Aus dem Gesagten geht deutlich hervor, daß das bulgarische Volk in bezug auf seine Musikentwicklung tatsächlich kaum mit einem anderen europäischen Volk verglichen werden kann. Das gilt sogar für die nicht weit zurückliegende Periode von 1830 bis 1914, die in diesem Lande an Musikäußerungen und besonders an Kunstmusikwerken ziemlich arm gewesen ist. Auch während dieser Zeitspanne befand sich die Musikkultur des bulgarischen Volkes auf einer Entwicklungsstufe, auf der andere Völker schon einige Jahrhunderte früher standen. Und dennoch gelang es den Bulgaren sich musikalisch derartig zu entwickeln, daß heute das kleine 8 Millionen Einwohner zählende Land nicht nur auf seine rund 13 000 Laienmusikensembles, sowie auf seine 12 staatlichen Symphonieorchester und 6 staatlichen Operntheater stolz sein kann, sondern auch auf eine große Anzahl von Sängern, Instrumentalisten und Musikensembles, die im Ausland bedeutende Erfolge geerntet haben. Die Zahl der zeitgenössischen Komponisten, deren Werke bereits außerhalb der Heimat zur Aufführung gelangen, wächst ebenfalls zusehends.

Dies alles zeugt unbestreitbar von einem aufgeweckten Volk mit angeborener Musikbegabung und größter Liebe zur Tonkunst. Ein solches Volk verdient das Ansehen auch seitens der Völker mit jahrhundertealter Tradition im Bereiche der Musik.

ZOLTÁN GÁRDONYI / BUDAPEST

Die Musik von 1830 bis 1914 in Ungarn

Die Geschichte der ungarischen romantischen Musik des 19. Jahrhunderts liegt in der 1955 erschienenen und 1960 neu bearbeiteten zusammenfassenden Darstellung von Bence Szabolcsi in ungarischer Sprache vor. Der folgende Überblick stützt sich bezüglich der Zeit bis zur Jahrhundertwende zum großen Teil auf seine Arbeit.

Ungarn als historisch-politische Einheit stand seit der Niederlage des durch Ferenc Rákóczi II. geleiteten Freiheitskampfes zwischen 1703 und 1711 unter der Herrschaft der Habsburgischen Dynastie. Die hierdurch bedingte Lage des Landes und der Bevölkerung erschwerte sowohl die wirtschaftliche wie auch die kulturelle Entwicklung der ungarischen Nation. Um das Jahr 1830 trat István Széchényi mit wirtschaftlichen Reformideen auf. Der wichtigste Leiter der nationalen Reformbewegungen auf gesellschaftlichem und politischem Gebiet war Lajos Kossuth.

Ungarns Musik zeigt in dem sogenannten Reformzeitalter von 1825 bis 1848 mehrfache Ansätze zur Ausbildung einer Kunstrichtung, die allmählich zum Symbol des nationalen Aufschwunges wurde. Die musikalische Grundlage dieser Kunstrichtung war die sogenannte Werbungstanzmusik. Ihre Entstehung wurzelt zum Teil in älteren ungarischen Volkstanztypen, sie nahm auch manche volkstümliche Liedmelodien in sich auf, ist aber keine Volksmusik im Sinne einer wissenschaftlichen Folklore. In der ungarischen Werbungstanzmusik sind Ausstrahlungen balkanischer und islamischer Volksmusikstile nachweisbar, die vermutlich durch musizierende Zigeuner nach Ungarn vermittelt worden sind, aber es lassen sich darin auch kunstmusikalische Elemente wiener-italienischen Ursprunges erkennen. Unter den frühen Werbungstanz-Komponisten befinden sich zunächst die Namen städtischer Musiker von deutscher Bildung. Die erste Hochblüte dieses Musikstils wurde dann durch den Virtuosen-Komponisten János Bihari (1764—1827), János Lavotta (1764—1820) und Antal Csermák (1774—1822) herbeigeführt. Ihr Wirken reichte bis in die 1820er Jahre. Ein Sammelwerk von 135 Werbungstanz-Sätzen für Klavier *(Magyar Nóták Veszprém Vármegyéböl)* ist in den Jahren von 1823 bis 1832 erschienen. Neben dieser vorwiegend instrumentalen Gattung der Werbungstanzmusik blühte eine zeitlang auch eine mit Text gepaarte gesungene Art der-

