Béla Bartóks Vokalmusik
Stil, Kontext und Interrelation der originalen Vokalkompositionen

REGENSBURGER STUDIEN ZUR MUSIKGESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN VON
WOLFGANG HORN, DAVID HILEY UND KATELIJNE SCHILTZ

BAND 11

Die Arbeit wurde im Jahr 2015 von der
Fakultät für Philosophie, Kunst-, Geschichts- und Gesellschaftswissenschaften
der Universität Regensburg als Dissertation angenommen.

D 355 · Zugl.: Regensburg, Univ., Diss, 2015

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der
Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein

Das Umschlagbild zeigt Béla Bartók im Jahr 1916. Es stammt aus der Sammlung des
Bartók-Archivs in Budapest (zugehörig zum Institut für Musikwissenschaft,
Geisteswissenschaftliches Forschungszentrum der Ungarischen Akademie der Wissenschaften)
und wurde freundlicherweise von dessen Leiter László Vikárius zur Verfügung gestellt.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter *http://dnb.dnb.de/* abrufbar.

© 2017 by ConBrio Verlagsgesellschaft, Regensburg. Alle Rechte vorbehalten.
Nachdruck, auch auszugsweise, bedarf der Genehmigung des Verlages.
Printed in Germany

Gestaltung und Umbruch: Fabian Weber M. A., Regensburg
Herstellung: druckhaus köthen GmbH & Co. KG, Friedrichstraße 11/12, 06366 Köthen (Anhalt)
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

CB 1267 · ISBN 978-3-940768-67-4 · www. conbrio.de

Michael Braun

Béla Bartóks Vokalmusik

Stil, Kontext und Interrelation der originalen Vokalkompositionen

Conbrio Verlagsgesellschaft 2017

Meinen Eltern

Inhaltsverzeichnis

Vorwort ... 11

Erläuterungen ... 13

1 Bartóks Vokalmusik ... 15

1.1 Zwei Seiten einer Medaille: Volksliedbearbeitungen und originale Kompositionen 16

1.2 Eingrenzung und Herangehensweise: Die originalen Vokalkompositionen ... 17
1.2.1 Gegenstand ... 17
1.2.2 Analyse ... 19
1.2.3 Kontextualisierung und Zielsetzung ... 21

Exkurs: Die frühen Lieder ... 22

2 Die originalen Vokalkompositionen ... 31

2.1 *Herzog Blaubarts Burg* ... 31
2.1.1 Entstehung, erste Aufführungen und Veröffentlichung ... 33
2.1.2 Der Text ... 40
2.1.3 Musikalische Analyse ... 58
Melodik: Blaubart und Judith ... 58
Harmonik und Tonalität: Der Orchesterpart und sein Verhältnis zu den Gesangspartien ... 66
Form ... 69
Textdeutung ... 72
2.1.4 Zusammenfassung und Kontextualisierung ... 78
Herzog Blaubarts Burg im Vergleich mit zeitgenössischen Volksliedarrangements 80

2.2 *Fünf Lieder* op. 15 ... 82
2.2.1 Entstehung, Aufführungen und Veröffentlichung ... 83
2.2.2 Die Texte ... 90
2.2.3 Musikalische Analyse ... 95
Melodik: Die Singstimme ... 95
Harmonik und Tonalität: Der Klavierpart und sein Verhältnis zur Singstimme ... 102
Form ... 116
Textdeutung ... 119
2.2.4 Zusammenfassung und Kontextualisierung ... 121
Die *Fünf Lieder* op. 15 im Vergleich mit zeitgenössischen Volksliedarrangements 127

2.3 *Fünf Lieder nach Texten von Andreas [Endre] Ady* op. 16 130
2.3.1 Entstehung, Aufführungen und Veröffentlichung 133
2.3.2 Die Texte 140
2.3.3 Musikalische Analyse 145
Melodik 145
Harmonik und Tonalität 149
Form 156
Textdeutung 159
2.3.4 Zusammenfassung und Kontextualisierung 162
Die Ady-Lieder im Vergleich mit zeitgenössischen Volksliedarrangements 168
Zoltán Kodálys Liedschaffen und sein Einfluss auf Bartók 168

2.4 *Cantata profana* 172
2.4.1 Entstehung, erste Aufführungen und Veröffentlichung 174
2.4.2 Der Text 176
2.4.3 Musikalische Analyse 188
Melodik: Die Solo-Partien und die Melodik der Chorabschnitte 190
Harmonik und Tonalität: Chor, Orchester und das Verhältnis zu den Solo-Partien 196
Form 204
Textdeutung 210
2.4.4 Zusammenfassung und Kontextualisierung 216
Die *Cantata profana* im Vergleich mit zeitgenössischen Volksliedarrangements 218

2.5 *Aus vergangenen Zeiten* 221
2.5.1 Entstehung, erste Aufführungen und Veröffentlichung 222
2.5.2 Die Texte 227
2.5.3 Musikalische Analyse 232
Melodik 232
Harmonik und Tonalität 238
Form 245
Textdeutung 252
2.5.4 Zusammenfassung und Kontextualisierung 256
Aus vergangenen Zeiten im Vergleich mit zeitgenössischen Volksliedarrangements 257

2.6 *27 zwei- und dreistimmige Chöre* a cappella 261
2.6.1 Entstehung, erste Aufführungen und Veröffentlichung 264
2.6.2 Die Texte 269
2.6.3 Musikalische Analyse 273
Melodik 274
Harmonik und Tonalität 280
Form 290
Textdeutung 293

2.6.4 Zusammenfassung und Kontextualisierung 297
Die *27 Chöre* im Vergleich mit früheren pädagogischen Werken und zeitgenössischen Volksliedarrangements 299

Exkurs: Zu Übersetzungsproblemen der *27 Chöre* 303

3 Zusammenfassung und Schlussfolgerungen 306

3.1 Stil 306

3.2 Texte und Sprachen 315

3.3 Ausdruck und Aussage 319

3.4 Entwicklungen 324

3.5 Originale Werke und Volksliedbearbeitungen 326

3.6 Das Ende der originalen Vokalkomposition 327

4 Ausblick: Vokalität in der Instrumentalmusik Bartóks 329

Literaturverzeichnis 334

Notenausgabenverzeichnis 347

Anhang: Übersetzungen 349
Fünf Lieder op. 15 349
Elmúlt időkből / Aus vergangenen Zeiten 351
27 Chöre 353

Vorwort

»›All das ist schön und gut, aber die meisten von Bartóks Werken stoßen mich ab‹, werden einige rufen, und das brauchen nicht einmal Laien zu sein, denen das musikalische Handwerk fremd ist. Ich antworte: Ein schaffender Künstler wie Bartók ist ein Ausnahmemensch; er weilt unter uns, ohne einer der Unsern zu sein. Sein nicht leichtes Schicksal ist es, daß er auf ungewöhnliche Weise seine Selbstverwirklichung finden muss in einer Welt, in der wenige Sinn für das Außerordentliche, über das Durchschnittsmaß Hinausreichende haben. Aber am meisten trifft das sie selbst: sie sind Gefangene ihrer Gewohnheiten und blind geworden für die lebendige Schönheit.«

Serge Moreux, *Béla Bartók. Leben – Werk – Stil*, Zürich / Freiburg ^{2}1952, S. 148.

Es gibt Künstler, die mit ihrem Schaffen unsere Vorstellungskraft und unseren Verstand intensiver beschäftigt haben als andere – über Bach oder Beethoven etwa ist so viel gesagt und geschrieben worden, dass wahrscheinlich niemand das enorme Gewebe aus Sichtweisen und Interpretationen, das sich um ihre Musik gebildet hat, vollständig überblicken kann. Das mag man als Hypertrophie auffassen, aber es ist wohl eher ein Zeichen für die schiere Unerschöpflichkeit von Kunst. Das sollte freilich nicht als Rechtfertigung dafür dienen, die Bewunderung für Einzelne zu einer Anbetung der »Großen« als entrückte Idole aufzublasen. Und erst recht müssen die »Kleinmeister« oder Künstler »der zweiten Reihe« nicht zu unwichtigen Lückenfüllern geschrumpft werden. Es spricht aber nichts dagegen, den Umstand zu genießen, dass an die Kunst mancher herausragender Persönlichkeiten – und Bartók zählt dazu – immer wieder Fragen gestellt werden können, auf die auch immer wieder lohnende Antworten zu finden sind. Moreux' vorangestelltes Zitat (mag es auch aus der Perspektive des beginnenden 21. Jahrhunderts ein wenig elitär und pathetisch wirken) kann in diesem Sinne verstanden werden, und nicht zuletzt auch als Erinnerung daran, beim Nachdenken über Kunst die Künstler nicht zu vergessen. Übrigens ist Moreux' Bemerkung darüber, dass eine ablehnende Haltung gegenüber Bartóks Musik nicht auf Laien beschränkt sein muss, keineswegs überholt. Ich erinnere mich an eine Unterhaltung mit einem befreundeten Pianisten, in der die Sprache auch auf Bartók kam. Sein Urteil war kurz: »Bartók? Volksmusik. Hässliche Musik.« Auf welchem Weg er auch immer zu diesem Verdikt gekommen ist, es wäre ihm eine gründliche Meinungsänderung zu wünschen. Es mangelt nicht an lohnenswerten Perspektiven, die bereits auf Bartók und seine Musik eröffnet worden sind, und noch immer kommen neue hinzu. Auch die vorliegende Arbeit verfolgt die Absicht, einen Beitrag dazu zu leisten.

Ihre Vorgeschichte reicht im Grunde bis 2005 zurück, als ich während meines Studiums ein Seminar zu Béla Bartók besuchte, das mein späterer Doktorvater, Prof. Dr. David Hiley hielt. An die Vorlesungszeit schloss sich eine Exkursion nach Budapest an, und dort wurde ich mit vielen

Eindrücken versorgt, die sicherlich noch nachwirkten, als ich mich Jahre später dafür entschied, mit einer Dissertation zu Bartóks Musik zu promovieren. Zu diesen Eindrücken gehören Begegnungen mit den eminenten Bartók-Forschern László Somfai und László Vikárius. In Erinnerung blieb mir insbesondere, dass letzterer uns Studenten in einem Workshop den Zusammenhang zwischen *Herzog Blaubarts Burg* und Motiven ungarischer Folklore erläuterte – ein Thema, das auch mit dem Gegenstand dieses Buches in Zusammenhang steht. Im Rückblick wird offensichtlich, dass erste Weichen bereits damals gestellt wurden. Bei meinem Doktorvater Prof. Hiley bedanke ich mich daher nicht nur für die Betreuung der Dissertation selbst, seine vielen Ratschläge und das Vertrauen, dass er meiner Herangehens- und Arbeitsweise entgegenbrachte, sondern für viele vorangegangene Momente der Anleitung und Orientierung; außerdem dafür, dass er mich unermüdlich mit wichtigen Fachbüchern und Tonaufnahmen versorgte, deren Anschaffung ich mir selbst nicht hätte gönnen können. Prof. Dr. Wolfgang Horn danke ich für sein Vertrauen in meine Fähigkeiten und seine stetige Unterstützung, die für meinen bisherigen Werdegang ausschlaggebend gewesen ist. Seine engagierten, konstruktiven Hinweise verhalfen der Arbeit an mehreren Stellen zu größerer Klarheit. Dr. László Vikárius bin ich für sein Wohlwollen zu Dank verpflichtet, das er bereits meiner Magisterarbeit entgegenbrachte. Ihm verdanke ich durch seine Einladung zum Bartók Colloquium in Szombathely 2011 erste intensive Kontakte mit der internationalen Bartók-Forschung. Verschiedene quellenkritische Punkte meiner Arbeit konnte ich Anfang 2011 und im Sommer 2014 bei Besuchen des Budapester Bartók-Archivs klären und profitierte dabei nicht nur von seiner Hilfsbereitschaft und Offenheit, sondern auch von der Freundlichkeit der Mitarbeiter des Archivs und der dort herrschenden anregenden Arbeitsatmosphäre. Dort kam ich auch in den Genuss eines anregenden Gesprächs mit Prof. Dr. Jürgen Hunkemöller, das für mich von großem Wert war. Außerdem danke ich Prof. Judit Frigyesi, Prof. Malcolm Gillies und Prof. Elliott Antokoletz für hilfreiche Fachgespräche, die ich mit ihnen bei verschiedenen Gelegenheiten führen durfte.

Die Drucklegung dieser Arbeit geschieht mit finanzieller Förderung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften. Für ihre großzügige Unterstützung sei ihr hiermit mein herzlicher Dank ausgesprochen.

Anne Vester mit ihrer profunden Kenntnis der Bartók-Forschung und Roland Menzel mit seinem unbestechlichen Korrekturblick haben mir einen großen Dienst erwiesen, indem sie die mühsame Arbeit des Korrekturlesens übernommen haben. Ihre Anmerkungen und Hinweise sind für mich von beträchtlichem Wert gewesen. Fabian Weber danke ich nicht nur für seine fachkundige und umsichtige Arbeit an Satz und Layout dieses Buches, sondern auch für seine grundsätzliche Kollegialität und Hilfsbereitschaft. Mittägliche Zerstreuung und interessante Sichtweisen verdanke ich der Regensburger Mensa-Gruppe, Schauplatz ungezählter Momente des anregenden Gedankenaustauschs; ihr sei hiermit ein (weiteres) kleines Denkmal gesetzt.

Meiner Ehefrau und Gefährtin Julia danke ich für ihr Vertrauen in mich und ihr Verständnis, durch das sie mich stets bestärkt hat.

Vor allem aber sage ich meinen Eltern tiefsten Dank für ihre Unterstützung und ihren Glauben an mich, die mich über so viele Jahre getragen haben. Ihnen ist dieses Buch gewidmet.

Erläuterungen

Ungarische Titel, Namen und sonstige Texte werden weitestgehend in der Originalsprache angegeben. Damit die Lesbarkeit gewahrt bleibt, ist für gewöhnlich eine deutsche Übersetzung beigegeben. Wo ursprünglich ungarische Texte in Übersetzung wiedergegeben werden, ist dies stets kenntlich gemacht.

Soweit nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen vom Autor und bemühen sich dabei um wörtliche Wiedergabe des Originals. So wird auch dann verfahren, wenn es für einzelne Werke gängige deutsche (oder englische) Übertragungen gibt, weil der genaue Wortlaut für die Argumentation oft wichtig ist. Übersetzungen *innerhalb der Notenbeispiele* stammen allerdings ausschließlich aus den entsprechenden Notenausgaben. Nicht zu allen Beispielen waren übersetzte Textunterlegungen verfügbar: Sie sind in diesen Fällen *nicht* nachgearbeitet worden. Wo außerhalb der Notenbeispiele Textübertragungen aus den Partituren verwendet werden, ist dies angegeben.

Wenn aus ungarischer Sekundärliteratur zitiert wird, ist den ungarischen Titeln in eckigen Klammern eine deutsche Übersetzung beigegeben. Bei sonstigen fremdsprachigen Angaben oder Zitaten im Fließtext sind Übersetzungen in runden Klammern angegeben: Authentische Titel, die in dieser Form auch veröffentlicht worden sind, sind dabei kursiv geschrieben, alle übrigen Übersetzungen recte und in Anführungszeichen. Bei Werken Bartóks, für die es keine authentischen deutschen Titel gibt, werden die üblich gewordenen deutschen Werknamen dennoch kursiv gesetzt, so auch im Falle der *27 Chöre*.

Bei allen Übersetzungen ist auf größtmögliche Sorgfalt Wert gelegt worden. Wörtliche Entsprechung ist dabei durchgehend wichtiger als sprachliche Eleganz. Für etwaige Holprigkeiten, die eben hierdurch zustande kommen können, wird um Nachsicht gebeten.

Als Wegweiser für die Aussprache des Ungarischen dient folgende Übersicht:

ung. Laut	klingt wie	ung. Laut	klingt wie
a	(offenes) o, ähnlich wie in »kommen«	gy	dj in »Adjektiv«
á	(geschlossenes) a in »Staat«	ly	j in »jung«
e	(offenes) e in »Fleck«	sz	s in »Ast« (stimmlos)
é	(geschlossenes) e in »Beet«	s	sch in »Schalter« (stimmlos)
o	o in »groß«	ty	tj in »tja«
ó	s. o., nur gedehnt; gilt analog auch für i/í, u/ú, ö/ő und ü/ű	z	s in »Silbe« (stimmhaft)
		zs	j in »Journal« (stimmhaft)

Tonbuchstaben werden standardmäßig groß und kursiv geschrieben. Nur dort, wo ihre genaue Lage wichtig ist, wird zur Kennzeichnung die übliche Groß- und Kleinschreibung mit hoch- oder tiefgestellter Ziffer verwendet (z. B. g^2).

1 Bartóks Vokalmusik

Béla Bartók wird vorwiegend als Instrumentalkomponist wahrgenommen, nicht nur aus der Perspektive des interessierten Konzertgängers, sondern auch in der Forschung. Jean Gergely hat festgestellt, Bartóks Ausgangspunkt sei zuallererst das Instrument gewesen, seine kompositorische Denkweise instrumental.[1] György Kroó zog einen Vergleich mit Zoltán Kodály heran und formulierte in seinem Vorwort zur *Cantata profana*: »Was für Kodály so natürlich war – auf den Spuren des ungarischen Volkslieds die Musik der ungarischen Dichtung und der ungarischen Rede zu schaffen –, bedeutete für Bartók, den instrumental eingestellten Komponisten par excellence, immer neue unaufhörliche Kämpfe.«[2] Bartók wird allerorten als Komponist gesehen, der Literatur nicht um ihrer selbst willen schätzte und dessen Zugang zum Wort und dessen Ausdruckswelt problematisch war.[3] Gründe dafür werden in seiner isolierten Kindheit gesucht, die seinen reservierten, wortkargen Charakter formte. Gleichzeitig aber wird oft eine große Sehnsucht nach dem persönlichen Ausdruck in Worten eingeräumt. In Bartóks vokalen Werken, so die logische Folgerung, verbirgt sich stets eine wichtige, persönliche Aussage.[4]

Diese Einsicht hat aber nichts daran geändert, dass eine deutlich intensivere Wahrnehmung seit jeher seiner Instrumentalmusik gilt: Oft zu hören sind etwa verschiedene Klavierwerke aus unterschiedlichen Schaffensperioden; die Streichquartette gelten unbestritten als Meisterwerke der Gattung. Die *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug*, die *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*, die Klavierkonzerte oder das *Konzert für Orchester* sind vergleichsweise beliebte Repertoirestücke geworden. *Herzog Blaubarts Burg* ist unter Bartóks Vokalwerken wohl das einzige, das weite Bekanntheit genießt – schon die *Cantata profana*, obwohl ein essenzieller Meilenstein seines Schaffens, erhält vor allem außerhalb Ungarns ungleich geringere Aufmerksamkeit. Überhaupt erfährt das Gros der Vokalwerke kaum Beachtung. Dabei erlaubt es der Umfang seines vokalen Œuvres keineswegs, von einem Randgebiet seines Schaffens zu sprechen: Bartók schrieb über den gesamten Verlauf seiner Karriere hinweg Vokalwerke, sowohl für Solostimme als auch für Chor, meist – aber nicht ausschließlich – mit Klavierbegleitung. Den Großteil machen dabei vokale Volksliedarrangements aus, die in den ersten beiden Jahrzehnten nach der Jahrhundertwende hauptsächlich die Form von Klavierliedern annahmen, aber mehr

---

1 Vgl. Gergely, Jean: Les Chœurs a cappella de Béla Bartók, in: *La Revue musicale* 224 (1955), S. 127 f.

2 Kroó, György: Előszó [Vorwort], in: Béla Bartók: *Cantata profana. A kilenc csodaszarvas*, Budapest 1974, S. 8. Übersetzt aus dem Ungarischen.

3 Vgl. dazu v. a. Dille, Denijs: Bartók, lecteur de Nietzsche et de La Rochefoucauld, in: Denijs Dille: *Béla Bartók. Regard sur le passé*, hrsg. v. Yves Lenoir (= *Études Bartókiennes* 1), Louvain-la-Neuve 1990, S. 87–105; Tallián, Tibor: Bartók és a szavak / Bartók et les mots / Bartók and Words, in: *Arion* 13 (1982), S. 67–83; László, Ferenc: Bartók and his Song Texts, in: *Essays in Honor of László Somfai on his 70th Birthday. Studies in the Sources and the Interpretation of Music*, hrsg. v. Vera Lampert und László Vikárius, Lanham (Maryland) / Toronto / Oxford 2005, S. 375–386; Laki, Péter: Les Mélodies op. 15 et 16 de Bartók, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 27 (2008), S. 120.

