. Melodien unter No. III c/1—4 in umgekehrter Reihenfolge!) Wo liegt die Grenze zwischen »instinktiver« und »bewußter« Gestaltung? Konnte sich eine Transpositionsstruktur in anderen Teilen der Welt, bei anderen Völkern, unabhängig voneinander, entwickeln? Vor solche und ähnliche Fragen sieht sich der Forscher, der sich mit diesem Thema auseinandersetzt, zu Recht gestellt; und die vergleichende Volksmusikwissenschaft wird diese Frage sicher einmal beantworten, auch wenn sie dies heute noch nicht vermag.

³⁸ Unsere Quellen: a) *Szirmay-Keczer-Sammlung* (A 49); b) *Handschrift von Sepsiszentgyörgy* (Mitte des 18. Jahrh.), veröffentlicht von DOMOKOS, P. P.: *Zenetudományi tanulmányok IX.* (Musikwissenschaftliche Studien IX). (1961) 285; c) *Cantus Catholici 1651* 67. (Ah! ah! ah! jaj nékem szomorúnak) (Ach! Ach! Ach! Weh, oh weh, mir Traurigem).

Notenbeispiele

1. I a

Tancz Kájoni - Kod. 137 b

2. *43. Hungaricus* 3x

Hs. v. Appony 14 a

3. *44. Hungaricus*

Hs. v. Appony 14 a

4. Kodi:
Kresnák,
H 5 44 (1966)
36.

Szirmay-Kecezer (A 31)

5. [a] [a]

Szirmay-Kecezer (F 29)

Ib

1. Szirmay-Keczer (C 35)

2. Szirmay-Keczer (G 16)

3. Hs. v. Appony 52 b - 53 a

4. Hs. v. Appony 53 b - 54 a

5. Szirmay-Keczer (G 30)

Ic

1. 8. Hungaricus Hs. v. Appony 2 b - 3 a

2. (Proportio) Ebenda

3. Szirmay-Keczer (A 25)

* Orig. ¶

1. II Stark 56

2. *Steyrisch*

Lányi-Hs. 115

3. *Saltus Polonicus*

Lányi-Hs. 62

4. *Saltus Polonicus*

Lányi-Hs. 65

5. *II. Hungaricus*

Hs. v. Appony 3 b

(Proportio)

Közi: ~~Wladimir~~ Rybeni, Hs. v. (1906) 5-5.

6. *53. Hungaricus*

Hs. v. Appony 16 b

Közi: Rybeni, Hs. v. VII (1900) 5-8.

7. *Sarabanda*

Victoris - Kod. 22 b

1. III Kájoni - Kod. 137 b

Nyiri tancz

2. *22 Hungaricus*

Hs. v. Appony 7 a

3. *Hostem Poems triumphae - vit...*

Kátsor-Hs. (1736)

III b

1. *Mikes Kelemen tancza* Kájoni-Kod. 120 b
2. (17. Hung.) Hs. v. Appony 5 b
3. 54. Hung[aricus] Hs. v. Appony 17 a
4. Szirmay - Keczer (D 50)
5. Szirmay - Keczer (F 36)
6. *Ballet Doctoris Fausti ad Mensam* Hs. v. Appony 30b-31a
7. *Aria ad Mensam* Hs. v. Appony 40b-41a

III c

1. Szirmay - Keczer (B 14)
2. *Treba ksenžu dembovego* Szirmay - Keczer (D 19) (usw.)
3. Szirmay - Keczer (G 27) (usw.)
- * Orig.: a ** Orig.: h

4. Szirmay-Keczer (A 40)
(usw.)

5. Menuet. 126
Lányi-Hs. 27 a

6. Saltus ex F 107
Lányi-Hs. 23 a
(usw.)

7. Szirmay-Keczer (F 28)
(usw.)

var. Sz=K
F-1.

IV.
1. Revertias Tancz
Linus-Hs.

2. Alia Polofnica
Victoris-Kod. 42 b

3. Chorea
Kájoni-Kod. 101

4. Aria
Hs. v. Löcse [8]

5. Saltus Hungaricus
Lányi-Hs. 114

6. Klobaučkovoy
Szirmay-Keczer
(usw.)