selben. Hiermit hängen auch die Anfänge der Lied-, Singspiel- und Opernkomposition in Ungarn zusammen. Wenn man um 1830 einen Querschnitt durch die Musik Ungarns zieht, so ergibt sich, daß der Werbungstanz-Stil auf allen Gebieten der ungarischen Musik von zunehmender Bedeutung war. Der Formtypus desselben entwickelte sich von der frühen Einsätzigkeit zum mehrsätzigen Typus, dessen Sätze im progressiven Bewegungscharakter, d. h. langsam — bewegter — frisch, aufeinander folgen. Innerhalb den einzelnen, fast ausschließlich im Zweivierteltakt gehaltenen Sätzen herrscht eine klare Periodisierung und später die Motivweiterbildung durch Sequenzen. Abwechslungsvoll gegliederte, punktierte und triolische Rhythmen sind hier mit figurativer, oft sprunghafter Melodik verbunden. Die reiche Ornamentik gehört zum Wesen des Werbungstanz-Stiles. In der Liedkomposition ist neben gesungenen Werbungstänzen schon gegen 1830 eine selbständigere, mehr vokale Richtung des volkstümlichen Liedes nachweisbar (Gábor Mátray, József Szerdahelyi, András Bartay). Es regte sich auch ein gewisses Interesse für die Gesänge der dörflichen Bevölkerung, doch sind in den handschriftlichen und gedruckten Liedersammlungen des ganzen 19. Jahrhunderts Kunst- und Volkslieder ungarischen und fremden Ursprunges miteinander vermengt.

Nach der Mitte der 1830er Jahre zweigten zwei neuere Tanztypen von der Werbungstanz-Musik ab. Der eine war die Csárdás-Musik, deren Entstehung durch die Erweiterung des schnellen Teiles im zyklischen Werbungstanz bei Márk Rózsavölgyi (1789—1848) und Béni Egressy (1814—1851) vorbereitet war. Der Allabreve-Charakter des Csárdás prägte sich nach 1853 in der Beschleunigung des Tempos noch deutlicher aus. Der andere Zweig entsprang dem Bedürfnis, die französische Quadrille mit einem Gesellschaftstanz ungarischen Charakters ablösen zu wollen. So gelangte ebenfalls Rózsavölgyi seit 1842 zu der vier- und noch mehrsätzigen Ausgestaltung seiner Tanzmusik-Zyklen.

Sowohl der Werbungstanz wie auch der Csárdás gehörten in die Kategorie der volkstümlichen Musik in dem Sinne, daß sie den alltäglichen Bedarf des damaligen ungarischen Publikums zu decken berufen waren. Zu diesem Publikum konnten Menschen aus allen Gesellschafts- und Bildungsklassen gezählt werden: in dieser Musik meinte jedes Mitglied der ungarischen Nation sein eigenes Ich zu erkennen. In der Zugehörigkeit zur Nation spielte in dieser Phase der geschichtlichen Entwicklung nicht die Abstammung oder das Geblüt, sondern in erster Linie die in der kulturellen Gemeinschaft sich manifestierende psychische Einstellung die ausschlaggebende Rolle. Somit gehörte die in der nationalen Musik verkörperte Einheit zu den wesentlichen Faktoren des damaligen Nationalbegriffes. Die geographische Einheit des vom Karpathengebirge umrahmten Landes umfaßte Angehörige zahlreicher Nationalitäten; unter diesen besaß damals die ungarische nicht nur zahlenmäßig, sondern vor allem in bezug auf kulturelle Anziehungskraft unbestritten den Vorrang. Die Assimilation von Menschen nichtungarischer Abstammung läßt sich im ganzen 19. Jahrhundert besonders in der Reihe der Musiker Ungarns nachweisen. Im Musikleben des ungarischen Reformzeitalters spielte das Bürgertum der Städte eine wichtige Rolle: die Gründung städtischer Musikvereine wie auch des Nationalkonservatoriums in Pest fällt ja gerade in diese Epoche.

Im Rahmen des nationalen Aufschwunges meldeten sich auch künstlerisch anspruchsvollere Versuche, fantasienartige Instrumentalsätze über ungarische Tanz- und Liedthemen zu komponieren. Von diesen sei hier neben einer ungarischen Fantasie von György Ruzitska (1788 bis 1869) besonders jenes *Duo brillant en forme de Fantaisie sur des airs hongrois concertant pour piano et violon* genannt, welches Ferenc Erkel (1810—1893) für den in Pest debütierenden jungen belgischen Geigenkünstler Henri Vieuxtemps mit dessen Mitarbeit im Jahre 1837 komponiert hat. Die *Ungarischen National-Melodien*, welche Franz Liszt (1811—1886) nach ungarischen Themen für Klavier gesetzt hat, enthalten schon in den 1840 erschienenen vier ersten Heften außer den anfänglichen 6 kurzen Sätzen ebenfalls fantasienartige Bearbeitungen ungarischer Themen.