4 Vgl. Tallián: Bartók és a szavak (1982), v. a. S. 67.

und mehr durch Chorwerke bereichert wurden. In geringerer Anzahl, aber ebenso über Bartóks gesamte Laufbahn verteilt, komponierte er originale Vokalwerke. Sie stehen im Mittelpunkt dieser Arbeit.

1.1 Zwei Seiten einer Medaille: Volksliedbearbeitungen und originale Kompositionen

Bartóks originale Vokalkompositionen heben sich dadurch von den Volksliedbearbeitungen ab, dass sie gänzlich eigenständige Kompositionen ohne Rückgriff auf präexistentes Material darstellen. Der Vokalkomponist Bartók kann hier in reinster Form erschlossen werden, in der Vertonung gegebener Texte. Es gibt keine Determiniertheit durch vorgegebene Melodien, das musikalische Material wird völlig neu zu den Texten entwickelt.

Mit dieser Eingrenzung ist keine Bewertung nach Qualität oder schöpferischer Leistung gemeint. Wichtig ist allein der Ausgangspunkt: Die Anregung geht vom Text aus, nicht von präexistenter Musik. Darin begründet sich die Unterscheidung von originaler Komposition und Bearbeitung. Es ist dabei *kein* trennendes Merkmal zwischen Volksliedbearbeitungen und originalen Vokalwerken, *ob* Volksmusikeinflüsse jeweils eine Rolle spielen oder nicht. Denn spätestens nach 1906 ist die Sphäre der Volksmusik bei Bartók ein allgegenwärtiger Bezugspunkt der Komposition, ob original oder bearbeitend. Der Unterschied in Sachen Folkloreeinwirkung liegt nicht in ihrer bloßen An- oder Abwesenheit, sondern darin, ob konkretes Material übernommen wurde. Bartók selbst legte diese Unterscheidung bewusst fest. In einem Brief an Ernst Latzko hob er hervor, in seinen »Originalwerken niemals Volksliedmelodien an[zu]wenden«[5]. Seine anderswo getroffene Einschätzung von der gleichwertigen schöpferischen Leistung einer gelungenen Bearbeitung und eines originalen Werks ist damit ohne Weiteres vereinbar.[6] Unabhängig vom Niveau sollte offensichtlich eine Unterscheidung getroffen werden zwischen der Arbeit unter faktischer Übernahme von Volksmusik und gänzlich eigenständiger Komposition. Die Resultate mochten ihre Ähnlichkeiten haben und auf gleicher Stufe stehen, der Weg dorthin war aber ein anderer. Zwar wird an verschiedenen Facetten zu sehen sein, dass die Bereiche der Volksmusikbearbeitung und der originalen Komposition sich in Bartóks Schaffen stilistisch immer weiter annähern; das betrifft sowohl den musikalischen Stil als auch den Umgang mit den Texten. Allerdings ist das kompositorische Vorgehen in beiden Fällen ein fundamental anderes. Dadurch ist es möglich und plausibel, die originalen Vokalwerke in den Mittelpunkt zu stellen und die vokalen Volksliedarrangements im Hintergrund zu belassen.

---

5 Bartók, Béla: *Briefe*, hrsg. v. János Demény, Band 2, Budapest 1973, S. 50, Brief vom 16. Dezember 1924.

6 Vgl. Bartók, Béla: On the Significance of Folk Music, in: Béla Bartók: *Essays*, hrsg. v. Benjamin Suchoff, Lincoln 1992 (ursprünglich ungarisch im Juni 1931 in *Új idők* 37,26 erschienen), S. 345–347.

1.2 Eingrenzung und Herangehensweise: Die originalen Vokalkompositionen

1.2.1 Gegenstand

Die Betrachtung konzentriert sich auf die reifen Vokalwerke. Die frühe, jugendliche Schaffensphase, in der ebenfalls vereinzelte Chorwerke und vor allem Kunstlieder entstanden, bleibt ausgeklammert. Der Grund hierfür liegt zum Teil bei Bartók selbst, indem er diese Werke später ablehnte – teils ausdrücklich, teils indirekt. Aber auch in der Forschung wird für gewöhnlich davon ausgegangen, die zeitliche Grenze zu den Jugendwerken etwa bei 1904 zu ziehen. Erst danach wird das reife Schaffen angesetzt. Die Eingrenzung innerhalb der vorliegenden Arbeit folgt allerdings nicht nur der Konvention: In einem Exkurs zu den frühen Liedern, der den eigentlichen Hauptkapiteln vorangestellt ist, sollen die Argumente für die Ausklammerung kurz exemplarisch ausgeführt werden.[7]

Es sind damit sechs Werke bzw. Werkgruppen, die als originale Vokalkompositionen in Frage kommen: die Oper *Herzog Blaubarts Burg* (1911–1918), die *Fünf Lieder* op. 15 und 16 (1916), die *Cantata profana* (1930) für gemischten Chor, Soli und Orchester, *Aus vergangenen Zeiten* für Männerchor a cappella (1935) und *27 zwei- und dreistimmige Chöre* für Frauen- und Kinderchor (1935/36). Diese Werke sind in der Forschung in sehr unterschiedlichem Umfang aufgearbeitet worden, dem jeweils zuerkannten Stellenwert und Bekanntheitsgrad entsprechend. Eine zusammenfassende und gegenüberstellende Arbeit wie die vorliegende ist dazu bislang nicht unternommen worden. Ebenso wenig existiert eine ausführliche, umfassende Betrachtung zu Bartóks vokalen Volksliedbearbeitungen, geschweige denn zu seiner Vokalmusik insgesamt.[8] Wie intensiv und mit welcher Gewichtung die einzelnen Werke bislang Gegenstand der Sekundärliteratur geworden sind, wird in den jeweiligen Kapiteln eingangs geklärt werden. Die Arbeit sieht es dabei als Chance an, auch ungarischsprachige Fachliteratur intensiv in die Betrachtungen

---

7 Für die Chöre wird auf Gleiches verzichtet, es gäbe hier nur drei frühe Werke, die zu berücksichtigen wären: drei gemischte Chöre DD 61a, einen vierstimmigen Männerchorsatz *(Was streift vorbei im Dämmerlicht)* DD 61b und den achtstimmigen Männerchorsatz DD 74/BB 30 zur Dichtung *Est* (»Abend«) von Kálmán Harsányi, die Bartók auch als Lied vertont hat. Die ersten beiden Positionen sind Übungsaufgaben für das Akademiestudium und werden in Somfais Werkliste erst gar nicht einzeln, sondern zusammen mit anderen Übungen unter der Nummer BB 19 zusammengefasst. Vgl. Dille, Denijs: *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks 1890–1904*, Kassel / Basel / Tours u. a. 1976, S. 110–112 und Somfai, László: *Béla Bartók. Composition, Concepts, and Autograph Sources*, Berkeley / Los Angeles / London 1996, S. 300 f. Es bleibt also *Est*, 1903 als Wettbewerbsbeitrag geschrieben, zu Lebzeiten unveröffentlicht, aber 1964 im ersten Band der *Documenta Bartókiana* abgedruckt: Durch einen Blick in die Partitur wird schnell klar, dass dieses Stück – wenig überraschend – kein Vorbote für die Chorwerke der 1930er Jahre war und überhaupt der frühen, spätromantisch geprägten Schaffensphase angehört.

8 Der *Bartók Companion* behandelt die Vokalwerke in vier getrennten Beiträgen von György Kroó, Vera Lampert und Miklós Szabó, vgl. Gillies, Malcolm (Hrsg.): *The Bartók Companion*, London 1993. Im *Cambridge Companion to Bartók* dagegen wird die Vokalmusik in einer konzentrierten Betrachtung von Rachel Beckles Willson zusammengefasst, vgl. Beckles Willson, Rachel: Vocal music: inspiration and ideology, in: *The Cambridge Companion to Bartók*, hrsg. v. Amanda Bayley, Cambridge 2001, S. 78–91. In größeren Dimensionen hat eine Beschäftigung mit der gesamten Vokalmusik bisher nicht stattgefunden.

miteinzubeziehen, die nicht in Übersetzung vorliegt. Als Nebeneffekt wird – so die Hoffnung – dadurch ein möglichst gründlicher Überblick über die bisherige Auseinandersetzung mit Bartóks originalen Vokalwerken entstehen, ohne der ungarischen Sprachbarriere allzu viel Tribut zollen zu müssen.

Gegen das Vorgehen, die originalen Vokalwerke als Gruppe zu behandeln, ist ein Einwand naheliegend: Was Gattung und Besetzung angeht, ergibt sich ein heterogenes Bild. Chorstücke stehen neben solchen für Singstimme solo, geschlossene Formen neben offen angelegten Sammlungen, Groß- neben Kleinformen, Individual- neben Volksdichtung. Die Unterschiede sind offensichtlich und sollen auch nicht ignoriert werden. Wichtiger ist aber das einende Merkmal: die vollständig neue, eben originale Vertonung eines gegebenen Textes. Die Entscheidung für Formaufriss und Besetzung gehört bereits zur Kompositionsarbeit dazu und ist daher kein Hindernis der Betrachtung, sondern ihr Gegenstand. Durch geeignete Schwerpunkte der Analyse wird es möglich sein, selbst unterschiedlich besetzte Werke aufschlussreich einander gegenüberzustellen.

Der Umstand, dass mehrere der genannten Werke auch in andere genre- oder besetzungsmäßige Kontexte eingeordnet werden können, nimmt einer gemeinsamen Betrachtung der originalen Vokalwerke nicht die Berechtigung. Die Beschäftigung mit *Herzog Blaubarts Burg* etwa geschieht häufig unter Bezugnahme auf Bartóks übrige Bühnenwerke, also *Der holzgeschnitzte Prinz* und *Der wunderbare Mandarin*. Diese Bühnentrias ist zu einer gängigen Gruppenbildung innerhalb umfassend angelegter Schaffensüberblicke geworden.[9] Eine solche Kategorisierung ist auch zur Kontextualisierung sinnvoll, weil sie das Komponieren für die Bühne als offenkundig einendes Merkmal heranzieht, dessen Spuren sich auch in der musikalischen Struktur und in Analogien der Interpretation erforschen lassen. Dennoch kann diese Kontextualisierung keine Exklusivität für sich beanspruchen. Eine sinnvolle Kontextualisierung muss zwei Kriterien erfüllen: Sie muss von einem plausiblen Grundgedanken ausgehen; und sie muss zu neuen Erkenntnissen befähigen oder zu neuen Argumenten für bereits bekannte Sachverhalte führen. Ihre Nützlichkeit muss sie durch ihre Ergebnisse unter Beweis stellen, nicht durch ihre ausschließliche Gültigkeit. Auch bei einer gemeinsamen Betrachtung der Bühnenwerke ließe sich schließlich der Einwand machen, dass es sich nur bei der *Blaubart*-Oper um eine Vokalkomposition handelt, während die übrigen beiden Stücke reine Instrumentalwerke sind.[10] Das würde dennoch nichts daran ändern, dass eine Zusammenschau der Bartók'schen Bühnenwerke nicht nur begründbar, sondern auch aufschlussreich ist. Auch der Gegenstand der vorliegenden Arbeit geht von einer plausiblen Kontextualisierung aus, indem er den einfachen Sachverhalt der vokalen Neuvertonung bestimmter Texte als Ausgangspunkt nimmt. Die Nützlichkeit davon wird sich in den zusammenfassenden Abschnitten der einzelnen Werkbetrachtungen und im abschließenden Kapitel 3 erweisen.

---

9 So im *Bartók Companion*, hrsg. v. Malcolm Gillies, London 1993, und im *Cambridge Companion to Bartók*, hrsg. v. Amanda Bayley, Cambridge 2001.

10 Die Partitur des *Wunderbaren Mandarin* sieht einen Chor vor, der allerdings nur für Vokalisen verwendet wird und nicht im Sinne einer Textvertonung.

1.2.2 Analyse

Die Verwendung des Oberbegriffs »Analyse« geschieht im Bewusstsein, dass in jeder Analyse bereits Spuren der Interpretation liegen und sich die Begriffe »Interpretation« und »Analyse« eben nicht mit letzter Deutlichkeit trennen lassen. Als Oberbegriff für die musikalische Betrachtung dient dennoch nicht der Begriff »Interpretation« im Sinne Hans Heinrich Eggebrechts, wonach eine Analyse notwendigerweise bereits wertender Bestandteil des Interpretationsprozesses sein muss:[11] Wie Wolfgang Horn prägnant dargelegt hat, bringt jede Analyse notwendigerweise bereits durch den Vorgang der Versprachlichung oder Verbegrifflichung von Musik die Subjektivität des Analysierenden ins Spiel, weil Musik »eine nicht-begriffliche Existenzweise sui generis ist«, die »daher vom Verstand als ›etwas anderes‹ angeeignet werden muß«. Diese Notwendigkeit ist schlichtweg zu akzeptieren. Sie schadet dabei nicht der Nützlichkeit von Analyse: als »Zergliederung« musikalischer Struktur zum besseren Verständnis seiner Elemente im Zusammenhang mit dem Ganzen.[12]

Die Bartók-Forschung kennt eine ausgesprochen intensive Analytik und hat einige Strömungen entwickelt, die sich zum Teil in Einzelheiten, zum Teil aber auch fundamental voneinander unterscheiden.[13] Ihnen gemein ist der Anspruch, die Bereiche der Harmonik und vor allem der Tonalität in Bartóks Musik als Ganzes und in umfassender Weise zu systematisieren und auf wenige Grundprinzipien zurückzuführen. Jeder Ansatz offenbart in seiner jeweiligen inneren Geschlossenheit wertvolle Aufschlüsse und Bezüge, aber die Exklusivität einzelner Denkmodelle schließt eine glückliche Synthese von vornherein aus: Wer sich zum Anhänger des einen Modells macht, muss den anderen größtenteils ablehnend gegenüberstehen. Der Zweck der Analyse in den folgenden Kapiteln besteht allerdings weder in Parteinahme, Nachvollzug oder Gegenüberstellung bestehender Analysekonzepte, noch in der Formulierung eines neuen Erklärungsansatzes. Die Analyse wird zwar von Denkmustern und Begriffen der bestehenden Modelle profitieren, aber keines davon als Ausgangspunkt oder Grundlage ins Zentrum stellen. Der Gegenstand dieser Arbeit ist begrenzt auf ein überschaubares Korpus, die originalen Vokalwerke, und bemüht sich um ein Verständnis für deren Eigenheiten, die Eigenheiten Bartók'scher Vokalkomposition. Mit ihren Mitteln und Methoden richtet sich die Analyse einzig daraufhin aus. Eine Eingliederung in ein grundlegendes harmonisches und tonales Konzept zu Bartóks Kompositionsweise würde diesem Ziel aber widersprechen, weil am Ende nur die Bestätigung erfolgen könnte, dass das behauptete Konzept im betrachteten Gegenstand tatsächlich verwirklicht ist. Ein derart auf sich selbst konzentrierter Analyseansatz würde zum einen nicht auf das Charakteristische Bartók'scher Vokalkomposition hinauswollen und stünde zum anderen dem Anspruch dieser Arbeit im Wege, eine Brücke von den Vokalkompositionen zur

---

11 Vgl. Beck, Hermann: *Methoden der Werkanalyse in Musikgeschichte und Gegenwart* (= *Taschenbücher zur Musikwissenschaft* 9), Wilhelmshaven ^{2}1976, S. 242 f.

12 Vgl. Horn, Wolfgang: Satzlehre, Musiktheorie, Analyse. Variationen über ein ostinates Thema, in: *Zum Problem und zu Methoden von Musikanalyse*, hrsg. v. Nico Schüler, Hamburg 1996, S. 11–31, Zitat auf S. 16.

13 Gedacht wird dabei insbesondere an die wertvollen Arbeiten von Ernő Lendvai, Paul Wilson, János Kárpáti und Elliott Antokoletz.

Gedankenwelt des Komponisten und unmittelbaren äußeren Einflüssen zu schlagen. Daher sind die Betrachtungen der sechs Werke/Werkgruppen auch nicht als Integralanalysen angelegt, die ihren Gegenstand erschöpfend behandeln wollen und einem bestimmten übergeordneten System verpflichtet sind. Stattdessen wird im Hinblick auf die spezifischen Ziele der Arbeit Wesentliches herausgegriffen und konzentriert behandelt, um ein fundiertes Bewusstsein für Charakteristisches und Verbindendes zu ermöglichen. Darin besteht die Grundlage für eine begründete Gegenüberstellung und eine weitere »Vernetzung« der originalen Vokalwerke.

Jede Analysemethode muss anhand ihres Gegenstands entwickelt werden und sich an ihm beweisen. Auch die vorliegende Arbeit richtet sich nach dieser Maxime und stellt für die Untersuchung der originalen Vokalwerke Bartóks eine gleichbleibende Vorgehensweise auf. Jede der sechs Analysen in Kapitel 2 wird umrahmt von einer biographischen Einordnung und einem Überblick zur Entstehungsgeschichte, der Behandlung der Texte nach Herkunft, Form und Aussage und einem abschließenden Abschnitt zur »Zusammenfassung und Kontextualisierung«.

Zur Entstehungsgeschichte interessieren nicht nur die Verortung in der Biographie, sondern auch wichtige spezifische Einflüsse und Begleitumstände. Die Behandlung biographischer Umstände ist dabei nicht schriftstellerische Pflichterfüllung, sondern dient einem wichtigen Zweck: Die Frage, ob im Falle Bartóks Rückschlüsse von Werk auf Biographie und umgekehrt gezogen werden dürfen, wird grundsätzlich bejaht. Eine Grundannahme ist, dass Bartók seine Musik bewusst oder unbewusst nutzte, innere Sorgen, Konflikte und Ideale auszudrücken. Daher ist die Beleuchtung des jeweiligen biographischen Hintergrunds ein wichtiger Schritt, um Verbindungslinien zwischen den betrachteten Werken erkennen zu können, die sich allein aus dem Notentext nicht erschließen würden.

In den Abschnitten zu den jeweiligen Texten wird es vor allem um Textherkunft, -form und -einrichtung gehen. Außerdem wird ihre Interpretation eine Rolle spielen, und zwar vor allem im Hinblick auf Bartóks eigene mögliche Sichtweise: Welche Ideen, Vorstellungen, Überzeugungen spiegelten sich für ihn in den Texten? Welche Motivation verband sich mit ihrer Vertonung?

Die musikalische Analyse konzentriert sich auf Melodik, Harmonik, Tonalität, Form, Textbehandlung und -deutung. Die Betrachtung der Melodik bezieht sich auf Motivik, Rhythmik, Aufbau und Ausdruck. Bei den solistischen Vokalwerken und den Solopartien der *Cantata profana* beinhaltet die Analyse der Melodik auch ein Eingehen auf die Tonalität der Melodien. Wo dabei der Begriff der »Modi« verwendet wird, geschieht dies selbstverständlich nicht im engeren Sinne der »Kirchentonarten«, sondern im weiteren Sinn bestimmter Tonleitern mit erkennbarem zentralen Ton. Diese Tonleitern müssen dabei nicht diatonisch sein. Modi unterscheiden sich in diesem Wortgebrauch vom bloßen »Tonmaterial« durch die Erkennbarkeit eines Bezugstons. Die Beschreibung des Tonmaterials macht also nur eine Aussage zu den verwendeten Tonstufen, während die Benennung eines Modus darüber hinaus eine Hierarchie behauptet, indem ein Grundton definiert wird.

Was das zugrundeliegende Tonmaterial betrifft, so stellt sich in chromatisch durchsetzter Musik eine grundsätzliche Frage, die sich auf die Hierarchie zwischen den chromatischen Varianten einer Tonstufe bezieht: Ist eine bestimmte Alteration als bloße Nebennote, als Verzierung zu sehen oder als gleichberechtigte, chromatische Alternative? Für diese Abwägung zum

Tonmaterial kann nur der Blick auf den musikalischen Zusammenhang Aufschluss geben. Verschiedene chromatische Passagen können es der Analyse aber schwer machen, einen präzise abgesteckten Tonvorrat und davon ausgehend eine bestimmte Tonalität zweifelsfrei festzulegen. Die Frage nach dem Grundton und die Frage nach etwaigen vernachlässigbaren Nebentönen sind in diesen Fällen nur mit dem Eingeständnis zu beantworten, dass die subjektive Hörerfahrung eine Rolle spielt. Verschiedene Hörer können dieselbe Melodie modal unterschiedlich verorten; verschiedene Hörer können in chromatischen Linien unterschiedliche Töne als wichtig oder sekundär wahrnehmen. Für die Analyse, die sich der Tatsache bewusst ist, nie vollständig objektiv sein zu können, stellt das allerdings kein Problem dar. Im Vordergrund steht die Plausibilität der Argumentation, nicht ihre Ausschließlichkeit. Deshalb muss eine bestimmte Aussage zu Modus und Tonalität eine andernorts zu findende abweichende Ansicht auch nicht unbedingt obsolet machen.