Die ungarische Opernliteratur konnte nach früheren vereinzelten Versuchen in den Opern Erkel's die bedeutsamsten Höhepunkte verzeichnen. Seine erste Oper *Báthori Mária*, 1840 uraufgeführt, stand noch im Zeichen jener italienischen und französischen Opern, welche seit der Eröffnung des ungarischen Nationaltheaters (1837) meist unter seinem Dirigentenstab aufgeführt worden sind (Opern von Rossini, Bellini, Donizetti, Auber, Boieldieu, Meyerbeer, bald auch von Verdi). Das ungarische Element spielte zwar in Erkel's erster Oper nur die Rolle von Einlagen im Werbungstanz-Stil, aber seine zweite Oper *Hunyadi László* (1844 uraufgeführt) stellt diesen Stil schon in den Dienst des dramatischen Konfliktes. Es sei gestattet hier auf die auch in deutscher Sprache erschienene Studie von János Maróthy über *Erkels Weg von der heroisch-lyrischen Oper zum kritischen Realismus* in der Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, Jg. I, Heft 1—2 (Budapest, 1961) zu verweisen.

Der Librettist dieser Opern war Egressy, der selber auch als Komponist hervortrat. Neben Werbungstanz- und Csárdás-Kompositionen pflegte er besonders das ungarische volkstümliche Lied. Er wurde später sogar als Begründer dieser Musikgattung gerühmt. Allerdings stehen seine Lieder wie auch diejenigen seines Zeitgenossen Károly Thern (1817—1886) im Banne der Werbungstanz-Rhythmik. Als bekanntestes Beispiel sei die Vertonung eines patriotischen Gedichtes von Mihály Vörösmarty durch Egressy genannt, die neben der von Erkel im Jahre 1844 komponierten Nationalhymne zum zweiten Nationalgesang Ungarns wurde. Egressy wendete in seinen nach 1845 entstandenen mehrstrophigen Liedkompositionen auch bezüglich der Formgebung die progressive Mehrteiligkeit des Werbungstanz-Zyklus an. Andere Liedkomponisten der 1840er Jahre wie Gusztáv Szénfy (1819—1875), der schon genannte Szerdahelyi u. a. m. kultivierten mehr gesangmäßige, prosodisch bedingte Rhythmen, unter denen dem Choriambus — ∪ ∪ — eine geradezu herrschende Bedeutung in der ungarischen Vokalmusik zugeschrieben wurde.

Liszt erntete in seinen Konzerten in Ungarn um die Jahreswende 1839/40 seine heißesten Erfolge mit der Klavierübertragung des Rákóczi-Marsches. Wie dieser ungarische Nationalmarsch entstanden war, das konnte bis zum heutigen Tage noch nicht restlos geklärt werden. Jedenfalls war der Marsch schon um diese Zeit zum Sinnbild des nationalen Freiheitsdranges in Ungarn geworden. Liszt hielt diesen Marsch für eine „*... sorte de Marseillaise aristocratique hongroise*" (Brief an die Gräfin d'Agoult am 6. Januar 1840). Hector Berlioz lernte den Rákóczi-Marsch in der schon 1840 erschienenen Klavierübertragung von Erkel kennen. Liszts erste Bearbeitungen des Rákóczi-Marsches sind 1846 erschienen. Berlioz instrumentierte den Marsch in demselben Jahre und dirigierte denselben in seinem Konzert in Pest mit großem Beifall; bald baute er seine orchestrale Bearbeitung dieses Marsches in seine *Damnation de Faust* ein.

Durch die ungemeinen Erweiterungsmöglichkeiten der Werbungstanz-Musik stand um die Mitte des 19. Jahrhunderts der Boden für den Ausbau größerer musikalischer Kunstformen in Ungarn bereit. Selbst die ungarische Oper, die in Werken von Ferenc Doppler (1825 bis 1910), von dem schon genannten Thern und anderen Komponisten sich kaum aus der Nachfolge italienischer oder französischer Vorbilder erhob und sich höchstens mit Einlagen ungarischen Charakters begnügte, erreichte in Erkels dritter Oper *Bánk bán* auf das Libretto des inzwischen verstorbenen Egressy den Höhepunkt in der Ausbreitung des zyklischen Werbungstanzes zu großen musikdramatischen Szenen. Dieses Werk stand schon 1852 fertig, mußte aber noch 9 Jahre unaufgeführt liegen, weil der Gegenstand der Handlung dem nach der Niederlage des ungarischen Freiheitskampfes im Jahre 1849 hereinbrechenden politischen Absolutismus höchst unsympathisch war.

Trotz der bedrückenden politischen Lage des Landes keimte die Idee der „ungarischen Weltmusik" gerade in dieser Epoche auf. Die ungarische Sinfonik, deren Beginn mit der 1845 nachträglich komponierten großen Ouvertüre zu Erkels *Hunyadi László* anzusetzen ist, bekam

durch Liszts sinfonische Dichtung *Hungaria* (komponiert 1854, uraufgeführt 1856 in Pest) einen entscheidenden Anstoß in nationaler Richtung. Liszt vereinigte in diesem monumentalen künstlerischen Bekenntnis zu seinem Geburtslande die Elemente der von ihm gekannten ungarischen Musikstile des Werbungstanzes, des volkstümlichen Kunstliedes und des Csárdás mit seiner persönlichen musikalischen Sprache. Mihály Mosonyi (1814—1870), der in seiner ersten Sinfonie und in seinem Klavierkonzert (1844) noch Vorbildern der Wiener Klassik und in seiner ersten Oper (1856) deutschen Komponisten wie Heinrich Marschner und dem jungen Richard Wagner folgte, entschied sich um dieselbe Zeit im Finale seiner zweiten Sinfonie für ungarische Thematik. Von nun an strebte er die Ausbildung einer selbstbewußten national-ungarischen Richtung in der Komposition an. Auf dem Gebiet der Klaviermusik ist neben ihm besonders Imre Székely (1823—1887) hervorzuheben, der in seinen ungarischen Idyllen und Fantasien auf Initiativen Liszts weiterbaute.

Zur Pflege der sinfonischen Musik trugen seit 1853 die Konzerte des Philharmonischen Orchesters unter der Leitung von Erkel bei. Als Organ des schriftstellerischen Kampfes für das Emporkommen der ungarischen Kunstmusik wurde 1860 die erste bedeutendere ungarische Musikzeitschrift *Zenészeti Lapok* durch Kornél Ábrányi (1822—1903, einst Schüler von Chopin) gegründet. Als wichtigster Mitarbeiter war dabei Mosonyi tätig. Ihr Augenmerk war einerseits auf die bewußte Erarbeitung eines dem italienischen, französischen und deutschen gleichrangigen ungarischen Musikstiles, andererseits auf die Parteinahme für Liszt, Wagner und Berlioz gerichtet. Sie erhofften das Aufblühen der ungarischen Musik und deren Weltgeltung von der Übernahme der Musikreform der neudeutschen Komponisten.

Die Linderung der politischen Lage Ungarns ermöglichte im Jahre 1861 die Vorführung der heroisch-lyrischen Oper *Bánk bán* von Erkel; noch in demselben Jahre wurde auch *Szép Ilonka*, die erste ungarische Oper Mosonyis aufgeführt. Erkels Wendung zur heiteren Oper in seiner *Sarolta* (1862) geschah noch im Zeichen des musikdramatisch erhobenen Werbungstanz-Stiles unter einem neuen Aspekt, während Mosonyi in seiner 1862 beendeten, aber damals unaufgeführten Choroper *Álmos* schon für Wagners Tonsprache und Kompositionstechnik eintrat. Mit Wagners persönlichem Auftreten in der ungarischen Hauptstadt im Jahre 1863 begann die allmähliche Erstarkung der ungarischen Wagnerianer, obwohl Wagner selbst auf die Gefahren einer solchen Tendenz hingewiesen hat. Das folgende Zitat ist dem Briefe Wagners an die Redaktion der ungarischen Musikzeitschrift entnommen, der auch in der Niederrheinischen Musikalischen Zeitung vom 29. August 1863 erschienen ist. Wagner schrieb unter anderem: *„Mir scheinen diese Bestrebungen, das ungarische National-Lied in der Weise künstlerisch auszubilden, daß es in unmittelbare Beziehung zu unserer entwickelten Kunstmusik tritt, zu dem günstigsten Erfolg für die Entwickelung und Hebung der Musik überhaupt in Ungarn bestimmt; solange ein solcher Erfolg nicht eintritt, wird bei Ihnen immer ein bedenklicher, ja verderblicher Abstand zwischen dem nationalen Elemente und der, nur die Oberfläche desselben berührenden Kunstmusik bestehen, und zwar in der Weise, daß die nationale Musik, d. h. die volkstümliche Tanz- und Liedweise, einem um so degradirenderen Naturalismus preisgegeben wird, als die Kunstmusik, eben bloß nach ihren oberflächlicheren Producten begriffen, fast nur verwildernd wiederum auf jene einwirken kann."* — Wie aus diesem Zitat ersichtlich, deutete Wagner als Außenstehender klar auf die einander widerstrebenden Faktoren des ungarischen Musiklebens in den 1860er Jahren hin: auf der einen Seite standen die höheren kunstmusikalischen Bestrebungen gebildeter Berufsmusiker wie Erkel und Mosonyi, auf der anderen stand das zähe Festhalten an den nationalen Musikstilen seitens bürgerlicher Dilettanten, deren populärster um diese Zeit der Liederkomponist Kálmán Simonffy (1832—1889) war. Dieser Antagonismus verschärfte sich dann seit den 1870er Jahren zu der ungesunden, fast katastrophalen Alternative, welche Szabolcsi treffend mit den Worten *„entweder Kultur, oder Ungartum"* bezeichnet hat.