Die Abschnitte zur Harmonik sind unter Konzentration auf den Vokalklang zunächst nur für die Chorwerke von Interesse. Aber sie erfüllen auch für Solo-Vokalwerke ihren Sinn. Hier wird der harmonische und tonale Zusammenhang zwischen Vokal- und Instrumentalpart durchleuchtet, im Falle der *Cantata profana* auch jener zwischen Chor und Orchester. Harmonik wird also nicht nur im Hinblick auf die vokale Besetzung betrachtet, sondern als Mittel der Textvertonung, das sowohl instrumental als auch vokal zum Tragen kommen kann.

Der Begriff der »Form« wird als praktisch aufzuzeigendes Muster aus Wiederholungen, variierenden Bezugnahmen und tonalen Bezügen verstanden, nicht als intellektuell aufgeladene Fundamentalkategorie in Gegensatz und Verschränkung zu »Inhalt«. Gefragt wird nach der Gesamtform des Werks und der Art und Weise, wie diese erzeugt wird: Welche Rolle nehmen dabei die Vokalpartien ein? Wie verhält sich die musikalische Form zur Gliederung der vertonten Texte? Unter dem Überbegriff »Textbehandlung« wird wiederum die Art und Weise verstanden, wie die Vertonung auf Stimmung, Aussage und Wortlaut des Textes reagiert. Die Mittel dazu können sehr unterschiedlich ausfallen, von expliziter Tonmalerei bis hin zu eher abstrakten Klang-Wort-Verbindungen.

Die einzelnen Kapitel nehmen Rücksicht darauf, dass nicht alle Werke mit gleicher Intensität in Analysen, Interpretationen und sonstigen Betrachtungen in der Sekundärliteratur bedacht worden sind. Wenig geläufige Werke wie *Aus vergangenen Zeiten* oder die *27 Chöre* werden deshalb grundlegender eingeführt als etwa die *Blaubart*-Oper, bei der es die Fülle an aufschlussreichen Forschungsbeiträgen sinnvoll macht, sich auf die besonders relevanten Aspekte zu konzentrieren und weiterführende Verweise zur Literatur in den Fußnoten zu platzieren.

1.2.3 Kontextualisierung und Zielsetzung

Die »Kontextualisierung«, mit der jedes der Kapitel zu den einzelnen Werken abschließt, nutzt als Grundlage die Behandlung der Entstehungsgeschichte und die Analyse und zielt vor allem auf zwei Kontexte ab: mit den übrigen originalen Vokalwerken Bartóks und mit den vokalen Volksliedbearbeitungen. Die Volksliedarrangements sollen zwar kein eigener Gegenstand der intensiven Analyse sein, werden aber im methodisch erforderlichen Umfang Berücksichtigung

finden und als ständiger Hintergrund für weitere Aufschlüsse und Vergleiche dienen. Dabei wird es vor allem um stilistische Wechselwirkungen zwischen originalen Vokalwerken und vokalen Volksliedarrangements gehen.

Ein Vergleich der Bartók'schen originalen Vokalwerke mit der jeweils zeitgenössischen Musikproduktion ist zwar ein lohnendes Vorhaben, kann aber innerhalb dieser Arbeit allenfalls punktuell möglich sein. Für eine eingehendere Betrachtung wäre eine gattungsinterne Untersuchung sinnvoll und müsste also für jedes der einzelnen Werke isoliert ausgearbeitet werden. Damit wäre aber der Absicht dieser Arbeit entgegengewirkt, die gerade eine synthetische und verknüpfende Behandlung der originalen Vokalwerke Bartóks anstrebt und dabei eine starre Kategorisierung nach Gattungen überwinden muss.

Das Ziel der Arbeit ist letztlich, ein zusammenfassendes Bild zu Bartóks vokalen Textvertonungen herzustellen.[14] Im Zentrum stehen dabei der Umgang mit der Singstimme, ihre tonale und formale Organisation, ihre Ästhetik, das Verhältnis von Musik und Texten und der entsprechende Umgang mit deren Inhalt und Aussagen. Die Wahl der Texte und ihre Aufarbeitung verraten uns darüber hinaus viel über Schwerpunkte und Überzeugungen in Bartóks Gedankenwelt.[15] Seine originalen Vokalwerke sind damit das Herzstück konkreter künstlerischer Selbstmitteilung.

Kapitel 3 stellt zusammenfassend und vergleichend die Erkenntnisse zu Vokalstil, Textbehandlung und Werkaussagen dar, beschreibt Entwicklungen zwischen den Vokalwerken und bringt sie in einen umfassenderen Zusammenhang mit Bartóks Schaffen. Ein Ausblick in Kapitel 4 befasst sich abrundend mit einigen Aspekten, die eine enge Verwandtschaft zwischen Bartóks Vokal- und Instrumentalmusik nahelegen.

Exkurs: Die frühen Lieder

Ein kurzer Blick auf die frühen Lieder Bartóks ist kein Muss, wenn man auf die reifen Vokalwerke ab *Herzog Blaubarts Burg* zu sprechen kommen will. Aber er ist auf jeden Fall hilfreich, um den großen Entwicklungsunterschied klar zu machen, der Bartóks Komponieren um die Jahrhundertwende von der 1911 entstandenen Oper trennt. Außerdem stellen die *Liebeslieder* von 1900 einen Extremfall in Sachen Textbehandlung dar, der für noch folgende Betrachtungen aufschlussreich sein wird. Aber der Reihe nach: Denijs Dilles *Thematisches Verzeichnis der*

---

14 Unter dem reinen Gesichtspunkt der Vertonung müssten freilich auch die Pantomime *Der wunderbare Mandarin* und das Tanzspiel *Der holzgeschnitzte Prinz* eine Rolle spielen, da auch sie streng genommen »Vertonungen« sind und sehr konkrete Aussagen vermitteln können. Nur sind sie eben keine Vokalwerke. Die menschliche Stimme spielt allenfalls im *Mandarin* eine Rolle, aber nicht als Textträger, sondern rein als Klangfarbe ohne Unterschied zum übrigen Orchesterapparat.

15 Oder, um Danusers Terminologie zu verwenden, es werden verschiedene Modi der Kontextualisierung hintereinander geschaltet: der »intratextuelle« innerhalb des Werks, der »intertextuelle« und »produktionsästhetische« zwischen den originalen Vokalwerken und letztlich der Weg zur »Autorintention« hin. Vgl. Danuser, Hermann: Die Kunst der Kontextualisierung. Über Spezifik in der Musikwissenschaft, in: *Musikalische Analyse und kulturgeschichtliche Kontextualisierung*, hrsg. v. Tobias Bleck und Camilla Bork, Stuttgart 2010, S. 41–63.

Jugendwerke Béla Bartóks listet für die Jahre zwischen 1898 und 1904 mehrere Liedkompositionen auf. Die *Drei Lieder* DD 54 / BB 15[16] zu deutschen Texten von Heinrich Heine, Karl Siebel und Friedrich von Bodenstedt wurden 1898 noch in Pozsony (Preßburg, Bratislava) geschrieben. Ein Jahr später – immer noch in Pozsony – entstand das Orchesterlied *Tiefblaue Veilchen* DD 57/BB 18 zu einem Gedicht des »Dichterprinzen« Emil von Schoenaich-Carolath. Bald nach seinem Studienbeginn in Budapest schrieb Bartók 1900 die sechs *Liebeslieder* DD 62/BB 20 zu Texten von Friedrich Rückert, Nikolaus Lenau, Bodenstedt und Goethe. Drei Jahre später folgten mit den *Négy dal Pósa Lajos szövegeire* (»Vier Lieder zu Texten von Lajos Pósa«) DD 67/BB 24 Bartóks erste ungarische Vertonungen. Im gleichen Jahr schließlich schrieb er zu einem Gedicht Kálmán Harsányis das Lied *Est* (»Abend«). 1905 kamen noch vier Kinderlieder hinzu, die in der Literatur meistens als *A kicsi ›tót‹nak* (»Für den kleinen ›Tót‹«) BB 41 bezeichnet werden. Damit bricht die Komposition originaler Vokalwerke bis zur Entstehung von *Herzog Blaubarts Burg* ab. Das *Székely népdal* (»Szekler Volkslied«) »Piros alma« DD 67/BB 24 und weitere vier *Magyar népdalok* (»Ungarische Volkslieder«) BB 37[17] aus diesen Jahren gehören bereits zu Bartóks ersten Volksliedarrangements.[18]

Der Großteil dieser Kompositionen ist zu Bartóks Lebzeiten unveröffentlicht geblieben. Lediglich die Pósa-Lieder erschienen 1904 beim Budapester Verlag Bárd Ferenc és Testvére (»Ferenc Bárd und Bruder«) und gehörten damit zu Bartóks ersten Veröffentlichungen überhaupt. Zwei der »Tóth«-Kinderlieder[19] wurden in veränderter Form noch 1917 im ersten Band von Ödön Geszlers *Gyakorlati és elméleti énekiskola a polgári fiú- és leányiskolák számára* (»Praktische und theoretische Gesangsschule für die bürgerlichen Knaben- und Mädchenschulen«) gedruckt. Sie tragen dort die Titel *Esti dal* (»Abendlied«) und *A jótevők* (»Die Wohltäter«).[20] Das Szekler Volkslied »Piros alma« (»Ein roter Apfel«) war als Notenbeilage der Zeitschrift *Magyar Lant* (»Ungarische Laute«) vom 15. Februar 1905 erhältlich.[21]

Die übrigen Lieder sind nur zum Teil in posthumen Veröffentlichungen erschienen. 1948 wurde das erste der *Drei Lieder* als Faksimile publiziert, ebenso wie die Nr. 3 der »Tóth«-Kinder-

---

16 Der besseren Orientierung halber werden Dilles Jugendwerknummern (DD) zusammen mit der neueren Nummerierung László Somfais (BB) genannt. Vgl. Dille: *Jugendwerke* (1976) und Somfai: *Composition* (1996).

17 Diese Lieder sind ebenso wie die Kinderlieder »Für den kleinen ›Tót‹« in Dilles Jugendwerkverzeichnis, das nur bis 1904 reicht, nicht mehr berücksichtigt.

18 Vgl. für den gesamten Absatz Dille: *Jugendwerke* (1976), S. 97–100, 103–105, 112–116, 124 f., 142 f. und 191 f. Zu den *Drei Liedern* vgl. außerdem Sonkolys zusammenfassenden Aufsatz: Sonkoly, István: Bartók ismertelen fiatalkori műdalai [Unbekannte frühe Kunstlieder Bartóks], in: *Muzsika* 1,10 (1958), S. 7–8.

19 Zur Schreibung von »Tóth«/»tót« siehe weiter unten.

20 Vgl. László, Ferenc: A kicsi ›tót‹. Bartók műve a műjegyzék és az összkiadás között [Der kleine ›Slowake‹. Bartóks Werk zwischen dem Werkverzeichnis und der Gesamtausgabe], in: *Forrás* 27,1 (Januar 1995), S. 56 f. und Bartók-Archiv, Institut für Musikwissenschaft der Ungarischen Akademie der Wissenschaften: Béla Bartók's Compositions, URL: *http://www.zti.hu/bartok/ba_en_06_m.htm?0101*, Budapest [2012] (zuletzt überprüft am 20. Dezember 2016).

21 Vgl. Dille: *Jugendwerke* (1976), S. 191 f.

lieder.[22] Der erste Band von Dilles *Der junge Bartók*[23] enthält mehrere dieser frühen Werke, so zwei der *Liebeslieder*, das erste der vier *Magyar népdalok* BB 37 und die Harsányi-Vertonung *Est*. Im zweiten Band[24] ist außerdem das erste der Pósa-Lieder in Bearbeitung für Klavier solo enthalten. »Piros alma« ist 1970 als Faksimile in den *Documenta Bartókiana* abgedruckt worden. Dort findet sich auch das vierte der *Magyar népdalok*.[25] Die *Liebeslieder* sind 2002 vollständig als Faksimile-Druck verlegt worden.[26] Die übrigen Lieder, so auch die *Tiefblauen Veilchen*, sind bisher unveröffentlicht.

Die verfügbaren posthumen Publikationen indes machen jeweils sehr deutlich, nicht als Beitrag zu Bartóks reifem Schaffen gelten zu wollen. Péter Bartóks Vorwort zur Faksimile-Ausgabe der *Liebeslieder* stellt klar, »for academic purposes only« gedacht zu sein. Auch Dilles Vorwort zum ersten Band von *Der junge Bartók* hält gleich eingangs fest, »durchaus nicht das gesamte Lebenswerk des Meisters […] bereichern« zu wollen und schließt die charmant widersprüchliche Feststellung an: »Und da es sich um keine schlechte Musik handelt, sind wir der Meinung, dass die Veröffentlichung dieser Jugendwerke weder einer Rechtfertigung noch einer Entschuldigung bedarf.«[27] Die Einschätzung dieser Kompositionen als Jugendwerke, die noch nicht das Niveau und die Eigenständigkeit späterer Werke erreichen, ist einhellig. Für die Zwecke dieses Exkurses soll ein näherer Blick auf drei Sammlungen genügen: Die *Liebeslieder* von 1900, die Pósa-Lieder von 1902 und die »Tóth«-Kinderlieder von 1905.

Die Komposition der sechs *Liebeslieder* schloss Bartók im November 1900 ab. Die Muse dieser Arbeit war die drei Jahre jüngere Felicie Fábián, die gemeinsam mit Bartók die Fächer Klavier und Komposition an der Musikakademie studierte. Zwischen 1900 und 1902 verband die beiden ein enges Verhältnis;[28] mit dem Wegzug Fábiáns 1902 nach Wien endete die Freundschaft jedoch. Für seine jüngere Kommilitonin schrieb Bartók nicht nur die Lieder, sondern auch ein Scherzo und einen Variationssatz für Klavier. Schon aus diesen Stücken wird die persönliche Verbundenheit deutlich: Als Scherzo-Thema erscheint die Tonbuchstaben-Chiffre *B–B–F–F* (Béla Bartók – Felicie Fábián); die Variationen wiederum verwenden ausdrücklich ein Thema Fábiáns. Als Komponistin hat sie auch in den *Liebesliedern* ihre Spur hinterlassen: Im vierten Lied ist ein melodischer Einfall von ihr eingeflochten und von Bartók eigens als solcher bezeichnet worden.[29] Die Textauswahl schöpft aus der deutschen Romantik und unterstreicht die Intimität des Zyklus': *Du meine Seele, du mein Herz* und *An die Entfernte* (»Diese Rose pflück

---

22 Vgl. Demény, János (Hrsg.): *Bartók Béla. Levelek, fényképek, kéziratok, kották* [Béla Bartók. Briefe, Fotos, Handschriften, Noten], [Budapest] 1948.

23 Vgl. Bartók, Béla: *Der junge Bartók I. Ausgewählte Lieder*, hrsg. v. Denijs Dille, Budapest 1963.

24 Vgl. Bartók, Béla: *Der junge Bartók II. Klavierstücke*, hrsg. v. Denijs Dille, Mainz/Budapest 1965.

25 Vgl. Dille, Denijs (Hrsg.): *Documenta Bartókiana IV*, Budapest / Mainz 1970, S. 25 f.

26 Vgl. Bartók, Béla: *Liebeslieder for Voice and Piano (1900): Facsimile of the Manuscript*, hrsg. v. Péter Bartók, Homosassa 2002.

27 Vgl. Bartók: *Der junge Bartók I* (1963), S. [3].

28 Dazu eingehend Bónis, Ferenc: Bartók Béla: Liebeslieder – Budapest, 1900, in: *Mozarttól Bartókig. Írások a magyar zenéről*, Budapest 2000, S. 310–313.

29 »Dieses zweite Thema ist von Fr. F. F. componirt.« Bartók: *Liebeslieder* (2002).

ich hier«) von Rückert, Lenaus *An die Melancholie*, ein Stück aus Bodenstedts *Liedern des Mirza-Schaffy* (»Ich fühle deinen Odem«), Goethes *Mailied* (»Wie herrlich leuchtet mir die Natur«) und ein Stück aus Rückerts *Liebesfrühling* (»Herr, der du alles wohl gemacht«).[30]

Die Vertonungen sind in ihrer gesamten Tonsprache noch vollständig der deutschen Romantik verpflichtet, aber auch nicht frei von künstlerischem Selbstbewusstsein des jungen Komponisten.[31] Bemerkenswert ist vor allem der Umgang mit den Texten. Durch einige gezielte Änderungen hat Bartók die Aussage der Gedichte zum Teil massiv verändert. Im ersten Lied wurde so aus dem ursprünglichen »Du meine Seele« das eindeutigere »Du meine Liebe«. Im Vers »Daß du mich liebst, macht mich mir wert« tauschte er »Daß« gegen »Wenn« und gab der Aussage einen anderen Sinn, sogar um den Preis grammatikalischer Fehlerhaftigkeit. Am kühnsten ist ein Eingriff im dritten Lied, wo es im Original heißt: »Du geleitest mich durchs Leben«. In der Vertonung wurde daraus: »Du geleitest mich zum Grabe«. Später heißt es »meiner Liebsten dann gedenk' ich«, wo es eigentlich »meiner Toten dann gedenk' ich« hätte heißen müssen. Im letzten Gedicht ist die sechste Strophe nicht vertont worden. Die Gründe dafür sind nicht schwer zu erraten, ist dort doch vom trennenden Tod und der Vereinigung im Jenseits die Rede.[32] Bartók passte die Textvorlagen bedenkenlos an die Aussage an, die er gegenüber Felicie Fábián ausdrücken wollte. Innerhalb seiner Vertonung verfügte er frei über die Gedichte. Dazu passt es, dass weder auf dem Titelblatt des Autographs noch auf dem Beiblatt mit den modifizierten Liedtexten Angaben zu den eigentlichen Autoren gemacht werden.[33] Deutlicher konnte Bartók nicht zu verstehen geben, dass es ihm keineswegs um eine Erhöhung der Lyrik oder um Dichterverehrung ging. Wichtig war allein die persönliche Mitteilung an Fábián, für die die Texte sorgfältig arrangiert worden waren. Deren Urheber spielten keine Rolle mehr.

Die 1903[34] komponierten Pósa-Lieder hängen ebenfalls mit einer emotionalen Phase Bartóks zusammen, wenn auch einer völlig anders gearteten: Für einige Zeit schloss er sich der pro-ungarischen, anti-habsburgischen Stimmung an, die gerade in diesen Jahren in den Köpfen junger Ungarn dominierte, und trat für eine Durchsetzung ungarischer Tradition, Kultur und Sprache gegenüber deutsch-österreichischen Einflüssen ein. Er trug traditionelle ungarische Kluft und machte seinen patriotischen Ressentiments und Hoffnungen in Briefen Luft. Im September 1903 verzierte er einen Brief an seine Mutter mit einem ungarischen Wappen und setzte darüber den Ausruf: »LE A HABSBURGOKKAL!« (»Nieder mit den Habsburgern!«) Seine Familie schwor er darauf ein, im Alltag die ungarische statt der deutschen Sprache zu verwenden und schrieb in seiner idealistischen Vaterlandstreue das berühmte Credo:

---

30 Vgl. Ferenc Bónis' Vorwort, ebd., S. I.

31 Vgl. Bónis' Einschätzung in: Bónis: Liebeslieder (2000), S. 318–322 und Bartók: *Liebeslieder* (2002), S. IV.

32 Vgl. Bónis: Liebeslieder (2000), S. 317–318 und Bartók: *Liebeslieder* (2002), S. III.

33 Vgl. Bónis: Liebeslieder (2000), S. 315.

34 Lange Zeit galt aufgrund eines wahrscheinlichen Druckfehlers 1902 als Entstehungsjahr, was aber von Ferenc László stichhaltig angezweifelt wurde: Die Pósa-Lieder dürften nicht nur 1903 komponiert worden sein, sondern sind auch identisch mit vier ominösen Liedern – nach Bartóks Schwester »Elza«-Lieder genannt –, die als verschollene Kompositionen durch diverse Werkregister umhergegeistert sind. Vgl. László, Ferenc: Bartók ›sovén‹ elragadtatása 1903-ban: ›Pósa-dalok‹ – ›Elza-dalok‹! [Bartóks ›chauvinistische‹ Begeisterung 1903: ›Pósa-Lieder‹ – ›Elza-Lieder‹!], in: *Muzsika* 47,47 (2004), S. 35 ff.