Mosonyi und eine zeitlang auch Ábrányi nahmen in ihren Schriften Partei für Wagner, während Liszt in seiner *Legende von der heiligen Elisabeth* (Uraufführung in Pest im Jahre 1865 mit ungarischem Text) und noch mehr in seiner *Ungarischen Krönungsmesse* (1867) den Weg zur organischen Verschmelzung von Weltstil und national-ungarischer Tonsprache anbahnte. Inzwischen wandte sich auch Erkel der von Wagner eingeschlagenen Richtung zu, die er in seinem 1867 uraufgeführten musikalischen Volksdrama *Dózsa György* noch mit dem Werbungstanz-Stil und mit den Operntraditionen italienisch-französischer Art zu verknüpfen versuchte.

Von den 1860er Jahren angefangen zeigte die ungarische Instrumentalmusik Ansätze zur Ausbildung solcher Kunstformen, die als Seitenstücke zu romantischen Charakterstücken westlicher Komponisten gelten sollten, so neben Ábrányi auch Gyula Beliczay (1835—1893) und Antal Siposs (1839—1903). Der im Jahre 1861 aus der Emigration nach Ungarn zurückgekehrte Violinvirtuose Ede Reményi (1828—1898) debütierte zwischen 1861 und 1864 mit Streichquartett-Kompositionen ungarischen Charakters, die leider nicht auf uns gekommen sind. Diese Gattung fand später im Streichquartett Károly Aggházys (1855—1918) eine Fortsetzung. Sándor Bertha (1843—1912), der seit 1862 erst nach Leipzig, dann nach Paris übersiedelte, versuchte 1864 in seinem *Palotás* für Klavier eine große sonatenhafte Komposition mit ungarischer Thematik zu gestalten. Ähnliches hat auch Henrik Gobbi im Jahre 1867, viel später (1896) auch Árpád Szendy erprobt.

Neben diesen beachtenswerten Kraftproben ungarischer Komponisten ging nach 1867 eine Verflachung der volkstümlichen Musikgattungen vor sich. Johannes Brahms schöpfte die meisten Themen zu den 1867 erschienenen beiden ersten Heften seiner *Ungarischen Tänze* noch aus dem Besten der Csárdás-Produktion; einige Jahre später wurde der Csárdás zu einem verblassenden, nach und nach mehr formelhafteren Typus. Das leidenschaftliche Festhalten am Charakteristisch-Nationalen verlor nach dem politischen Ausgleich Ungarns mit dem österreichischen Kaiserstaate nunmehr den eigentlichen Sinn. Ungarns Komponisten wetteiferten jetzt miteinander in der Nachfolge Wagners, so vor allem Ödön Mihalovich (1842 bis 1924), der auch als Leiter des ungarischen Wagner-Vereins fungierte. Der 1867 durch Ábrányi gegründete ungarische Landes-Sängerbund vermochte mit den fast jährlich veranstalteten Chorfesten kaum über die Entnationalisierung und über den kosmopolitischen Verfall der ungarischen Musikpflege hinwegzutäuschen. Vereinzelte Versuche tasteten zwar nach bisher noch nicht erprobten Anwendungsmöglichkeiten ungarischer Thematik, so unter anderem auf dem Felde kontrapunktischer Formen wie Fuge und Invention (Bertha und Székely). Andererseits blühte die ungarische volkstümliche Liedkomposition nach Simonffy und László Zimay (1833—1900) in den Einlagen der Volksschauspielstücke und in den zwischen 1870 und 1890 entstandenen Liedern von Elemér Szentirmay (1836—1908), später um 1900 in denjenigen von Pista Dankó (1858—1903) wieder auf. Es ist erwähnenswert, daß Szentirmays Melodien nicht nur in Pablo de Sarasates *Zigeunerweisen*, sondern selbst in Frühwerken Bartóks auftauchen und noch in den 1930er Jahren im Volksmund anzutreffen sind.