> Ich meinerseits werde auf allen Gebieten meines Lebens immer und in jeder Weise nur einem Zwecke dienen: dem Wohle der ungarischen Nation und des ungarischen Vaterlandes.[35]

Eine unverhohlen chauvinistische Einstellung ist auch nach der ersten Bekanntschaft mit dem »authentischen« Volkslied noch für kurze Zeit unübersehbar:

> Nämlich wenn wir die ungarische Volksmusik mit der anderer Völker vergleichen, kommen wir zu einem überraschend günstigeren Urteil. Soweit ich die Volksmusik fremder Völker kenne, steht die unsere, was Ausdruckskraft und Mannigfaltigkeit angeht, weit höher. […] Echte ungarische Musik kann nur entstehen, wenn es eine echte *ungarische* Herrenklasse geben wird. Ebendeshalb kann man mit dem Budapester Publikum nichts anfangen. Da haben sich allerlei hergelaufene Deutsche und Juden versammelt; sie bilden einen großen Teil der Einwohnerschaft Budapests.[36]

Schon sehr bald sollte diese einseitige Ansicht der Realität nicht mehr standhalten können und einer weltoffenen Einstellung weichen. Wenn Bartók sich noch 1906 in einem Brief an seine Mutter als »republikanischer Habsburg-Hasser«[37] bezeichnet, dann schwingt von der überwundenen Stimmung noch etwas mit, allerdings nicht ohne eine selbstironische Überspitzung.

Die Pósa-Lieder indes sind noch tief eingebettet in die Phase patriotischen Eifers, und so erklärt sich auch die Wahl der ungarisch-volkstümlichen Gedichte von Lajos Pósa.[38] Die Lieder kamen gut an. Seiner Mutter berichtete Bartók von dem Eindruck, den sie bei Emma Gruber, der

---

35 Szabolcsi, Bence (Hrsg.): *Béla Bartók. Weg und Werk, Schriften und Briefe*, Budapest 1957, S. 220–223, Zitat auf S. 223. Der Originalwortlaut ist – natürlich – ungarisch.

36 Aus einem Brief an Irmy Jurkovics vom 15. August 1905, Bartók, Béla: *Briefe*, hrsg. v. János Demény, Band 1, Budapest 1973, S. 75 f. Die Hervorhebung entspricht dem ungarischen Original.

37 Ebd., S. 85.

38 Lajos Pósa wurde 1850 in Radnót, dem heute rumänischen Iernut geboren. Aus ärmlichen Verhältnissen stammend besuchte er das Gymnasium und absolvierte in Budapest sein Lehrstudium. Dem Lehrerberuf ging er nur etwa ein Jahr nach (1875/76), um sich danach der Schriftstellerei zu widmen. Wie so viele Literaten dieser Zeit arbeitete auch er als Journalist für verschiedene Zeitungen und Zeitschriften. Sein erster Gedichtband erschien 1878, und zwischen 1883 und 1899 kam beinahe jedes Jahr mindestens eine weitere Publikation hinzu. Nach der Jahrhundertwende wurden bis zu Pósas Tod 1914 allerdings kaum noch neue Werke veröffentlicht. Pósas Gedichte schöpften vorwiegend aus einer volkstümlichen Stimmung, die einen unproblematischen, eher idyllischen Blick auf die Welt eröffnete. Ein wichtiger Zweig seines Schaffens waren Gedichte für Kinder, von denen über 50 Bände gedruckt wurden. Neben der volkstümlichen und der pädagogischen Seite findet sich in seinem Werk auch ein stark patriotischer Zug. Zu seinen Lebzeiten war Pósas Lyrik ausgesprochen populär. Seine Gedichte wurden ins Englische, Deutsche, Französische, Rumänische und Slowakische übersetzt, mehr als 100 wurden vertont. Vgl. Art. »Pósa Lajos«, in: *Új Magyar Életrajzi Lexikon*, Bd. 5 (2004), hrsg. v. László Markó, Budapest 2001–2007, S. 444 f. und Horváth, Edith: Art. »Pósa Lajos«, in: *Új Magyar Irodalmi Lexikon*, Bd. 3, hrsg. v. László Péter, Budapest 1994, S. 1650.

späteren Frau Zoltán Kodálys gemacht hatten. Es fiel sogar die Einschätzung vom »zukünftigen ungarischen Beethoven«. Das eigene Urteil färbte Bartók mit patriotischem Selbstbewusstsein:

> Nun, ich kenne keine besseren *ungarischen Lieder* als diese. Das ist im Übrigen kein großes Wort, weil es äußerst wenige *ungarische* Lieder gibt.[39]

Auch der öffentliche Erfolg blieb nicht aus: 1904 nahm Ferenc Bárd die Lieder zusammen mit den *Négy zongoradarab* (»Vier Klavierstücke«) in sein Programm auf.[40] Die Pósa-Lieder schwammen damit auf der gleichen patriotischen Welle wie die sinfonische Dichtung *Kossuth*, mit der Bartók in Ungarn einen glänzenden Publikumserfolg erzielen konnte.

Das erste Lied *Őszi szellő* (»Herbstbrise«) ist eine Klage über die wechselhafte Geliebte. In der unkomplizierten Gleichsetzung des menschlichen Gemüts mit Naturerscheinungen zeigt sich gleich ein beliebter Zug der Volks- und volkstümlichen Dichtung. *Még azt vetik a szememre…* (»Sie werfen mir vor …«) besingt aus der Sicht des Junggesellen die Vorzüge der Mädchen aus Szeged. Das dritte Lied *Nincs olyan bú…* (»Keinen solchen Gram gibt es …«) beklagt mit der Metapher des verwelkenden Rosenstrauchs ein unbestimmtes Leid. Den Schlusspunkt setzt das scherzhafte *Ejnye! Ejnye!* (»Hei! Hei!«) über ein hübsches aber immerzu grantiges Mädchen. Die Texte sind gleichförmig gebaut: Sie sind allesamt vierzeilig, wobei die letzten beiden Verse wiederholt werden.

Angesichts der politischen Gesinnung Bartóks in diesen Jahren wäre vielleicht ein stärkerer patriotischer Einschlag in den Gedichten zu erwarten gewesen. Stattdessen sind sie volkstümlich-harmlos, unproblematisch. Aber ganz frei vom vaterländischen Kontext sind die Lieder dennoch nicht. Lajos Pósas Gedichte zeigten mitunter eine sehr klare ungarisch-patriotische Tendenz und waren seinerzeit überaus populär. Der kontinuierliche Strom an Pósa-Publikationen war zur Zeit der Vertonung Bartóks seit wenigen Jahren versiegt; aber die Wahl des Dichters konnte als deutliches Signal patriotischer Gesinnung des Komponisten verstanden werden, während die Texte selbst sich auf einen volkstümlichen Ton beschränkten.

Der Stil der Vertonung ist wenig aufwendig. Die Singstimme ist meist komplett im Klaviersatz enthalten, im ersten Lied findet sich die Melodie sogar weitgehend *colla parte* in der Begleitung wieder. Rhythmik und Melodik des Parlando-rubato, das für die reifen Vokalwerke noch sehr wichtig werden wird, spielen keine Rolle. Das überrascht auch nicht, da der maßgebliche Einflussgeber dafür, die Bauernmusik, in Bartóks Komponieren noch nicht in Erscheinung getreten ist. Die Melodik bedient mit einfachem, harmonisch gedachtem Verlauf traditionelle Muster. In ihrer motivischen Gebundenheit nimmt sie keine besondere Rücksicht auf die Sprachmelodie und ist der natürlichen Prosodie manchmal auch fremd. Die durmolltonale Harmonik der Spätromantik regiert unangefochten, häufiger reichert zwischendominantische Chromatik den Satz an. Extravagantere Passagen wie eine ausgiebig chromatische Stelle im zweiten Lied sind durch

---

39 Bartók, Béla: *Bartók Béla családi levelei* [Béla Bartóks Briefe an die Familie], hrsg. v. Béla Bartók jun. und Adrienne Konkoly-Gombocz, Budapest 1981, S. 106. Aus dem Ungarischen übersetzt. Die Hervorhebungen sind original.

40 Vgl. Bartók: *Briefe I* (1973), S. 55.

den witzig-volkstümlichen Text motiviert und fallen damit in konventionelle Muster. Gerade in der Harmonik zeigt sich ein souveräner Umgang mit der Dur-Moll-Tonalität. Im dritten Lied etwa steht eine Modulation im Tritonus-Abstand von as-Moll (!) nach d-Moll im Dienst des Textausdrucks. Das vierte Lied hält sich trotz F-Dur-Vorzeichnung bevorzugt im Bereich von c-Moll, g-Moll und B-Dur auf und findet erst gegen Ende eine überzeugende Bestätigung von F-Dur. Insgesamt handelt es sich um volkstümliche Lieder, verpackt in spätromantisches Idiom und garniert mit volkstümlich-musikalischen Details wie lombardischer Rhythmik. Sie stehen damit in der Tradition des volkstümlichen Kunstlieds, das sich um die Jahrhundertwende großer Popularität in Ungarn erfreute. Aber es handelt sich auch um einfallsreiche Vertonungen innerhalb eines traditionellen Stils, nicht um harmlose Volkstümeleien. Interessanterweise hat sich Bartók später entschieden von den Pósa-Liedern distanziert: 1925 erwog sein Verlag Universal Edition, Werke neu herauszugeben, die vormals bei Ferenc Bárd verlegt worden waren. Bartók zeigte sich skeptisch wegen der *Vier Klavierstücke*, lehnte aber im Falle der Pósa-Lieder eine Neuveröffentlichung rundheraus ab.[41]

Zu den später vertonten Werken von Balázs und Ady besteht in jedem Fall ein eigenartiger Kontrast. Deren verinnerlichte, melancholische Seelenschau hat mit Pósa wenig zu tun. Trotzdem sind diese frühen, volkstümlichen Lieder keineswegs wesensfremd für Bartók; auch dann nicht, wenn wir den patriotischen Kontext ausblenden: Die Gedichte vertreten eine Hinwendung zur Bauernschicht, aus der Pósa immerhin selbst stammte, und deuten damit schon die später so deutliche anti-urbane Haltung des Komponisten an. Nicht zuletzt dürfte der Pädagoge in Bartók – der sich allerdings erst einige Jahre später erstmals offen bemerkbar machen sollte – an Pósas reichhaltiger Kinderlyrik Gefallen gefunden haben. Dessen zahlreiche Gedichtbände hatten einen maßgeblichen Anteil daran, dass Kinderliteratur vor der Jahrhundertwende einen Aufschwung verzeichnen konnte. Letztendlich sind Pósas Kindergedichte in ihrem Grundkonzept der Mischung aus ungarischer Folklore und Pädagogik dem späteren musikerzieherischen Ansatz Bartóks und auch Kodálys durchaus verwandt.

Die Kinderlieder »A kicsi ›tót‹nak« (»Für den kleinen ›Tót‹«) entstanden als persönliches Geschenk Bartóks zur Geburt seines Neffen Béla Oláh Tóth.[42] Daraus erklärt sich auch das Wortspiel in der Widmung, die in manchen Werkverzeichnissen als Titel verwendet worden ist: »Tóth« ist ein verbreiteter ungarischer Nachname und gleichzeitig – ohne das Schluss-H der historischen Schreibweise – eine mittlerweile antiquierte Bezeichnung für »Slowake«. Die komplette Zueignung auf der Titelseite des Autographs lautet:

> Dem kleinen »Tót« [= Slowaken] vom brandneuen, frischgebackenen Onkel.
> Wien, 20. Dezember 1905.[43]

Nach dem Schlussstrich des letzten Liedes wendet sich der Komponist nochmals an den Beschenkten:

---

41 Vgl. László: Bartók ›sovén‹ elragadtatása (2004), S. 35.
42 Vgl. László: A kicsi ›tót‹ (1995), S. 54.
43 »A kicsi ›tót‹nak a vadonatuj ujdonsült Nagybácsitól. Bécs, 1905. dec. 20.«

> Der Weihnachtsabend kommt, er will nicht warten; ich habe im Moment keine Zeit, diese meine »Kinder« zu vollenden (Frühgeburt).[44]

Die Sammlung umfasst fünf Lieder, wobei das letzte ein Fragment geblieben ist. Am Anfang steht mit *Álmos vagyok édes anyám lelkem!* (»Müde bin ich, allerliebste Mutter!«) ein Schlaflied. Es folgt das Scherzlied *Ejnye, ejnye, nézz csak ide* (»Hei, hei, sieh nur her«). *Puha meleg tolla van a kismadárnak* (»Weiche warme Federn hat das kleine Vögelchen«) ist ein trauriges Lied mit dem vielseitigen volkstümlichen Vogeltopos, der Jahrzehnte später in Bartóks *27 Chören* wieder eine Rolle spielen wird.[45] Mit *Bim bam, bim bam, zúg a harang* (»Bim bam, bim bam, die Glocke läutet«) folgt ein kindliches Lied über das Glockenläuten am Morgen und am Abend. Das fünfte Lied *Esik eső esdegél száraz fákra* (»Regen fällt auf die vertrockneten Bäume«) ist nicht fertig geworden, nur die ersten beiden Takte sind textiert.

Die Melodik der »Tóth«-Lieder ist vollständig durmolltonal gedacht und noch im Stile des »népies dal«, des volkstümlichen Liedes gehalten. Die ständige Colla-parte-Führung des Klaviers ist dem Kinderlied-Zuschnitt geschuldet, außerdem handelt es sich jeweils um sehr kurze Stücke. Das eröffnende Schlaflied hat eine einfache, dreiklangsbasierte Melodie mit volkstümlichem Einschlag. Die Harmonik der Begleitung ist zweifelsfrei durmolltonal, erinnert aber bereits an den Stil der zehn *Ungarischen Volkslieder*, die schon im folgenden Jahr entstehen sollten. Das vorletzte Lied steht in A-Dur, erweckt mit seinem Pendeln nach D-Dur aber schon den Eindruck modaler Harmonik. Auch die übrigen Lieder sind auf einfache Dur-Moll-Tonalität zurechtgeschnitten. Die »Tóth«-Lieder geben damit natürlich nicht den kompositorischen Entwicklungsstand Bartóks in diesen Jahren wieder. Die persönlichen Mitteilungen des Autographs sind Hinweis genug auf die private, pädagogische Sondersituation dieser Stücke. Aber gerade dadurch werden sie auch wieder interessant: Sie sind der private Startpunkt für die später noch oft dokumentierte musikpädagogische Neigung Bartóks. Ein wesentlicher Unterschied fällt dabei schnell auf: Die gemeinsam mit Sándor Reschofsky verfasste *Zongoraiskola* (»Klavierschule«) von 1913 – aus der 1929 eine überarbeitete Auswahl zur *Ersten Zeit am Klavier* wurde –, der *Mikrokosmos* und die *27 zwei- und dreistimmigen Chöre* stützten sich dabei fast ausschließlich auf originale Melodien, *Für Kinder* und die *44 Duos* auf Volksmusik. Der Ton der Bauernmusik – ob authentisch oder künstlerisch synthetisiert – ist dort immer erkennbar. In den »Tóth«-Kinderliedern fehlt er. Dadurch unterscheiden sie sich noch von den späteren pädagogischen Sammlungen.

Alles in allem liegen die Gründe auf der Hand, warum die frühen Lieder problemlos in einer Betrachtung der Vokalwerke vernachlässigt werden können. Textwahl und Stil lassen vor allem bei den *Liebesliedern* und den Pósa-Liedern deutlich Vorbilder und Einflüsse erkennen, die Bartók in der Folgezeit aus seiner Musik stark zurückdrängen sollte: die deutsche Spätromantik

---

44 »a Karácsonyest jön, nem akar várni; nekem meg [die letzten beiden Wörter sind nicht einwandfrei lesbar] most nincs időm befejezni e ›gyermekeimet‹ (Frühgeburt)«.

45 Der Text des ersten Liedes stammt von Sándor Peres, der des dritten von István Havas. Vgl. Somfai, László: Art. »Bartók, Béla«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. P/2 (1999), hrsg. v. Ludwig Finscher, Kassel u. a. ^{2}1994–2008, Sp. 355 f.

und die volkstümliche ungarische Kunstmusik.[46] Keines der genannten Werke ist von Bartók als vollgültiges Werk anerkannt worden – ausgenommen allenfalls zwei der »Tóth«-Lieder, die es in Geszlers Gesangsschule von 1917 schafften. Bei den Pósa-Liedern gibt es ein direktes Zeugnis dafür, die übrigen Werke sind bei seinen Rückblicken auf bisherige Vokalkompositionen einfach ignoriert worden.[47] Der vielleicht wichtigste Grund für eine Ausklammerung der frühen Werke ist aber, dass in ihnen die so fundamental wichtige Bekanntschaft mit dem »authentischen« Volkslied noch keinen Einfluss ausüben konnte. Damit fehlt ein essenzieller Bestandteil des reifen, individuellen Stils, wie Bartók ihn noch entwickeln sollte. Erst 1904 hatte er während einer Sommerfrische in Gerlice puszta Volksliedmelodien gehört, deren Stil ihm neu war und eine bislang praktisch unbekannte Volksmusikschicht erahnen ließ. Bartók war sofort fasziniert davon.[48] Im folgenden Jahr sammelte er unsystematisch einige weitere Melodien, bevor er 1906 seine erste Reise zur wissenschaftlichen Feldforschung unternahm.[49] Zukünftig existierte mit der Volksmusik eine beständige Anregungsquelle, ein Reibungspunkt für die eigene Vokalkomposition. Die frühen Lieder waren aber noch vor diesem »Erweckungserlebnis« geschrieben worden, während die »Tóth«-Lieder zu früh kamen, um den neuen Einfluss bereits aufnehmen zu können. Es liegt deshalb mehr darin als ein bloßes ästhetisches Urteil, wenn die Reihe der originalen Vokalkompositionen Bartóks erst mit der Oper *Herzog Blaubarts Burg* begonnen wird.

---

46 Die Stileigenheiten der volkstümlichen Lieder und die Hungarismen des Verbunkos sind damit bekanntermaßen nicht endgültig aus Bartóks Tonsprache verschwunden. Auch wenn er sich zwar von der als schal empfundenen ungarischen Musikkonvention emanzipierte, wanderten dennoch einzelne Anregungen aus dem volkstümlich-ungarischen Stil in die eigene Tonsprache hinüber. Dazu zählt die Neigung zu Langsam-schnell-Satzpaaren (nach dem Verbunkos-Muster »lassú–friss«) und vor allem die offene Hinwendung zum Verbunkos in späteren Werken wie den *Contrasts*, dem *Violinkonzert* und dem 3. *Klavierkonzert*.

47 Eingehender dazu in den folgenden Kapiteln.

48 Das oben erwähnte Szekler Volkslied »Piros alma« war eines dieser Lieder. — In der Folge entwickelte sich bei Bartók, Kodály und in ihrem Umfeld die Überzeugung vom neu entdeckten Bauernlied als »authentischer« Volksmusik im Gegensatz zum lange Zeit fälschlicherweise dafür gehaltenen Repertoire aus Verbunkos und volkstümlichem Lied. Dieses Konzept ist mit seiner eindeutigen Einteilung nicht unproblematisch. Es sollte nicht unhinterfragt übernommen und besser im Kontext mit dem zeitgenössischen Diskurs gesehen werden. Darauf hat zuletzt Lynn Hooker in einer eingehenden Untersuchung hingewiesen. Vgl. Hooker, Lynn M.: *Redefining Hungarian Music from Liszt to Bartók*, Oxford 2013, insbesondere S. 154–159. Deshalb wird der Begriff »authentisch« – jedenfalls in diesem Zusammenhang – auch bevorzugt in Anführungszeichen verwendet.

49 Vgl. Kovács, Sándor: The Ethnomusicologist, in: *The Bartók Companion*, hrsg. v. Malcolm Gillies, London 1993, S. 51–53.

[Die Seiten 31 bis 306 sind in diesem Open-Access-Dokument nicht verfügbar.
Die vollständige Publikation ist 2017 im ConBrio-Verlag Regensburg erschienen.]