Erkels im Jahre 1874 uraufgeführte Oper *Brankovics György* zog serbische und türkische Lokalfärbung herbei, versuchte den Prosatext im Sprechgesang wiederzugeben, geriet aber hierdurch noch stärker in den Bann Wagnerscher Musikdramen. Mihalovich erntete mit seinen sinfonischen und musikdramatischen Kompositionen Wagnerscher Prägung auch in deutschen Städten wie Meiningen und Dresden beachtenswerte Erfolge. Die Krise der nationalen Richtung spiegelt sich am schärfsten in einem Ausspruch Erkels im Zusammenhang mit seiner zweiten, im Zeichen des volkstümlichen Liedstils 1880 komponierten heiteren Oper. Die betreffende kurze Briefstelle lautet wie folgt: *„Heutzutage ist es schwer im anspruchslosen Conversationsstyl zu schreiben, — besonders, wenn man noch den nationalen rothen Faden durchgucken lassen muß."* — Erkels letzte Oper *István király*, für die Eröffnung des Budapester

Opernhauses im Herbst 1884 bestimmt, ließ aber diesen roten Faden so gut wie völlig fallen zugunsten der Tonsprache und Formtechnik Wagners. Nur Liszts Haltung wurde stets eindeutiger: er wünschte anläßlich der Organisierung der Budapester Musik-Akademie ein besonderes Lehrfach für das Studium des ungarischen Volksliedes und für dessen Theorie einzurichten. Er schrieb am 7. Mai 1873 an seinen ungarischen Freund Baron Antal Augusz unter anderem wörtlich das folgende: *„Äusserst willkommen ist mir der von dem Abgeordneten Simonffy gespendete 20 Ducaten Preis, jährlich für die beste Composition im ungarischen Styl. Somit erhält das nationale Fundament der Musik Akademie die richtige Betonung — auch ist eine eigene Classe für das ungarische Volkslied und seine Entwickelung zu bestellen. Man darf mir wohl gestatten, daß ungeachtet meiner beklagenswerthen Unkenntniss der ungarischen Sprache, ich von Geburt bis zum Grabe im Herzen und Sinne, Magyar verbleibe, und demnach die Cultur der ungarischen Musik ernstlich zu fördern wünsche."* (Veröffentlicht durch Margit Prahács in Zenetudományi Tanulmányok Bd. III, Budapest 1955, pag. 155.) Liszt als Präsident der 1875 eröffneten ungarischen Musik-Akademie wollte hiermit den nationalen Charakter der Schule ausprägen; diese Absicht mußte aber damals wegen des Mangels an wissenschaftlicher Fundierung, hauptsächlich aber wegen ungenügender Klärung des Volksliedbegriffes scheitern. Die Spätwerke Liszts wurzeln stilistisch mit vielen Fäden in der volkstümlichen Musik Ungarns im 19. Jahrhundert, aber diese Kompositionen brachten ihm selbst in Ungarn damals mehr Mißtrauen als Lorbeeren.

Die Kompositionsklasse der Musik-Akademie wurde zuerst dem aus einer sächsischen Kantorenfamilie stammenden Robert Volkmann (1815—1883) anvertraut. Er lebte zwar schon seit den 1840er Jahren meist in Ungarn, versuchte auch in manchen seiner Kompositionen ungarische Motive anzubringen, blieb aber in seinem Wesen wie auch in seiner Musik ein Deutscher. Dasselbe gilt auch von Hans Koessler (1853—1926), der seit 1882 mit zwölfjähriger Unterbrechung bis 1925 ebenfalls mit Kompositionsunterricht beauftragt war. Koesslers künstlerische Disziplin hinterließ besonders bei seinen namhaften Schülern Dohnányi (1877 bis 1960), Bartók (1881—1945), Kodály (* 1882) und Weiner (1885—1960) rühmenswerte Spuren. Der von einigen klarsehenden ungarischen Denkern um die Jahrhundertwende mehrfach ausgesprochene Vorwurf der Entnationalisierung traf damals nicht nur auf die Musik-Akademie, sondern auch auf andere führende Musikinstitutionen Ungarns wie Opernhaus und Philharmonisches Orchester gründlich zu.

Gegen 1900 war in Ungarn eine große Schar von Komponisten aus den entlegensten Generationen tätig. Einige von ihnen zehrten an den ehemals lebensvollen, nun aber schon verblaßten Hungarismen Lisztscher Rhapsodien (Jenö Hubay: *14 Scènes de la Csárda)*, oder brachten nur hie und da ungarische Wendungen in ihren Werken an (Aggházy: *Ungarische Stimmungsbilder*, Aladár Juhász: *Tondichtung im ungarischen Stil für Klavier*, Attila Horváth: *Sonate für Violine und Klavier*). Andere Komponisten des Landes erstrebten ausländische Erfolge mit Werken ohne ausgeprägten nationalen Charakter (Géza Zichy in Karlsruhe und in Baden, Ede Poldini in Breslau und in London). Der aus Ungarn stammende Karl Goldmark (1830—1915) lebte in Wien und stand in seinen Opern, sinfonischen und Kammermusik-Werken nicht hinter den zeitgenössischen Wiener Komponisten zurück.