3 Zusammenfassung und Schlussfolgerungen

3.1 Stil

In den sechs originalen Vokalwerken Bartóks lässt sich die Ausprägung zweier unterschiedlicher Vokalstile beobachten. Sie haben viel mit dem Unterschied von Solo- und Chorgesang zu tun, gehen darin aber nicht vollständig auf: der eine vertritt eine gezielt sprachsensible, der andere eine sprachunabhängige, rein musikalisch motivierte Art der Vertonung. Darin besteht eine Parallele zu den zwei großen Stilausprägungen der Volksmusik, wie Bartók sie auffasste: dem Parlando und dem Tempo giusto. Die zugespitzte Unterscheidung dieser beiden Kategorien ist 1933 in einem Brief an *The Music News* vom Komponisten selbst formuliert worden: Sowohl Musik »in freiem Parlando-Rhythmus« als auch jene »in festem Tanzrhythmus« seien gleichberechtigte Äußerungen eines musikalischen Instinkts und die beiden ausschließlichen Typen eines »Urzustands der Musik«.[569] Das Parlando, das ihm für sein eigenes Komponieren vorschwebte, hatte seine erste Anregung durch den alten Stil des ungarischen Volksliedes erhalten, der ihm als besonders wertvoll und zukunftsträchtig am Herzen lag. Der Vokalstil der *Blaubart*-Oper und der Lieder op. 15 und 16 zehrt maßgeblich von diesem Stilvorbild und nimmt typische Merkmale wie eine sorgfältige Anlehnung an den Sprachrhythmus, einleitende Tonrepetitionen mit breitem Auslaufen der Phrasen, einfache Melodiebögen und die Verwendung verschiedener Modi in sich auf. Der Anspruch ist von Anfang an keine bloße Volksmusikreminiszenz, sondern eine gründliche Integration dieses Vokalideals in die eigene Tonsprache. Noch in den A-cappella-Chören, obwohl sie dem Parlando weit weniger verpflichtet sind als die Oper und die Klavierlieder, ist dieser Einfluss zu erkennen.

Die Notation dieses sprachsensiblen Rhythmus hat Bartók nicht immer auf gleiche Weise gehandhabt. Die Wahl bestand grundsätzlich zwischen einem minutiösen Ausnotieren der zu singenden Notenwerte und dem Vertrauen auf die ausführenden Sänger, einen ebenmäßigen Rhythmus durch behutsame Schwankungen verlebendigen zu können. In *Aus vergangenen Zeiten* begegnet uns ein 9/16-Takt als Sinnbild für die erste Methode, während *Herzog Blaubarts Burg* die Stimmigkeit des Parlando in die Hände der Solisten legt.[570] In jedem Fall ist eine Parlando-Melodielinie bei Bartók nicht unbedingt an komplexer Rhythmusnotation oder ausdrücklicher Vortragsangabe zu erkennen: Wichtiger ist, ob im Zusammenspiel mit der Begleitung rhythmische Flexibilität möglich ist oder nicht.

---

569 Szabolcsi (Hrsg.): *Weg und Werk* (1957), S. 273 f. Die Stelle ist im *Blaubart*-Kapitel bereits angesprochen worden.

570 Was die Partitur nicht ausdrücklich vorschreibt, hat Bartók – wie im Kapitel zur Oper bereits angesprochen – in einem Brief an Ernst Latzko formuliert, den Vortrag »im festen Rhythmus (tempo giusto)« abgelehnt und »eine Art Sprechgesang« eingefordert. Vgl. Bartók: *Briefe II* (1973), S. 50.

Bei genauer Notation führt die freie Rhythmik des Parlando häufig zu ständig wechselnden Taktvorzeichnungen. Diese sind dann rein quantitativ zu verstehen, als Reaktion auf die unregelmäßige Länge frei rhythmisierter Melodiephrasen. Mitunter ist dieser Umstand auch in Bartóks Entwürfen verschiedener Werke nachzuvollziehen: Taktstriche schlängeln sich zwischen Noten und Vortragsangaben hindurch und sind eindeutig nachträglich gezogen worden, als quantitative Einteilung eines Abschnitts, der keinem regelmäßigen Taktschema folgt. Die genannte 9/16-Stelle in *Aus vergangenen Zeiten* ist ein Beispiel dafür. Auch im Entwurf zu *Az őszi lárma* aus Opus 16 sind die (heutigen) Takte 18 bis 21 in dieser vielsagenden Weise notiert.

Die starke Orientierung an Sprachmelodie und -rhythmus und augenblicklicher Emotionalität hat bei den Solo-Vokalpartien oft zu einer bewussten Vernachlässigung von innerem musikalischen Zusammenhang geführt. Dieser wird dann maßgeblich von der Instrumentalbegleitung geschaffen, was besonders zugespitzt in den *Fünf Liedern* op. 15 zu beobachten ist. Man kann eine Parallele zum Vokalstil von Schönbergs *Moses und Aron* ziehen, wo Moses sich fast ausschließlich in Sprechstimme äußert, während der eigentliche musikalische Zusammenhang des Werks, insbesondere durch die Ableitung der Musik aus einer einzigen Zwölftonreihe, im Orchester aufgebaut wird.

Allerdings gehören in den Bereich des Bartók'schen Parlando auch Quasi-Motive in den Solo-Vokalpartien. Sie sind direkt aus bestimmten Worten oder Wortfolgen und ihrer Prosodie abgeleitet und dabei rhythmisch und diastematisch so wandelbar geformt, dass das Grundthema oder -motiv nicht ermittelt werden kann – daher die Bezeichnung als »Quasi-Motiv«. Entsprechende Beispiele fallen in *Herzog Blaubarts Burg* und *A vágyak éjjele* (»Nacht der Sehnsucht«) auf, daneben auch im Ady-Lied *Nem mehetek hozzád* (»Ich kann nicht zu dir gehen«): Aus Judiths Ausruf »Kékszakállú« (»Herzog Blaubart«) und den Refrainzeilen »Ez most a vágyak éjjele« (»Dies ist jetzt die Nacht der Sehnsucht«) und »Én meghalok« (»Ich sterbe«) entstehen durch die jeweilige Sprachmelodie und die Wortbetonungen motivische Konturen. Sie haben nie die Bestimmtheit von Themen, sondern sind in ständiger rhythmischer und diastematischer Variation begriffen. Als Anregung für diese Technik kommt zunächst die Alltagssprache in Frage. Ein bestimmter Wortlaut wird bei jeder seiner Wiederholungen in Tonhöhe und Rhythmus schwanken, zumal wenn sich die mitschwingende Emotion des Sprechers verändert; aber innerhalb eines gewissen Rahmens wird eine gleichbleibende Prosodie erkennbar sein. Ein anderes, musikalisches Vorbild können die Quasi-Motive aber auch in der Volksmusikpraxis haben, wo durch leichte Schwankungen oder bewusste Ornamentierungen ein Melodieabschnitt bei jeder seiner Wiederholungen anders klingen kann. Und nicht zuletzt hat auch die europäische Kunstmusiktradition insbesondere im Zusammenhang mit der Sonatensatzform viele Komponisten dahin gebracht, Themen in einem kontinuierlichen Durchführungs- und Variationsprozess zu halten. Bartók selbst hat sich diese Kompositionsweise besonders zu eigen gemacht; schon in seinem *1. Streichquartett* ist sie zu einem besonderen Charakteristikum des Werkes geworden. Auf eigentümliche Weise überschneiden sich hier also Kompositionstechniken absoluter Musik, Volksmusikpraxis und ein sprachsensibler Vertonungsstil. In dieser melodischen Variationstechnik kommen sich Solo-Vokalstil und Instrumentalmusik Bartóks erstaunlich nahe.

Die wesentliche Grundlage für den Solo-Vokalstil sind stets in sich geschlossene Melodiephrasen, deren Wechsel untereinander die Versgliederung der Texte nachvollzieht. Dabei herrscht fast ausschließlich Syllabik vor, die einzig nennenswerte Ausnahme davon bilden die Soli der *Cantata profana*. Das sind alles in allem konventionelle Prinzipien, die Behandlung der menschlichen Stimme wird nicht neu erfunden. Hier gilt noch ein traditioneller Rahmen, während andere avantgardistische Strömungen wie die Neue Wiener Schule zeitweise eine bewusst starke Verzerrung der Vokalmelodik anstreben. Innovation zeigt sich bei Bartók eher im Detail: Meist gilt von Phrase zu Phrase neues Tonmaterial, verschiedene Tonräume wechseln einander ab und zeichnen die Versabfolge auch durch tonale Wechsel nach. Es entsteht eine Art horizontaler Polymodalität oder -tonalität. In *Herzog Blaubarts Burg* und in den Liedern ist das deutlich zu sehen. Die verwendeten Skalen umfassen ein Spektrum von traditionellen Modi und Pentatonik bis hin zu alternativer Diatonik, Distanzskalen, nicht-diatonischen Modi und manchmal auch freien chromatischen Bildungen. Der Singstimme steht dafür grundsätzlich der gesamte Zwölftonraum zur Verfügung. Die Chorwerke zeigen eine analoge Umsetzung dieses Prinzips in der Mehrstimmigkeit und verändern das jeweils gültige Tonmaterial von Abschnitt zu Abschnitt, von Phrase zu Phrase, manchmal abrupt, manchmal in Übergängen. In Bartóks Instrumentalmusik ist ein derartiger Umgang mit Tonalität ebenfalls ein Stilmerkmal, nur eben ohne die sinnfällige Anpassung an die Versgliederung der vertonten Texte.

In den Chorwerken wird gegenüber dieser sprachsensiblen Richtung ein eher sprachunabhängiger Vokalstil wichtig: gleichmäßiges, kaum verändertes Taktmetrum, geringe Bandbreite an verwendeten Notenwerten, einfache Rhythmik der Einzelstimmen. Hier sind motivische Zusammenhänge merklich wichtiger als Wortbetonungen und Prosodie. Insbesondere polyphone Passagen sind auf diese Weise gebaut; die verflochtene Gesamtstruktur steht gegenüber der Sprachbetonung der Einzelstimmen klar im Vordergrund. Wie im Particell-Entwurf der *Cantata profana* zu sehen ist, konnte dadurch der ungarische Text den ursprünglich rumänischen ersetzen, ohne zu allzu vielen rhythmischen Angleichungen zu führen. Aber der Chorklang verzichtet nicht vollends auf die Parlando-Ästhetik. Jedes der Chorwerke hat Momente, in denen der Chor sich die Eigenschaft einer Solostimme gibt, zum Unisono verschmilzt und die Möglichkeit erhält, in sprachsensiblem Rhythmus zu fließen. Begleitende Stimmen gehen hier in Haltetöne oder andere flächige Figuren über, um dieser rhythmischen Entfaltung nicht in die Quere zu kommen. Diese Momente haben immer eine eindringliche, spannungsgeladene Wirkung. In der *Cantata profana* beschreibt so der Chor die Verwandlung der Söhne, in *Aus vergangenen Zeiten* werden Refrains in dieser Weise gesungen, und in den *27 Chören* hören wir ähnliche Passagen in vielen der schwermütigen Stücke. Der Parlando-Stil wird hier zu einem bevorzugten Träger eindringlicher Stimmungen. Das passt zu der Wertschätzung, die Bartók seit den Anfangstagen seiner Tätigkeit als Volksmusikforscher mit dieser Singweise verband. Dieser Sonderstatus hat bis in die letzten Vokalwerke hinein seine Gültigkeit.

In den Zusammenhang mit diesem sprachsensiblen Stil gehört außerdem das Spiel mit dem harmonischen oder tonalen Kontrast zwischen Singstimme und Instrumentalbegleitung. Die flexible Entwicklung der Singstimme verschafft sich nicht nur rhythmische Selbständigkeit, sondern macht sich auch von der umgebenden Harmonik frei und baut eine eigene tonale Sphäre

auf. Bei *Herzog Blaubarts Burg* ist dieser Kontrast nicht durchgehend ausgeprägt gewesen, sondern nur dort, wo er als Mittel der Textkommentierung dienen konnte. Die Klavierlieder haben ihn dagegen intensiv ausgeschöpft: Die Gedichte ertönen in einer sehr unabhängig gestalteten Melodik über dem kühnen harmonischen Untergrund des Klaviers.

Die Harmonik des homophonen Chorsatzes wiederum ist relativ konsonant. Bartók zeigt eine klar erkennbare Vorliebe für Parallelführung in Sexten, Terzen, Quartsext- oder Sextakkorden. Für Akkordparallelen an sich ist vermutlich Debussy eine wichtige Anregung gewesen; darauf ist in der Forschung schon verschiedentlich hingewiesen worden. Für Terzketten muss ein so spezifisches Vorbild wohl eher nicht gesucht werden. Zweistimmigkeit in Terzen kann als weit verbreitete Gesangspraxis auf verschiedene Art und Weise seinen Weg in Bartóks Präferenzen gefunden haben. Jedenfalls hat Parallelakkordik mehrere prominente Momente in seiner Instrumentalmusik,[571] bevor sie in seinen Chorwerken auch in vokalem Gewand zu hören ist. Während Parallelführungen in der Instrumentalmusik oft zu einem Verwischen tonaler Zugehörigkeit führt – man denke an die Klavierbegleitung in *Nyár* –, werden sie im Vokalsatz meist so angewandt, dass sie zu tonaler Stabilität beitragen. Das »Erzählthema« der *Cantata profana* ist dafür ein Beispiel. Überhaupt ist die (latente) Harmonik der Vokalpartien im Vergleich zum Instrumentalapparat durchgehend konsonanter und tonal konventioneller. In manchen der Vokalwerke hat dies zu interessanten Kontrasten zwischen einer dissonanzreichen Begleitung und einer tonal einfachen Gesangsmelodik geführt. Die A-cappella-Chöre zeigen aber durch ihre gemäßigte Harmonik, dass es nicht allein um den Kontrast ging, sondern dieser Unterschied bewusst im Hinblick auf die Singstimmen gesetzt wurde: Vokalpartien sind zwar nicht frei von dissonanten Reibungen, werden aber dort, wo es keinen Instrumentalpart gibt, harmonisch insgesamt dissonanzärmer gebaut als reine Instrumentalsätze.

Wo Singstimme und Begleitung tonal nicht übereinkommen, kommt es per se zu bimodalen oder -tonalen Wirkungen. Trotz derartiger Kontraste ist Bitonalität aber kein ständiger Begleiter der Solo-Vokalwerke. Bartók selbst hat sich in späteren Jahren dankenswert deutlich dazu geäußert:

> For instance, you cannot expect to find among our works one in which the upper part continuously uses a certain mode and the lower part continuously uses another mode. So if we say our art music is polymodal, this only means that polymodality or bimodality appears in longer or shorter portions of our work, sometimes only in single bars. So, changes may succeed from bar to bar, or even from beat to beat in a bar.[572]

Als Musterbeispiel für Bartók'sche Bitonalität wird gerne die *1. Bagatelle* herangezogen, in der die bitonale Anlage auf den ersten Blick erkennbar ist: In der rechten Hand sind vier Kreuze, in der linken Hand vier B vorgezeichnet, beide Systeme beschränken sich durchgehend auf die

---

571 Man denke an die *Bagatellen* für Klavier (Nr. 11), die fünfte Tür in *Herzog Blaubarts Burg* oder das *1. Klavierkonzert*.

572 Vgl. Bartók: Harvard Lectures (1992), S. 370.

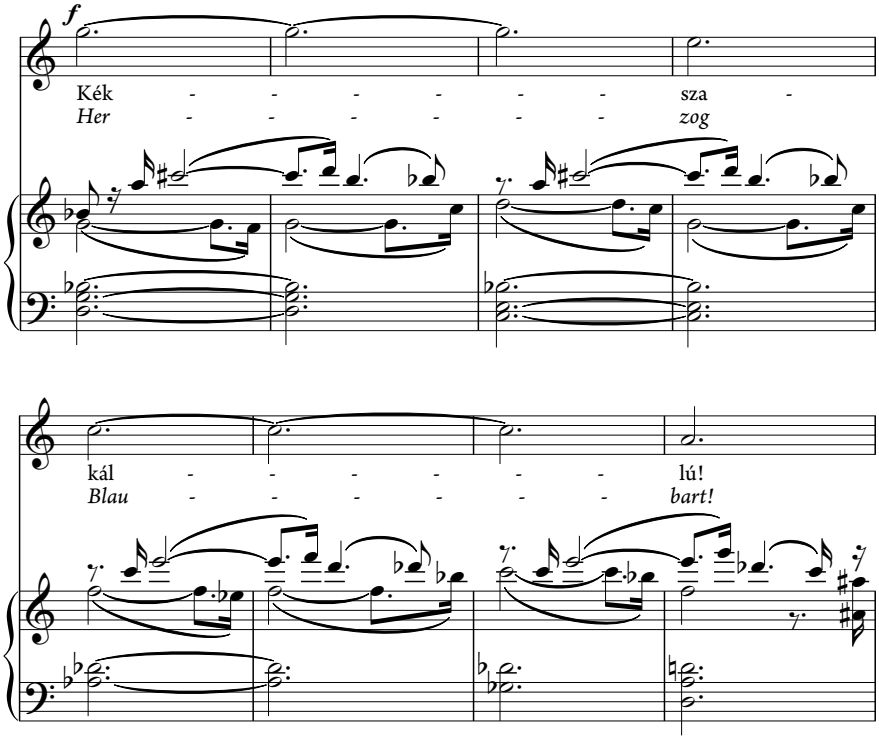
vorgegebene Skala. Hier wird wie anhand eines Versuchsaufbaus im Schaukasten eine bitonale Anordnung präsentiert und in Miniaturform durchführt. Auf so abgezirkelte, anschauliche und auf die Spitze getriebene Art und Weise kommt Bitonalität aber nirgends sonst in Bartóks Musik vor. Tonal unterschiedlich angelegte Ebenen der Musik verursachen chromatische Reibungen, können aus dieser Situation heraus aber auch wieder zu einer übereinstimmenden Tonalität verschmelzen. Bitonale Passagen können Übergangsphasen zwischen ansonsten tonal stabilen Abschnitten sein. Zudem verschwimmen die Grenzen zwischen Bitonalität und chromatischer Schreibweise mitunter sehr schnell. Von daher ist Bitonalität kein Standardprinzip der Solo-Vokalwerke, auch wenn darin ein mögliches Mittel der Textauslegung besteht.

Lautmalerei oder ähnliche plastische Klangwirkungen zur Textumsetzung, sowohl instrumental als auch vokal, sind ein Mittel, das nur unregelmäßig in den Vokalwerken auftaucht. In *Herzog Blaubarts Burg* werden sie, wie auch in den übrigen Bühnenwerken, massiv vom Orchester verwendet. Insofern liegt das Bartók'sche Musiktheater hier auf einer Linie. Aus den originalen Vokalwerken verschwinden klangmalerische Effekte danach aber wieder weitgehend. Die Ady-Lieder machen allenfalls punktuell Gebrauch davon. Dafür greifen die *20 ungarischen Volkslieder*, stilistische Nachzügler auf dem Gebiet des Volksliedarrangements, im Klavierpart relativ häufig darauf zurück. Die *Cantata profana*, obwohl gerne als quasi-szenisches Werk verstanden, verzichtet wieder weitgehend auf diese Mittel. Erst mit den A-cappella-Chören kommen lautmalerische oder madrigalistische Effekte wieder in die originalen Vokalwerke zurück. Zum ersten Mal überhaupt tauchen sie jetzt im Vokalklang auf.

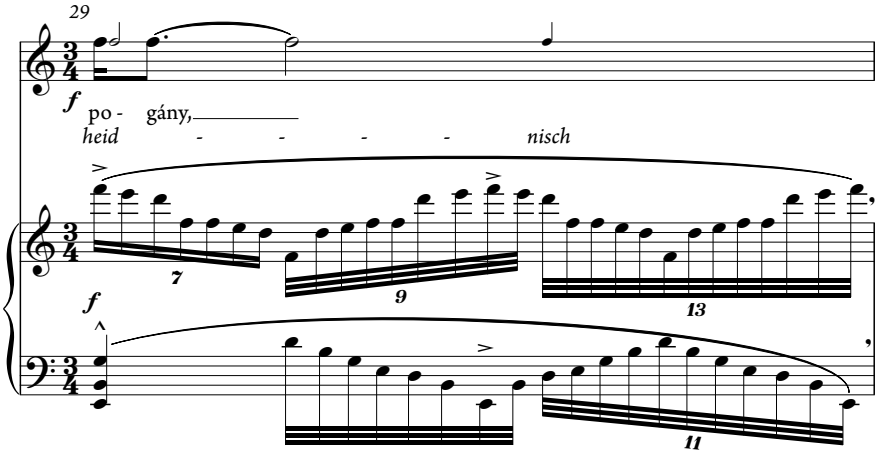
Innerhalb der Vokalmusik hat es also offenbar keine grundsätzliche stilistische Haltung Bartóks zu klangmalerischen Effekten gegeben. Sie sind auch nicht auf einzelne Genres oder Schaffensphasen beschränkt und haben, wenn sie angewendet werden, nicht immer den gleichen Stellenwert: Für *Herzog Blaubarts Burg*, *Aus vergangenen Zeiten* und einige der Kinder- und Frauenchöre haben sie wichtige strukturelle Funktionen, während sie in Opus 16 eher eine kolorierende Rolle spielen. Die Entscheidung für oder gegen derartige Mittel hatte einen wichtigen Einfluss auf den Gesamtcharakter eines Werkes und hing eng damit zusammen, wie Bartók die vertonten Texte vermittelt wissen wollte. Eine wohldosierte plastische Textumsetzung ist im engagierten *Aus vergangenen Zeiten* und in den verspielten *27 Chören* offensichtlich ein probates Mittel für die Vertonung gewesen, wurde aber in der *Cantata* nicht benötigt. Welche Gründe genau dafür oder dagegen sprachen, ist Sache der Spekulation. Nur bei den Solo-Vokalpartien ist leicht zu verstehen, warum sie grundsätzlich frei von solchen Effekten waren. Es hätte sich schlecht mit der sprachsensiblen Gestaltungsweise vertragen, die hier maßgeblich war.

In Bartóks vokaler Schreibweise zeigt sich an mehreren Merkmalen das für ihn so charakteristische Nebeneinander von Tradition und Innovation: so das Festhalten an kohärenten Melodiebögen bei gleichzeitiger tonaler Offenheit. Die Singstimme der Kunstlieder bewegt sich häufig tonal und rhythmisch frei über dem Klavieruntergrund, hat zuweilen »keinen musikalischen Sinn« und bildet dennoch immer wieder kleine Formeinheiten in Gestalt gleich gebauter Melodiephrasen. Traditionelles und Progressives zeigt sich auf ganz andere Weise in der Höhepunktgestaltung der Vokalwerke: Wichtige klimaktische Momente in *Herzog*

Blaubarts Burg, Opus 15 und der *Cantata profana* orientieren sich an der Ästhetik der spätromantischen Oper zwischen Wagner und Strauss: Über rhythmisch stark bewegter Instrumentalbegleitung breitet sich die Singstimme in hohem Register in einem langgezogenen Melodiebogen aus:



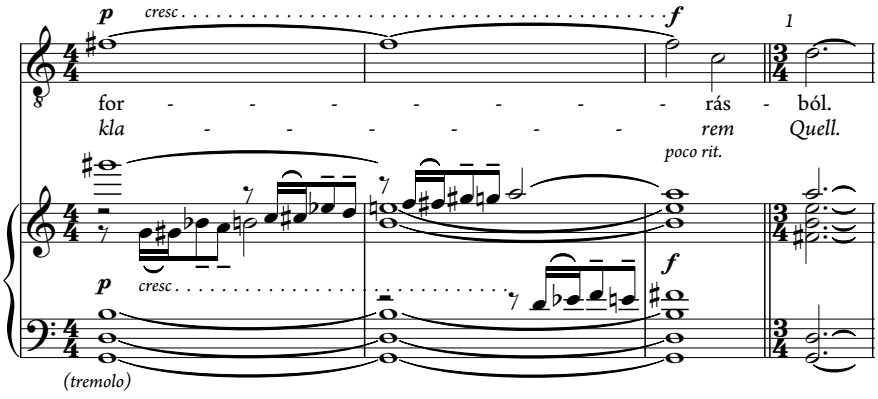
Nbsp. 168: Ein Zwischenhöhepunkt in *Herzog Blaubarts Burg* (Ziff. 16, T. 7 ff.).



sze - rel - - - mes
trun - - - ke - nem

7 9 13 6 11

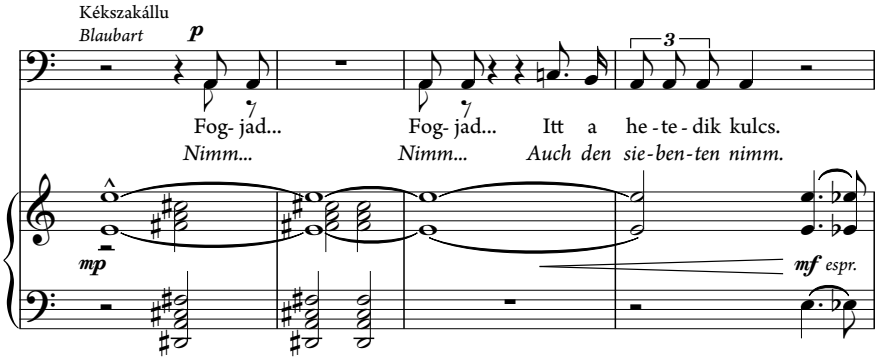
dim. - - -



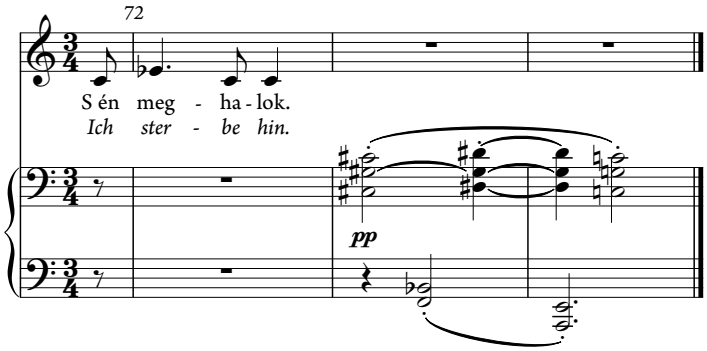
Nbsp. 170: Der Höhepunkt der *Cantata profana* am Ende des zweiten Satzes.

Die Singstimme dehnt die Worte in bedeutungsvolle Länge, während die innere Aufgewühltheit, die Spannung des Moments im bewegten Instrumentalpart ihr Spiegelbild findet.

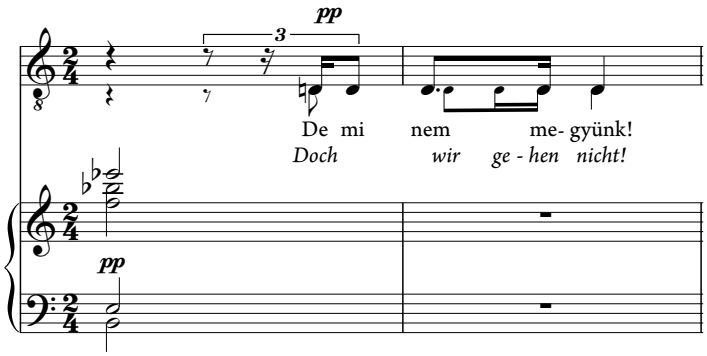
Im Gegensatz dazu fällt mehrmals eine völlig entgegengesetzte Höhepunktgestaltung auf, zum Teil in den gleichen Werken. Zu *Herzog Blaubarts Burg* ist bereits – in Anlehnung an die spezielle Dramaturgie des modernen Einakters – auf die Platzierung eines negativen Höhepunkts hingewiesen worden. Sehr ähnliche Momente finden sich auch in Opus 16 und in der *Cantata profana* und zeigen die Möglichkeit einer alternativen dramaturgischen Verdichtung:



Nbsp. 171: Der Anti-Höhepunkt in *Herzog Blaubarts Burg*, die Übergabe des siebten Schlüssels.



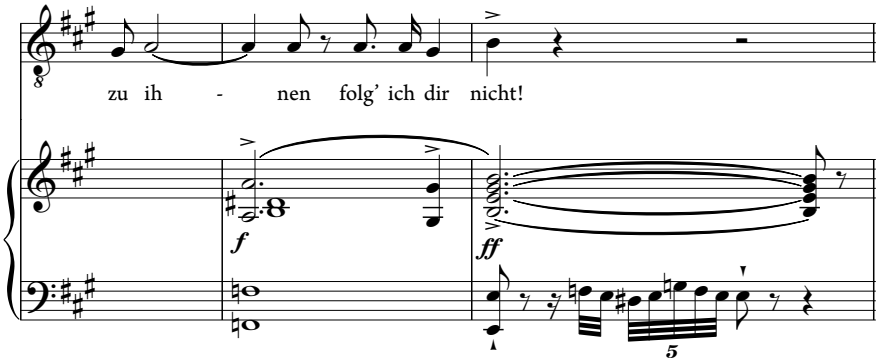
Nbsp. 172: Der Anti-Höhepunkt am Schluss von *Nem mehetek hozzád*.



Nbsp. 173: Die Ablehnung des Hirschsohnes in der *Cantata profana*.

Bloße Worte werden in (fast) unbegleitete Stille hineingesprochen – und zwar vor allem leise, völlig ohne sängerisches Pathos. Der melodische Impuls ist minimal, Tonrepetitionen überwiegen, fast handelt es sich um die Schönberg'sche Sprechstimme. Die Aussage soll unverhüllt und mit ungeschönter Wucht treffen.[573] Zum Vergleich ein Blick auf Wagners *Walküre*, wo ein ähnlicher Schlüsselmoment wie in der *Cantata profana* auskomponiert wurde. Siegmund weist dort aus Liebe zu Sieglinde die Aufnahme nach Walhall ab und hat die schicksalsschwangeren Worte zu sprechen: »Zu ihnen folg ich dir nicht!« Sein Ausruf wird effektvoll vom Orchester verstärkt und erhält seine stiltypische Überhöhung.

573 Im Falle der *Cantata* ist interessant zu beobachten, dass dieser »negative« Höhepunkt vor dem positiven – dem Schlussornament des Tenors – eintritt, während in *Herzog Blaubarts Burg* die Reihenfolge umgekehrt ist: ein Fingerzeig darauf, dass der Schluss der *Cantata* nicht so negativ sein kann, wie von manchen Analytikern interpretiert.



Nbsp. 174: Richard Wagners *Walküre*, zweiter Aufzug, vierte Szene: Siegmund entsagt der Walhall-Seligkeit.

In der »Parallelstelle« der *Cantata* verlässt sich Bartók dagegen rein auf die Wirkung der Worte. Die Ablehnung der Rückkehr wird vom Lieblingssohn trocken und unbegleitet ausgesprochen. Obwohl der Vokalpart bei Bartók lange Zeit ein geringeres dramatisches und atmosphärisches Gewicht hatte als der Instrumentalpart, wird ihm in punktuellen Situationen auch ganz alleine Überzeugungskraft zugetraut. Dann werden in Abwendung von einem ausladend romantischen Höhepunktstil entscheidende Aussagen zu einer nüchternen, konzentrierten Zuspitzung verwendet.

3.2 Texte und Sprachen

In seinen Vertonungen vollzieht Bartók die Gliederung der Texte nach und lässt die einzelnen Verse durch eigenständige Melodiebögen oder musikalische Zäsuren hervortreten. Diese Grundhaltung zur Vertonung ändert sich durch die Jahrzehnte, Genres und Besetzungen hindurch nicht. Der Text bestimmt darüber hinaus den dramaturgischen Verlauf. Neue Textimpulse erhalten zuverlässig auch neue musikalische Impulse, von *Herzog Blaubarts Burg* bis zu den *27 Chören*. Im Detail kann die Prosodie gegenüber musikalischen Maßstäben in den Hintergrund rücken. Aber es hat nie den Anschein, dass eine musikalische Idee in einem der Vokalwerke völlig ohne Rücksicht auf den Text ins Leben gerufen worden wäre.

Dabei hat sich Bartók bis zur endgültigen Vertonung im Detail immer die Freiheit zu punktuellen und manchmal auch umfangreicheren Textänderungen bewahrt. Egal ob Volksdichtung oder individueller Autor, der Text wird nicht als unantastbare Vorlage wahrgenommen. Es zeigt sich schon früh, dass Bartók die Texte seiner originalen Vokalmusik nicht mit dokumentarischer Treue behandelte. Er nutzte ihren Wortlaut für den Ausdruck des eigenen Fühlens oder eigener Aussageabsichten und konnte ihn darum auch verändern. Am Beispiel der *Liebeslieder* ist auf zugespitzte Weise zu sehen, wie der Inhalt der Texte seinem subjektiven Befinden, seiner Stimmung oder seinen Gedanken entsprechen musste. Danach wurden sie überhaupt erst ausgewählt. Die *Liebeslieder* sind ein Extrembeispiel geblieben, weil sie in radikaler Subjektivität die

Texte sogar sinnverändernd manipulierten.[574] Aber sie stimmen mit den reifen Vokalwerken darin überein, dass es nicht um die musikalische Erhöhung eines per se als Kunstwerk geschätzten Textes ging, nicht um die Hommage an dessen Autor.[575] In der Art und Weise, wie Bartók sich den Text und seine Aussage zu eigen machte, waren Detailänderungen unproblematisch – im Stadium der Komposition war der Text ein veränderbares Medium, das sich im Schaffensprozess angleichen lassen musste. Das galt ohne Unterschied sowohl für anonyme Volksdichtung als auch für Texte individueller, renommierter Autoren. Mit der Fertigstellung eines Werkes aber erhielt der Text gemeinsam mit der gesamten Vertonung einen dokumentarischen Charakter, der weitere Änderungen ausschloss.[576] In diesen Kontext gehören auch die Schwierigkeiten mit adäquaten Übersetzungen: Jede Übersetzung musste zwangsläufig Detail-Zugeständnisse in Bezug auf den auskomponierten Text-Musik-Zusammenhang mit sich bringen. Durch Bartóks entschlossenes Bestreben, diese so gering wie möglich zu halten, kam es unweigerlich zu manchen Querelen.[577]

Bemerkenswert ist, dass Bartók mit den Texten der Volks*dichtung* nicht anders umging als mit den Volkslied*melodien*. In seinen Augen waren sie Kunstwerke, die weniger gemacht worden als vielmehr entstanden waren. Die Aura der Natürlichkeit und Unverfälschtheit, die sich daraus ergab, machte sie zu hochgeschätzten Inspirationsquellen. Unter seinen Händen blieben aber auch diese Fundstücke nicht unangetastet, sondern wurden durch verschiedene Eingriffe in die Form gebracht, die dem Komponisten für seine Volksliedbearbeitungen vorschwebte.[578] Da es aus seiner Perspektive beim Volkslied weder Autor noch Originalversion gab, formte er mit seinen Modifikationen an Melodie oder Text keine Umdichtung, sondern nur eine weitere Variante.[579] So nahm er gewissermaßen am Selbstformungsprozess der Volksdichtung teil. Die in seiner Volksmusikforschung kompromisslos herrschende wissenschaftliche Quellentreue wurde

---

574 Vgl. den Exkurs zu den frühen Liedern.

575 Somfais Analyse nicht-vertonter Libretti belegt im Übrigen, dass es durchaus eine Auswahl für verschiedene weitere Vertonungen gegeben hätte. Aber offenbar genügte keiner dieser Texte den kritischen Ansprüchen Bartóks. Vgl. Somfai, László: Nichtvertonte Libretti im Nachlass und andere Bühnenpläne Bartóks, in: *Documenta Bartókiana II*, hrsg. v. Denijs Dille, Budapest / Mainz 1965, S. 28–52.

576 Die Endre-Rösler-Episode, die am Rande des Kapitels zur *Cantata profana* erwähnt wurde, zeigt den Widerwillen, den Bartók dabei empfand, Details seiner Komposition auf Wunsch von außen zu verändern. Nur höchst widerstrebend und nach anfänglicher Ablehnung wurde dem »Wortlaut« der Musik eine Alternativversion beigegeben.

577 Vgl. László: Song Texts (2005), S. 384 und Gombocz, Adrienne: With his Publishers, in: *The Bartók Companion*, hrsg. v. Malcolm Gillies, London 1993, S. 94 f. In einem Brief an die Universal Edition bemerkte der Komponist am 22. Januar 1922: »Gott sei Dank, dass ich so wenige Vokalwerke habe, denn es ist eine wahre Plage mit diesen Übersetzungen!« Gombocz / Vikárius: Briefwechsel (2003), S. 51. Einen guten Eindruck von der Akribie, mit der Bartók sich dem Thema widmete, vermittelt der Briefwechsel mit Rudolf Stephan Hoffmann zur Übersetzung der *20 ungarischen Volkslieder* und der *Ungarischen Volkslieder* für gemischten Chor, vgl. Tallián, Tibor: Der Briefwechsel Bartók's [sic] mit R. St. Hoffmann, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 18,1–4 (1976), S. 339–365.

578 Lampert: *Folk Music* (2008), S. 38: »It is not rare that even the closest source of the melody differs in some respects from the form in which it appears in the composition. […] At times, Bartók used entire lines from other variants, or compiled the arrangement's version from several pieces.«

579 Vgl. Tallián: *Átmenet mítosza* (1983), S. 32.

verlassen, weil er sich hier auf schöpferischem Gebiet bewegte. Insofern besteht die eigentliche Zweiteilung in Bartóks Lebenswerk nicht in der Trennung zwischen Volksliedbearbeitungen und originalen Werken – die ja immer durchlässiger wurde und schließlich wegfiel –, sondern in jener zwischen Komposition und Folkloristik, die unverrückbar fest bestehen blieb.

Wie schon zu Beginn dieser Arbeit angesprochen, ist in der Forschung bereits von verschiedener Seite bemerkt worden, dass Bartóks Umgang mit Literatur nicht unbedingt intellektuell geprägt war. Überhaupt sei es ihm zeitlebens schwer gefallen, mit Worten und ihren Ausdrucksmöglichkeiten wirklich vertraut zu werden.[580] Dille suggeriert in einem seiner Aufsätze relativ offen, dass dem Komponisten für eine fundierte geistige Auseinandersetzung etwa mit Nietzsche oder für ein Verständnis von Poesie die Kompetenz gefehlt habe.[581] Auf den ersten Blick müssten diese Ansichten eigentlich verwundern. So manches spricht gegen eine Scheu gegenüber dem Verbalen oder ein problematisches Verhältnis dazu: Zumindest auf wissenschaftlichem und musikästhetischem Gebiet zeugen zahlreiche Veröffentlichungen die gesamte Biographie hindurch von einem sehr wachen schriftlichen Mitteilungsbedürfnis. Auch Fremdsprachen übten offensichtlich ihre eigene Faszination auf ihn aus. Im Laufe seines Lebens eignete sich Bartók vielseitige und umfangreiche Kenntnisse in mehreren Sprachen an und nutzte sie für Korrespondenz, Publikationen und eigenhändige Übersetzungen. Mehr als einmal zeigt sich an brieflichen Äußerungen, dass dahinter nicht nur pragmatische Erwägungen für Konzertreisen oder die Volksmusikforschung lagen, sondern echte Neugier. Auch dort, wo er Änderungen an den Textvorlagen seiner Vertonungen vornahm oder gänzlich neue Texte einrichtete, ist meist ein gutes Gespür für Wirkung und Dramaturgie zu erkennen – wenn auch erst im Laufe der Zeit mit wachsender Sicherheit. Der selbstbewusste und souveräne Umgang mit der Volksdichtung in den A-cappella-Werken und vor allem der *Cantata profana* liefern die anschaulichsten Argumente dafür. Umfassende Berührungsängste mit dem geschriebenen Wort können Bartók also kaum nachgesagt werden.

Allerdings stehen diesen Argumenten eigentümliche Äußerungen entgegen: Seiner ersten Frau Márta gegenüber äußerte er, er könne in keiner Sprache sprechen, »selbst ungarisch nicht«.[582] Kodály attestierte ihm besonderen Eifer in Fremdsprachen, allerdings »ohne ein Sprachentalent zu sein«[583]. Angesichts der polyglotten Ader überrascht es zudem, dass sich seine Vertonungen ausschließlich der ungarischen Sprache bedienen – am Ende auch die *Cantata profana*. Letztlich haben insbesondere die *Fünf Lieder* op. 15 durch das Niveau ihrer Texte maßgeblich dazu beigetragen, Bartóks literarisches Urteilsvermögen in Zweifel zu ziehen. Offenbar stand ihm die Sprache nicht in jeder Hinsicht so zu Gebote wie die Musik. Auf dem Gebiet von Musikwissenschaft, -theorie oder -ästhetik bewegte er sich denkbar sicher, formulierte und kommentierte problemlos mit intellektueller Präzision. Sein Umgang mit künstlerischen Texten scheint im Gegensatz dazu – anders als in der Musik selbst, die er auch intellektuell uneinge-

---

580 Vgl. Tallián: Bartók és a szavak (1982), v. a. S. 78 f., und László: Song Texts (2005), S. 384 f.

581 Vgl. Dille: Lecteur de Nietzsche (1990), passim.

582 Ziegler: Über Béla Bartók (1970), S. 175. Für eine englische Teilübersetzung des Textes siehe Gillies, Malcolm (Hrsg.): *Bartók Remembered*, London 1990, S. 20–25.