In den 1890er Jahren trat der geniale junge Pianist Ernö Dohnányi mit Klavier-, Kammermusik- und Orchesterwerken auf, die in der Erfindung auf Brahms, in der klanglichen Verwirklichung auf Richard Strauss weiterbauen. Ab 1905 zehn Jahre lang als Klavierlehrer an der Hochschule für Musik in Berlin tätig, entfaltete er eine erfolgreiche kompositorische Produktion; zur ungarischen Thematik griff er aber erst nach dem Weltkrieg (*Ruralia hungarica* 1924). Zur Komponistengruppe der Übergangszeit ist noch der junge Leo Weiner zu zählen. Aus der Schule Koesslers hervorgegangen, errang er sich mit seiner geistvoll sprühenden und überlegenen musikalischen Gestaltungsgabe eine steil aufwärtsstrebende Komponistenlauf-

bahn, deren erster Gipfel seine im Jahre 1915 komponierte Bühnenmusik zu dem ungarischen Märchenspiel *Csongor és Tünde* war.

Der junge Béla Bartók unterschied sich in seinen bedeutendsten Jugendwerken, der mehrteiligen Programm-Sinfonie *Kossuth* (1903), seiner als op. 1 herausgegegbenen *Rhapsodie für Klavier und Orchester* (1904) und seiner ersten *Suite für großes Orchester* (op. 3, 1905), von den übrigen ungarischen Komponisten dieser Jahre hauptsächlich dadurch, daß er auf dem schöpferischen Erbe Liszts kräftiger als auf demjenigen von Wagner oder R. Strauss weiterbaute. Diese Tatsache wird nicht nur durch seine eigenen Aussagen, sondern durch die neuesten wissenschaftlichen Untersuchungen seiner Werke bestätigt.

Die Überwindung der aus der deutschen Spätromantik übernommenen Stilelemente hat bei den Komponisten Ungarns erst dann begonnen, als einerseits die ungarische Bauernmusik durch die wissenschaftlich fundierte Sammelarbeit Bartóks und Kodálys seit 1905 erschlossen wurde, andererseits die Musik Claude Debussys junge ungarische Komponisten in eine neue Kunstrichtung gelenkt hat. Debussys Rolle in der Musikentwicklung unseres Jahrhunderts bedarf in diesem Rahmen keiner besonderen Erörterung. Hingegen muß die Bedeutung der neuen Musikfolklore um so mehr betont werden, da — wie gezeigt worden ist — die nationale Richtung in der ungarischen Musik des ganzen 19. Jahrhunderts nicht aus dem Volkslied, sondern aus der Werbungstanzmusik mit ihren Nebenläufern (volkstümliches Kunstlied, Csárdás) hochgewachsen war. Diese Musik bot zwar mannigfache Erweiterungsmöglichkeiten, sie erwies sich aber besonders nach 1867 nicht mehr genügend tragfähig zum weiteren Aufbau eines national-ungarischen Musikstiles, sondern erstarrte zu schematischen Wendungen und Formeln.