583 Kodály: Der Mensch Béla Bartók (1983), S. 229.

schränkt durchdringen konnte – intuitiv-emotional gewesen zu sein. Auf dieser Grundlage berührten ihn Lyrik und Prosa, und es ist leicht, diesen Zug in seiner Textwahl nachzuvollziehen: Balázs' *Blaubart* sprach ihm ebenso aus der Seele wie Adys Lyrik. In der Volksdichtung verbanden sich nostalgische Gefühle mit vielfältigen Aussagemöglichkeiten, und auch die Gedichte Klára Gombossys sprachen etwas in Bartóks Innerem an, das ihn zu ihrer Vertonung trieb – gleichgültig ob das der literaturkritischen Nachwelt nun verständlich sein mag oder nicht. Lászlós Einschätzung ist deshalb vollkommen zuzustimmen:

> When choosing his texts he was influenced more by his personal motivation than by immediate reactions to the poetry or by a particular attraction to certain poems. He did not set to music his experiences of poetry, rather, he searched for texts that expressed his own problems and emotions at the time.[584]

Bartók besaß für die Welt der Literatur kein intellektuell-nüchternes Urteilsvermögen, aber ein intuitives Gespür für das verborgene und erst noch freizulegende Potential eines Textes für den eigenen Mitteilungswillen. Insofern ist eine einseitige Bewertung Bartóks als Instrumentalkomponist zweifelhaft. Aber aus demselben Umstand ergibt sich auch ein Argument für eine primär instrumentale Neigung des Komponisten: Denn einerseits waren seine Vokalwerke wichtige persönliche Äußerungen von jeweils großer, individueller Bedeutung; sie sind sehr vielsagende künstlerische Stellungnahmen. Andererseits gingen sie immer nur von bestimmten stimulierenden Texten aus, und ihre Entstehung fiel in Zeiten besonderer mitteilungsbedürftiger Stimmungen – eine eigenständige klangliche Neigung zum Vokalen scheint es im Umkehrschluss also nicht gegeben zu haben. Ganz anders als bei Kodály sprudelte die Quelle der Vokalmusik nicht von sich aus.[585]

Jedenfalls ist verbale Raffinesse keine typische Eigenschaft in Bartóks Vokalwerken. Darüber dürfen auch die Änderungen am Wortlaut, die so fest zu seiner Praxis gehören, nicht hinwegtäuschen: Sie sind fast immer nur Angleichungen an die gewünschte Atmosphäre oder überhaupt Folgen praktisch-kompositorischer Notwendigkeiten. Seine Vertonungen nehmen die Texte in ihrer Stimmung eher wahr als in ihren sprachlichen Besonderheiten. Der Text soll als Ganzes funktionieren und seine Aussage – besser: Bartóks Aussage – vermitteln. Er muss nicht durch sprachlich-lyrische Schönheit verzaubern. Darin lassen sich sowohl Schwächen als auch Stärken der Vertonung ausmachen, entscheidend ist dafür nur die Perspektive des urteilenden Hörers. Nirgends lässt sich das deutlicher belegen als im Falle der *Fünf Lieder* op. 15.

---

584 László: Song Texts (2005), S. 383.

585 »Unlike Kodály's songs and choral works, Bartók's vocal works are not the direct expression of a delight in singing. […] Like Beethoven, Bartók was driven to verbal communication by an inner compulsion […].« Ujfalussy: *Béla Bartók* (1971), S. 317. In die gleiche Richtung zielt Tallián: »[…] Bartók's isolation from words also meant that he yearned for them and that he was conscious of their importance. Therefore, we may assume that whenever Bartók as composer turned to the *word*, an urgent and direct desire for communication was at work within him.« Tallián: Bartók és a szavak (1982), S. 79.

Bei alledem besaß Bartók das sicherste Gefühl für sprachlichen Ausdruck und Aussage zweifellos im Ungarischen. Für seine Vertonungen, diese nicht zahlreichen, dabei aber kostbaren Äußerungen textierter originaler Komposition, scheint er einzig seiner Versiertheit in der Muttersprache getraut zu haben. Ob das der ausschlaggebende Punkt für den Libretto-Wechsel bei der *Cantata* war, lässt sich nicht endgültig sagen. Es ist aber anzunehmen, dass die unmittelbare sprachliche Vertrautheit, die beim Ungarischen noch am größten war, hier eine Rolle gespielt hat. Ein Zeichen für Nationalismus ist die ungarische Ausschließlichkeit jedenfalls mit Sicherheit nicht. In jungen Jahren hatte sich Bartók zwar zeitweise regelrecht chauvinistischen Tendenzen verschrieben, schwenkte aber schon bald in eine tolerante Sichtweise ein. Sein so wichtiger Brief an Octavian Beu, in dem von der »3-fachen Quelle« des Ungarischen, Rumänischen und Slowakischen die Rede ist, ist das beste Zeugnis dafür. Von Werturteilen und Völkerhierarchien ist hier keine Spur mehr. Hellsichtig räumt er im gleichen Brief dennoch ein, dass wegen seiner »– sagen wir geographischen – Lage […] die ungarische Quelle am nächsten, daher der ungarische Einfluss am stärksten«[586] sei.

3.3 Ausdruck und Aussage

> Ich glaube fest daran und bekenne, daß jede wahre Kunst sich durch die von uns aufgenommenen Impressionen aus der Außenwelt – unter dem Eindruck der ›Erlebnisse‹ – offenbart. Wenn jemand nur deshalb ein Landschaftsbild malt, um eben nur eine Landschaft zu malen, wer deshalb eine Symphonie komponiert, nur um eben eine Symphonie zu komponieren, der ist im besten Falle nichts anderes als ein guter Handwerker. Ich kann mir künstlerische Produkte nicht anders vorstellen, als daß darin unbegrenzte Begeisterung, Verzweiflung, Kummer, Zorn, Rache, verzerrender Hohn, Sarkasmus ihres Schöpfers zum Ausdruck kommen.[587]

Bartók äußerte diese Auffassung 1909 in einem Brief an seine spätere Frau Márta Ziegler und deren Schwester Hermine. Kunst, jedenfalls »wahre Kunst«, wird als persönlicher Ausdruck des Künstlers verstanden. Auch wenn das Ausgreifen ins Extreme – »unbegrenzte Begeisterung, Verzweiflung, Kummer, Zorn, Rache« usw. – nicht ungemildert in die folgenden Jahrzehnte weitertransportiert wurde, lässt sich die grundlegende Haltung in seinen originalen Vokalkompositionen dennoch bis zum Schluss nachvollziehen: Jede von ihnen steht in engem Zusammenhang mit einem wichtigen persönlichen Anliegen. Jeder der Texte hat den Komponisten auf besondere Weise angesprochen. *Herzog Blaubarts Burg* zeigt die intensive Auseinandersetzung mit einem psychologisch-philosophischen Grundproblem. Die Lieder op. 15 und 16 entstehen als Bewältigungsversuch einer persönlichen Krise, die *Cantata profana* als Manifestation der eigenen Weltsicht. Die A-cappella-Werke stehen im Zusammenhang mit der Chorbewegung,

586 Zitiert nach Szabolcsi (Hrsg.): *Weg und Werk* (1957), S. 265.
587 Bartók: *Briefe 1* (1973), S. 104.

gehen aber in beiden Fällen über einen bloßen Repertoirebeitrag hinaus: *Aus vergangenen Zeiten* nimmt künstlerisch Stellung zur Situation des Bauernstandes, während die *27 Chöre* eine wichtige Manifestation für die pädagogische Absicht Bartóks sind. Auch unter den Jugendwerken finden sich überzeugende Beispiele: Die *Liebeslieder* wurden durch die Zuneigung zu Felicie Fábián inspiriert, die Pósa-Lieder durch patriotischen Elan.[588]

Getragen werden die originalen Kompositionen allesamt von Texten, deren Aussage unmissverständlich zum Ausdruck gebracht werden soll. Die Texte sind nie bloße Anlässe für eine ansonsten rein musikalische Konzeption, sondern der sprachlich greifbare Kern des Werks, den die Musik auf ihre eigene Art und Weise ausgestaltet. Natürlich hat das *Blaubart*-Libretto ein ungleich gewichtigeres Auftreten als die kurzen Gedichte der *27 Chöre*, aber das heißt nicht, dass deren folkloristischer Mikrokosmos Bartók weniger wichtig gewesen wäre.

Kodály war sich sicher, dass Bartóks Chorsätze von Kindern verstanden werden würden, und zwar nicht nur musikalisch, sondern auch in ihrer Geisteshaltung, aus der sie hervorgegangen sind. Diese Hoffnung auf eine ideelle Qualität von Bartóks Musik hat prominente Fürsprecher; denn dass auch Hörer ohne musikwissenschaftlichen Hintergrund aus seinen Kompositionen über die bloßen Klänge hinaus eine Welt aus Idealen wahrnehmen können, wissen wir spätestens durch Gyula Illyés. In einem seiner Essays beschreibt er sein Verhältnis zu Werk und Persönlichkeit Bartóks. Er erklärt dort, dass der Komponist es geschafft habe, das Wort »Nation« mit neuem Leben zu erfüllen, nämlich im Sinne eines gemeinschaftlichen Altruismus: Volkslieder zu sammeln und aus ihrer Inspiration heraus neu zu schaffen, habe nicht nur bedeutet, etwas aus der Bauernschicht zu nehmen, sondern ihr auch etwas zurückzugeben, indem sich Bartók mit ihr identifizierte und sie als Teil der Nation ansah. Illyés geht so weit, in Bartók nicht nur den Komponisten der ungarischen Nation zu sehen, sondern auch einen Lehrer für den Umgang mit dem Leben.[589] Er bezieht sich dabei nicht auf bestimmte Werke. Aber er gibt ein eindrucksvolles Beispiel dafür, wie durch Bartóks Musik tatsächlich eine Geisteshaltung transportiert werden konnte. Wenn die Vokalwerke es in dieser Weise schafften, ideelle Inhalte und Aussagen an den Hörer heranzutragen, dann erfüllte sich damit ihr eigentliches Ziel.

Die literarische Qualität der vertonten Texte interessierte dabei nur im Hintergrund.[590] Wichtig war, ob sie sich als Vehikel oder als Ventil für Bartóks schubweise aufkommendes Mitteilungsbedürfnis eigneten. Diesem Maßstab mussten die Textvorlagen entsprechen und sich anpassen. Diese Einstellung hat berühmte Vorbilder in der Musikgeschichte, allen voran Beethoven. Der Schlusschor der *9. Sinfonie*, die *Missa solemnis*, *Fidelio*: Sie alle machen sich nicht zum selbstlosen Diener für den eigenen Sinn der Textvorlagen. Diese werden viel eher nach Maß-

---

588 Vgl. László: Song Texts (2005), S. 383 f. Szabó hat den Gedanken ins Spiel gebracht, Bartók habe neue stilistische Errungenschaften gerne in verschiedenen Genres und Besetzungen ausprobiert. So wird auch die Entstehung einiger der Vokalwerke erklärt, vgl. Szabó: Choral Works (1993). Allerdings war deren Besetzung eher eine Konsequenz der Textwahl und weniger eine Folge klanglicher Experimentierlust, s. u.

589 Vgl. Ruzicska, Paolo: Bartók sentito da Illyés, in: *Miscellanea del cinquantenario. Die Stellung der italienischen Avantgarde in der Entwicklung der neuen Musik. Symposion des Instituts für Wertungsforschung in Graz*, o. Hrsg., Mailand 1978, S. 84.

590 Vgl. Kovács: Öt dal (1981), S. 90.

gabe des Komponisten instrumentalisiert, um wichtige persönliche Aussagen transportieren zu können. Diese Haltung ist zu Bartóks Zeiten keineswegs mehr der Standard gewesen. Strawinskij nahm in einer seiner pointierten Aussagen einen radikalen Gegenpol zu dieser Art der Textvertonung ein. Zu seiner *Psalmensinfonie* bemerkte er, mit seiner Vertonung des 150. Psalms vor allem jenen Komponisten entgegentreten zu wollen, »die jene autoritativen Verse als Aufhänger für ihre eigenen lyrisch-sentimentalen Gefühle mißbraucht hatten.«[591] Der Text ist hier die maßgebliche Instanz, nicht der Komponist, der sich seine persönliche Interpretation tunlichst zu sparen hat. Ein Blick auf Schönberg lohnt sich hier nicht nur, weil er das Adorno'sche Antagonisten-Duo vervollständigt, sondern weil er Bartók in dieser Beziehung sehr nahe steht: Der biblische Stoff wird in *Moses und Aron* frei nach eigenen Vorstellungen behandelt. Die Oper sollte nicht einfach das Alte Testament vermitteln, sondern ein persönliches Bekenntnis transportieren.

Bei Schönberg zeigt sich dabei eine ungehemmtere Bereitschaft als bei Bartók, das eigene Innere in der Kunst zu offenbaren. Das Chorstück *Du sollst nicht, du mußt* oder das Schauspiel *Der biblische Weg* aus den 1920er Jahren sind weitere bekenntnishafte Äußerungen. Ihnen fehlt der verschleiernde Zug, der für Bartók charakteristisch war. Bezeichnend dafür ist auch dessen Zurückhaltung in Sachen Erläuterung: Zu keinem seiner Vokalwerke hat Bartók inhaltliche Erklärungen oder Hinweise gegeben, um die Interpretation in eine bestimmte Richtung zu lenken. Zur *Cantata profana* erhalten wir lediglich durch eine mündlich überlieferte Aussage die Bestätigung, dass es sich dabei um sein »Bekenntniswerk« handelt. Über Warum oder Wie darf sich der Hörer ausgiebig Gedanken machen, erhält dabei aber keine Leitlinien vom Komponisten. Die Mitteilsamkeit geht ausschließlich vom Werk selbst aus. Diese Haltung wird immer wieder in Bartóks Schaffen deutlich. Wo sich eigenhändige Kommentare oder Analysen finden,[592] sind diese zum einen nüchtern und knapp und beziehen sich zum anderen nur auf musikalische Vorgänge, nicht auf Hintergründe der Interpretation. Zur *Tanz-Suite*, die mit ihrer Vermengung verschiedener Volksmusikstile bereits 1923 ein Plädoyer für die Gleichberechtigung der Völker darstellte, verfasste er zur Uraufführung nur wenige erläuternde Sätze eher technischer Art. Erst 1931 äußerte er sich konkreter und beschrieb in einem Aufsatzentwurf seinen ursprünglichen Plan einer »idealisierten Bauernmusik«. Bezeichnenderweise blieb dieser Aufsatz letztlich unveröffentlicht.[593] Für diese generelle Zurückhaltung wird es zwei einander ergänzende Gründe gegeben haben. Zum einen vertraute Bartók der Mitteilungsfähigkeit seiner Werke, der nicht

---

591 Strawinskij, Igor: Psalmensymphonie, in: *Igor Stravinsky Edition: Symphonies. Rehearsals and Talks*, Sony Classical 1991 (Booklet zur CD-Aufnahme). Vgl. auch Strawinskij, Igor: Erinnerungen. Chroniques de ma vie (1936), in: Igor Strawinskij: *Schriften und Gespräche 1*, Darmstadt 1983, S. 160: Strawinskij ist hier letztlich – in einer Art überzeitlichem Bund mit Hanslick – vor allem auf die Bekämpfung einer Musikauffassung aus, die in Kompositionen bloß nach emotionalen Stimulantien sucht und wissen will, »was der Komponist wohl gedacht hat«, anstatt sich für die Musik selbst zu interessieren.

592 So unter anderem zu *Kossuth*, den *Streichquartetten Nr. 4* und *Nr. 5*, zur *Musik für Saiteninstrumente* oder dem *Konzert für Orchester*. Vgl. Bartók, Béla: *Essays*, hrsg. v. Benjamin Suchoff, New York 1976 (Nachdruck Lincoln 1992), passim.

593 Vgl. Gillies, Malcolm: Dance Suite, in: *The Bartók Companion*, hrsg. v. Malcolm Gillies, London 1993, S. 488 und Tallián, Tibor: *Béla Bartók. The Man and his Work*, Budapest 1988, S. 133.

mit Erläuterungen nachgeholfen werden musste; zum anderen traute er in künstlerischen Dingen dem eigenen Wort weit weniger als der eigenen Musik. Das Bedürfnis zur außermusikalischen Aussage begreift der Hörer im Falle von *Herzog Blaubarts Burg* und der *Cantata profana* ohnehin auch ohne externe Erläuterungen: In der Oper hat Balázs' Prolog die kommentierende Schlüsselrolle behalten, die er schon im Schauspiel hatte; in der *Cantata* wiederum weist die anfängliche Anspielung auf die *Matthäus-Passion* deutlich darauf hin, dass die Komposition über sich selbst hinausweisen will. Hier soll etwas Wichtiges gesagt werden. Es braucht keinen erläuternden Programmzettel, weil der Fingerzeig schon in die Musik selbst hineinkomponiert ist.

In manchen Fällen hat bereits die Textwahl die Entscheidung für ein bestimmtes Genre vorweggenommen: Balázs' Libretto konnte schwerlich etwas anderes werden als eine Oper. Auch die Gedichte Gombossys, Gleimans und Adys waren in ihrer Intimität prädestiniert für das Genre des Klavierlieds, »since the immediacy of song promised to be a most appropriate vehicle for conveying his thoughts and feelings of the moment.«[594] Ab der *Cantata profana* reden wir nicht mehr von Genres, sondern von Besetzungen, ohne ähnlich feste musikgeschichtliche Prägung wie bei Oper oder Kunstlied. Aber es lässt sich jeweils dennoch darlegen, wie der Textausdruck, die »Botschaft« der einzelnen Werke von der jeweiligen Besetzung profitiert: *Aus vergangenen Zeiten* als Träger einer ironisch-sozialkritischen Botschaft macht die Entscheidung für eine A-cappella-Besetzung nachvollziehbar. Der Chor – man stelle sich einen ungarischen Arbeiterchor der 1930er Jahre vor – wird gleichzeitig zum Umfeld, in dem die Aussage verbreitet wird, wie auch zum regelrecht szenischen Medium, das tatsächlich eine authentische, aufbegehrende Menschenmenge zu verkörpern scheint. Die Besetzung der *Cantata* wiederum wird problemlos aus dem bloßen Libretto heraus plausibel. Eine szenische Vertonung wäre natürlich eine gangbare Alternative gewesen, aber hier dürften Bartóks Erfahrungen mit den Unwägbarkeiten der Opernhäuser – besonders unrühmlich im Falle von *Herzog Blaubarts Burg* und dem *Wunderbaren Mandarin* – eine Rolle gespielt haben. Die breite Aufmerksamkeit des Konzertsaals konnte auch ohne szenische Darstellung, mit einem breit angelegten Werk für Orchester, Chor und Gesangssoli erreicht werden. Das »Bekenntniswerk« erhielt so seinen gebührenden Rahmen, ohne die Querelen des »Augiasstalls« Oper durchleben zu müssen.[595]

Ein großer inhaltlicher Bogen, der die originalen Vokalwerke bis zur *Cantata profana* – und auch die Bühnenwerke – zusammenhält, besteht in einer Sinnsuche, einer Suche nach Erlösung. Die Standpunkte dazu sind sehr verschieden: *Herzog Blaubarts Burg* befasst sich mit der Liebe als erhofftem Schlüssel zu dieser Erlösung. In der Oper bleibt sie aber eine unrealistische, unerfüllbare Hoffnung, da die Liebe zwischen Mann und Frau nichts Vereinendes hat. Die Asymmetrie zwischen dem Streben des Mannes und dem der Frau lässt beide einsam zurück. In den

---

594 Lampert: Works for Solo Voice with Piano (1993), S. 408.

595 Im Falle der *27 Chöre* führt uns die Suche nach dem Zusammenhang von Intention und Besetzung natürlich nur in eine aufschlusslose Tautologie: Für sich betrachtet sind die Texte für alle möglichen Besetzungen offen, aber sobald die Intention einer vokalen pädagogischen Sammlung ins Spiel kommt, ist die Entscheidung für geringstimmige A-cappella-Chorsätze ja bereits getroffen.