Die Marksteine der neuen ungarischen Kunstmusik sind jene sinfonischen Kompositionen, in denen die illusorischen Hungarismen des verflossenen Jahrhunderts zuerst und grundsätzlich verlassen worden sind. Als eines dieser Werke ist die *Zweite Suite op. 4 für kleines Orchester* von *Bartók* zu betrachten, die besonders in ihrem erst 1907 beendeten vierten und letzten Satze die entscheidende Wendung Bartóks zur schöpferischen Selbständigkeit zeigt. Sein Orchesterwerk *Deux portraits* (op. 5, 1907) besteht aus einem „idealen" und aus einem „verzerrten" Bildnis, beides aus gemeinsamem motivischen Kern entwickelt; man vergleiche diese Idee mit dem *Faust-* und dem *Mephistopheles*-Satze Liszts. Von 1908 an mehr der Klavierkomposition zugewandt, bildete Bartók in den Bagatellen op. 6 eine sehr markante persönliche Tonsprache aus; unter dem Titel *Für Kinder* veröffentlichte er in vier Heften eine Reihe ungarischer und slowakischer Bauernlieder in prägnanter Harmonisierung. Mit seinem ersten *Streichquartett* op. 7 (Uraufführung 1910) drangen die charakteristischen Probleme der Zeit und seiner Persönlichkeit scharf hervor: der erste Satz hebt mit einem Geigenduett komplementär-dodekaphonischer Art an, hingegen zieht der letzte Satz ein Zitat aus einem ungarischen Bauernlied heran, das in für Bartók typischer Weise durch Erweiterung und Verengung der Melodieschritte verarbeitet wird. Auf die generelle Krise des europäischen Musikschaffens um 1910 (bewußte Abkehr von den Überresten der Romantik, vgl. die kompositorische Entwicklung etwa Schönbergs oder Strawinskys) reagierte Bartók mit Werken wie dem *Allegro barbaro* für Klavier und mit seiner einaktigen Oper *Herzog Blaubarts Burg* (Uraufführung erst 1918). Ich muß hier auf die neuesten, auch in westeuropäischen Sprachen zugänglichen Bartók-Werkanalysen verweisen, welche teils in dem Sammelband *Studia memoriae Belae Bartók sacra* (2. Aufl. 1957), teils in der Vierteljahrsschrift der Ungarischen Akademie der Wissenschaften *Studia musicologica* (besonders Tom. I, fasciculi 3—4, ersch. 1961) veröffentlicht worden sind.

Von jenen ungarischen Komponisten, die den Umschwung in der Musik um 1910 als Schaffende miterlebt haben, ist ein Kronzeuge noch am Leben: Zoltán Kodály. Sein Lebenswerk ist noch nicht für abgeschlossen zu betrachten; seine *Erste Sinfonie in C-dur* wurde 1961 in

Luzern durch das Schweizer Festivalorchester uraufgeführt. In seiner Jugend lehnte er sich mehr an klassische als an romantische Vorbilder an; sein Blickfeld erweiterte sich rückwärts bis J. S. Bach, ja sogar bis Lasso und Palestrina, vorwärts schauend studierte er von 1907 an die Werke Debussys und regte seinen Altersgenossen Bartók zu ähnlichem Vorgehen an. Inzwischen trieb er auch ethnographische Studien und erlangte die Doktorwürde an der Universität Budapest mit seiner Dissertation über die Strophenstruktur des ungarischen Volksliedes (1906). Den folkloristischen Erkenntnissen folgten bei ihm die kompositorischen Konsequenzen derselben, so schon in seiner Orchesterfantasie *Sommerabend* (erste Fassung: 1906). Dieses Werk steht mit Bartóks *Zweiter Orchestersuite* am Beginn einer neuen Epoche der ungarischen Musik. Sein als *Klaviermusik* betitelter Zyklus op. 3 (1909) zeigt bisweilen das Nebeneinander von impressionistischer Akkordik und volksliedbedingter Melodik. Diese Stücke forderten damals selbst in einer Pariser Zeitschrift einen Zeitungsstreit für und wider den „Koddalisten". Hingegen brachte ihm die Aufführung des *Ersten Streichquartetts op. 2* (1910) sowohl in Budapest wie auch am Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Zürich wesentliche künstlerische Erfolge. Das ungarische Bauernlied figuriert in diesem Werke als Deklaration eines schöpferischen Bekenntnisses. Seine *Sonate für Violoncell und Klavier op. 4* (1910) wird schon mit einer frei erfundenen, in ihren Elementen der ungarischen Volksmusik entstammenden Melodie eingeleitet, gekrönt und abgerundet. Von der weiteren Verfolgung seiner kompositorischen Entwicklung muß hier abgesehen werden. Zusammenfassend läßt sich über Kodály hier noch so viel sagen, daß seine Komponistengestalt schon um 1914 durch die Synthese von ungarischer Musikfolklore und klassischer Kompositionstechnik der großen europäischen Meister, verbunden mit einzigartiger dichterischer Humanität, charakterisiert werden kann.

Sowohl die wissenschaftliche Erschließung der ungarischen Volksmusik wie auch deren Entfaltung zu höheren Musikformen war die Tat von Bartók und Kodály. Ihre Zeitgenossen und jüngere ungarische Komponisten betraten diesen neuen Pfad erst danach, als die beiden führenden Komponisten den entscheidenden Schritt schon gewagt hatten. Ihre kompositorische Tätigkeit zeigt, daß es sich bei ihnen keineswegs um einen zeitweiligen oder gar nur objektiven Folklorismus handelt, sondern daß sie aus den wissenschaftlichen Belehrungen der ungarischen Musikfolklore höchst persönliche und demzufolge sich voneinander grundlegend unterscheidende schöpferische Konsequenzen gezogen haben. Mit diesem Punkte ist der Markstein des Jahres 1914 bereits überschritten.