Ady-Liedern taucht diese resignierende Sichtweise erneut auf, aber in anderer äußerer Form, als selbstgenügsamer Monolog. Der Dialog der Oper weicht dem Monolog der Gedichte, aber erneut steht die Einsamkeit des Einzelnen im Mittelpunkt, während die Liebe weder Mittel zum Trost, noch zur Erlösung sein kann. Die *Fünf Lieder* op. 16 sind bereits ein Epilog für diese fatalistische Phase. *Der holzgeschnitzte Prinz* wird sich wieder mit Mann und Frau und den Hürden eines gegenseitigen Verständnisses beschäftigen, ans Ende aber keine Katastrophe, keine Isolation setzen, sondern ein Happy End. Prinz und Prinzessin fallen sich am Schluss in die Arme, die Krise konnte überwunden werden.[596] Danach findet sich die Suche nach Erlösung in transformierter Form wieder. *Herzog Blaubarts Burg* und die Ady-Lieder repräsentierten die letztlich hoffnungslose Erlösungssuche im Innern des Menschen, in seiner Psyche, in seinen Versuchen philosophischer Lebensbewältigung. In der *Cantata profana* setzt sich die Suche fort, aber nicht mehr innerhalb der abgeschlossenen Psyche des Individuums, sondern außen: in der Weltsicht, gerichtet auf den großen Zusammenhang mit der Natur, der Kunst, der Gesellschaft. Die Suche nach Erlösung des Einzelnen ist von der Orientierung nach innen zu einer Orientierung nach außen übergegangen. In den Chorwerken stehen nicht mehr die Schlachtfelder der menschlichen Psyche im Mittelpunkt, sondern die Schwierigkeiten der Außenwelt, der menschlichen Gesellschaft. Es ist daher nur treffend, dass Bartók mit der *Cantata profana* in seinen originalen Vokalwerken den Schwenk zur Chormusik vollzieht. Der Einzelne stand in *Herzog Blaubarts Burg* und den Klavierliedern im Fokus, ab hier aber geht es um den größeren Zusammenhang des menschlichen Miteinanders. Der Übergang vollzieht sich gewissermaßen »stumm« in der Pantomime *Der wunderbare Mandarin*. Dort scheint zwar erneut die Frage nach dem Verhältnis zwischen Mann und Frau auf, aber der Blick ist gleichzeitig auch nach außen gerichtet, auf die moderne Gesellschaft inmitten der lärmenden Großstadt. Noch ist dieses Gesellschaftsbild im *Wunderbaren Mandarin* nur eine Kulisse, während sich die essenziellen Vorgänge noch immer zwischen Mandarin und Mädchen und in deren Inneren abspielen.

Nach der *Cantata profana* findet die Sinnsuche der Bühnen- und Vokalwerke in den A-cappella-Kompositionen allerdings keine Fortsetzung mehr. Zwar thematisiert *Aus vergangenen Zeiten* ein Problem, aber kein fundamental-menschliches, sondern ein konkretes, gesellschaftliches. Vor allem die *27 Chöre* bewegen sich endgültig außerhalb des Gefängnisses menschlicher Psyche und verlieren in der Unkompliziertheit des Pastoralen die Erlösungssehnsucht der früheren Werke. Der vormaligen komplexen Selbsterforschung steht jetzt die einfache und klare Lebenswelt des Ruralen gegenüber. Das Panorama, das hier entsteht, ist nicht mehr von einem zentralen Konflikt zerfurcht. Womöglich zeigt sich darin gerade die zentrale Rolle der *Cantata profana* als »Bekenntniswerk«: Alle originalen Vokalwerke Bartóks sind mit wichtigen persönlichen

---

596 Wobei sich auch daran zweifeln lässt, ob dieses Happy End eigentlich ernst genommen werden darf: »Handelt es sich hier um die ›Ende gut – alles gut‹-Lösung des Volksmärchens, oder erscheint die Fortsetzung vom Mittelpunkt an eher als ein wirklichkeitskorrigierender Traum des Prinzen, wobei [sich] die negativen Elemente des ersten Teiles ins Positive, die positiven ins Negative umwandeln?« Bónis, Ferenc: Traum und Wirklichkeit in Bartóks Tanzspiel ›Der holzgeschnitzte Prinz‹, in: *Traum und Wirklichkeit in Theater und Musiktheater* (= *Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge* 62), hrsg. v. Péter Csobádi u. a., Anif / Salzburg 2006, S. 705.

Anliegen verknüpft, so auch *Aus vergangenen Zeiten* und die *27 Chöre*; aber nach der *Cantata* thematisieren sie keine Grundsatzfragen mehr, so als sei in dieser Hinsicht bereits alles Wesentliche gesagt worden.

In direkter Gegenüberstellung mit der *Blaubart*-Oper erscheinen die *27 Chöre* nun wie ein Moment optimistischer Klärung, eine Befreiung; und wer weiß, ob nicht eben dieser Eindruck auch auf Bartók selbst zurückwirkte, als er beim ersten Hören der eigenen Kinderchöre so große Begeisterung empfand. Zum Teil ist das natürlich der musikpädagogischen Funktion geschuldet, aber dennoch üben sich die Chöre nicht in mutwilliger »kindgerechter« Verniedlichung. Das Ideal von Einfachheit und Selbstbesinnung erschöpft sich nicht in einem weltabgewandten Eskapismus. Die Männerchöre karikieren und ironisieren das idyllische Bild vom freien, unabhängigen Bauern sogar. Das volkstümlich Naive, das die Volksdichtung häufig umweht, wird damit gebrochen. Die Texte sind in ihrer Vertonung ernst genommen worden und sollen so auch vom Hörer aufgenommen werden.

Die Entwicklung von der Konzentration auf die Innen- zur Konzentration auf die Außenwelt lässt sich auch begreifen als Ausweg aus der lebensphilosophischen Ich-Bezogenheit, die Bartóks *Blaubart*-Oper genauso bestimmt wie die Klavierlieder. Der Gedankenkosmos um Ady, Balázs und Lukács zieht sich durch sie hindurch wie ein roter Faden. Aber er verliert sich in den späteren Vokalwerken. Musikalisch konkret nachvollziehbar wird das am Stefi-Geyer-Motiv: In seiner frühesten Form – im posthumen *Violinkonzert*, den *Bagatellen* oder dem *1. Streichquartett* – ist es noch eine intime Chiffre für eine ganz bestimmte Person. *Herzog Blaubarts Burg* und Opus 15 verwenden das Motiv schon in allgemeinerer Bedeutung, als Symbol für weibliche Leidenschaft. Noch später, in der *Cantata profana*, hat es auch die Geschlechterbindung verloren und steht in einem grundlegenden Zusammenhang mit intensiver Sehnsucht.

3.4 Entwicklungen

Es gibt gute Argumente, die originalen Vokalkompositionen in zwei große Gruppen einzuteilen: *Herzog Blaubarts Burg* und die Lieder op. 15 und 16 auf der einen, die *Cantata profana* und die A-cappella-Chorwerke auf der anderen Seite. Natürlich spricht schon allein die An- oder Abwesenheit des Chors für eine solche Zweiteilung, aber es gibt noch weitere Gründe. In der ersten Gruppe herrscht klar in Phrasen gegliederte, spontan wirkende Melodik vor. Die Singstimme verwendet häufig wechselnde Modi als Gliederungsmerkmal, stiftet dabei aber keinen selbständigen größeren Zusammenhang. Gesang und Begleitung verschmelzen nicht durchgehend zu einer gleichartigen Harmonik. Die Instrumentalbegleitung ist das harmonische Fundament und verantwortlich für den motivischen Formzusammenhang und die Entwicklung der Stimmung. Der melodische Stil orientiert sich überwiegend am Parlando und damit an Sprachrhythmus und -melodie. Die Textvorlagen stammen allesamt von zeitgenössischen Autoren, sind Ausdruck persönlichen, sogar intimen Empfindens.

Die zweite Gruppe – *Cantata profana* und A-cappella-Werke – gibt dem Chor die zentrale Rolle. Ein Nebeneinander von Sologesang und Chor gibt es nur in der *Cantata profana*. Der Vokalstil überträgt die frühere Parlando-Anlehnung zwar an wichtigen Stellen auf den Chorklang,

ist aber besonders bei polyphonem Satz eher sprachunabhängig gebaut. Die rein musikalische Struktur ist jetzt wichtiger und setzt sich gegebenenfalls auch über die Prosodie hinweg. Der »Urzustand« des Tempo giusto tritt in den Vordergrund. Der Chorklang kann dabei viele Facetten übernehmen, die Bartók bislang nur instrumental verwendet hatte. Das lässt sich als Teil einer Entwicklung verstehen, in der er Vertrauen in die Ausdrucksmöglichkeiten der Vokalmusik sammelte, nachdem es sich anfangs in Grenzen gehalten hatte. Für Formgebung und Stimmung hatte er sich vorher fast ausschließlich auf die Instrumentalpartien verlassen. Jetzt gehen davon mehr und mehr Funktionen und Techniken auf den Vokalklang über.

Gleichzeitig wächst offensichtlich das Vertrauen auf die Wirksamkeit der Texte für sich allein: In der *Blaubart*-Oper und den Liedern sind die Instrumentalpartien noch bestimmend für Verlauf und Intensität der Stimmung. In der *Cantata profana* ist die Rolle des Orchesters gegenüber dem Chor und den Soli schon deutlich reduziert und wird mit den A-cappella-Chören schließlich ganz aufgegeben. Die sieben instrumentierten Kinderchöre sind dabei kein Rückgriff auf alte Instrumentaldominanz, sondern setzen das Orchester ähnlich behutsam ein wie vorher die *Cantata*. Die *Ungarischen Volkslieder* für gemischten Chor sind sicher auch deshalb ausschlaggebend für die letzten originalen Kompositionen gewesen, weil sich Bartók darin vergewissern konnte, wie ausdrucksstarke Vokalwerke gänzlich ohne instrumentalen Rückhalt zu komponieren waren.

Die Textwahl nimmt von *Herzog Blaubarts Burg* bis zu den A-cappella-Chören einen eigentümlichen Weg: Die *Blaubart*-Oper und die Klavierlieder schöpften aus einer Stimmung, die von Symbolismus und dem melancholisch-dekadenten Lebensgefühl des ungarischen Jugendstils, der »Szecesszió« geprägt war. Die Themen, die vor allem bei Bartók für Resonanz sorgten, waren Isolation und Ausgeschlossen-Sein des Einzelnen vom Glück, Unfähigkeit zur erfüllten Liebe, Unmöglichkeit des Verstanden-Werdens. Am anderen Ende steht die objektivierte – oder objektivierende? – Volksdichtung, die keineswegs frei ist von Leidenschaften, Sehnsucht und Konflikten, diese aber auf andere Art verarbeitet und darstellt: nicht individualistisch und subtil-originell, sondern verallgemeinert. In ihrer Vorliebe für aussagekräftige Bilder steht die Volksdichtung Adys Lyrik überhaupt nicht nach. Nur herrscht kein individuell geprägter Symbolschatz, sondern ein allgemein verständlicher Vorrat an Metaphern und Symbolen. Der ausgeflogene Vogel steht für die verflossene Geliebte, der Fluss für das menschliche Temperament, der Spiegel für Eitelkeit, der Stock für Gewalt und Willkür, die Jagd für die Konfrontation des Menschen mit der Natur.

Parallel dazu nimmt die emotionale Distanz Bartóks zu den Texten immer weiter zu. In den *Fünf Liedern* op. 15 werden die Texte so direkt wie möglich von den Gedichten in den Gesang übertragen, der Vokalpart tendiert zu einer milden Form des Expressionismus. Die Ausdrucksintensität der Lieder äußert sich allein schon darin, dass Bartók in keinem anderen seiner Vokalwerke den Instrumentalpart so ausgiebig für Zwischen-, Vor- und Nachspiele verwendet hat wie hier, um die Stimmung der Texte zu vertiefen. Schon in Opus 16 tauchen dann verschiedene Momente ironischer Kommentierung auf, auch wenn die Spontaneität der Singstimme noch auffällt. Die *Cantata* platziert Chor und Soli motivisch und dramaturgisch so bewusst und vernetzt in den Gesamtverlauf, dass von expressionistischen Tendenzen nicht mehr die Rede sein kann. Chor und Soli lassen sich nicht von den Texten treiben, sondern gestalten das Libretto

formbewusst und distanziert – Eigenschaften, die für den Gesang von Oper und Klavierliedern nicht gelten. Die A-cappella-Chöre nehmen ihre Texte bereits mit der objektivierenden Distanz des Volksliedes. Ironie braucht Distanz: Deshalb hätte es mit dem Gesangstil der 1910er Jahre keine Möglichkeit gegeben, so pointierte Wirkungen zu erzielen wie in einigen der *27 Chöre* und vor allem in *Aus vergangenen Zeiten*.

3.5 Originale Werke und Volksliedbearbeitungen

Zwischen den originalen Vokalwerken und den vokalen Volksliedbearbeitungen besteht im Laufe der Jahrzehnte ein eigentümliches gegenseitiges Umkreisen. Jeder der beiden Bereiche nimmt zu verschiedenen Zeitpunkten Stilentwicklungen des anderen in sich auf, bleibt aber bis in die 1920er Jahre hinein ein eigenständiges Schaffensgebiet. Dieser Prozess setzt aber nicht sofort ab 1904 ein, als Bartók auf die Bauernmusik aufmerksam wird und ihre Erforschung beginnt: Erst 1911 legt er mit *Herzog Blaubarts Burg* eine neue originale Vokalkomposition vor, während in der Zwischenzeit eine ganze Reihe von vokalen Volksliedbearbeitungen entsteht. Offenbar hatte die Volksmusik ein Ideal in Sachen Vokalmusik aufgestellt, an dem er sich nicht sofort messen wollte. Die Achtung vor der Schönheit der Volkslieder kommt noch in einem Aufsatz von 1928 unmissverständlich zum Ausdruck:

> According to the way I feel, a genuine peasant melody of our land is a musical example of a perfected art. I consider it quite as much a masterpiece, for instance, in miniature, as a Bach fugue or a Mozart sonata movement is a masterpiece in larger form.[597]

In gewissem Sinne ist Bartóks gesamte Vokalmusik eine kontinuierliche Auseinandersetzung mit diesem Maßstab der Volksmusik gewesen. Die Volksliedbearbeitungen stellen die eine Seite davon dar, die originalen Vokalkompositionen die andere. Beide Seiten strebten letztlich einer Integration entgegen. Aber in den 1910er Jahren sind die Unterschiede noch unübersehbar. Natürlich spielen Elemente der Volksmusik schon früh eine Rolle in Bartóks eigenem Komponieren, werden aber analytisch aus den Volksliedern gewonnen und dann mit der eigenen avancierten Tonsprache vereint. Die frühen Volksliedbearbeitungen dagegen stehen ganz im Zeichen von Zitat und Transport der Volksliedmelodie. Die besten Beispiele dafür liefern die frühen *Ungarischen Volkslieder*. In der Melodik der *Blaubart*-Oper und der Klavierlieder von 1916 lassen sich Phrasenformung, Modalität und bestimmte Wendungen wie der Zeilenschluss mit Quartsprung abwärts schon auf die Sphäre der Volksmusik zurückführen. Die kühne Harmonik und die intensive Stimmungsarbeit dieser Lieder sind den zeitgleichen Volksliedbearbeitungen allerdings noch gänzlich fremd. Erst die *20 ungarischen Volkslieder* nehmen 1929 diese modernen

---

597 Bartók, Béla: The Influence of Folk Music on the Art Music of Today, in: Béla Bartók: *Essays*, hrsg. v. Benjamin Suchoff, Lincoln 1992 (ursprünglich deutsch im Oktober 1920 in *Melos* 1,17 erschienen), S. 333.

Klangvorstellungen in sich auf. Auf instrumentalem Gebiet haben freilich schon die *Improvisationen* von 1920 das Volksliedgut so weit in den klanglichen und pianistischen Individualstil Bartóks eingeführt, dass die Grenzen zwischen Bearbeitung und Originalwerk unkenntlich geworden sind. Dementsprechend tragen mit den Improvisationen erstmals Volksliedbearbeitungen Bartóks eine Opuszahl. Danach fällt die Werknummerierung gänzlich weg, Bearbeitungen und originale Werke werden nun auch äußerlich nicht mehr getrennt. Auf dem Gebiet der Vokalmusik wird dieser Zustand erst später erreicht, mit den *Dorfszenen* von 1926 und eben jenen *20 ungarischen Volksliedern*. Damit kehrt sich die Richtung um, der Stil der Bearbeitungen beeinflusst jetzt direkt die originale Komposition: Der souveräne, ausdrucksstarke Umgang mit Texten der Volksdichtung, wie er in den *Dorfszenen* und den *20 ungarischen Volksliedern* zu sehen war, stellt einen wichtigen Schritt auf dem Weg zur *Cantata profana* und den späteren A-cappella-Chören dar. Die Erfahrungen aus den Volksliedbearbeitungen liefern wertvolle Anregungen für die originalen Kompositionen. Dieser Trend setzt sich mit den *Ungarischen Volksliedern* und den *Szekler Volksliedern* für Chor fort. In ihnen erprobt Bartók die effektvolle Handhabung des Chors, auf der die folgenden Vokalwerke so maßgeblich aufbauen werden. Die musikalische und konzeptionelle Verwandtschaft der *27 Chöre* mit den übrigen pädagogischen Werken lässt die Grenzen weiter verschwimmen – erneut über eine Anlehnung des originalen Stils an den der Volksliedarrangements.

Interessanterweise beziehen sich die Chöre dabei vor allem auf *Für Kinder* und die *44 Duos* und treiben damit eine Annäherung von Vokal- und Instrumentalstil voran, die auch in den übrigen originalen Chorwerken zu beobachten ist: Während in *Herzog Blaubarts Burg* und den Klavierliedern die Singstimme immer als Personifikation wahrgenommen werden kann – als tatsächlich sprechendes Individuum –, sind die Chorpartien zunehmend durchzogen mit typischen Stilfacetten der Bartók'schen Instrumentalmusik wie Parallelakkordik, symmetrischen Klangstrukturen, umfassender Integration des Tritonus, motivischer Detailarbeit. Es hat den Eindruck, als könne Bartók die Selbstsicherheit, die er in der Instrumentalmusik schon lange hatte, jetzt endlich auf den vokalen Klang übertragen.

3.6 Das Ende der originalen Vokalkomposition

Mit den A-cappella-Werken von 1935/36 endet die Reihe der originalen Vokalwerke, und im Rahmen einer zusammenfassenden Abhandlung ist die Versuchung groß, darin eine Art logischen Abschluss zu sehen. Der Gedanke an eine adäquate Abrundung durch den reinen A-cappella-Klang ist ja bereits festgehalten worden. Aber derartige Spekulationen übersehen vielleicht, dass die Komposition von Musik kaum je im luftleeren Raum der Musen schwebt, sondern in Erfordernisse und Zufälligkeiten eines Menschenlebens eingebettet ist. Bartók hat nach den *27 Chören* sein Interesse an Vokalmusik nicht einfach abgestellt. In einem Brief vom Juni 1937 an die Universal Edition macht er auf seine Pläne zu einem neuen Violinkonzert aufmerksam, das eine Zeitlang dem Widmungsträger Zoltán Székely exklusiv zur Verfügung stehen sollte. Über die juristische Machbarkeit ist sich der Komponist nicht im Klaren und schreibt:

> Wenn Sie nämlich der Meinung sind, dass ich zu derartiger Abmachung kein Recht habe, dann kann ich die Angelegenheit nicht mit einem Schiedsrichterverfahren oder dergleichen komplizieren, sondern ich wäre in diesem Falle verhindert, dass [sic] Werk zu schreiben. – Dann würde ich weitere Chorwerke statt diesen Konzert [sic] schreiben.[598]

Es ist freilich Spekulation, ob es hier einfach um eine Erweiterung der Kinderchor-Sammlung ging[599] oder um großformatige Kompositionen. In jedem Fall war Bartók auch nach 1936 noch bereit, Vokalwerke zu komponieren, wobei es ihm die Chorbesetzung besonders angetan hatte. Aber die exklusive Abmachung mit Székely stellte kein Problem dar, und so wurde anstelle weiterer Chorwerke das Violinkonzert komponiert. Die Emigration in die USA war vermutlich ein wichtiger äußerer Faktor, der neue Vokalkompositionen praktisch unmöglich werden ließ. Angesichts seiner Fixierung auf die ungarische Sprache ist es schwer vorstellbar, dass Bartók englische Texte hätte vertonen können oder wollen. Für ungarische Vokalwerke wiederum konnte er in den USA nicht auf allzu große Resonanz hoffen. Außerdem war seine finanzielle Lage in der Emigration viel zu prekär, um für die Schublade zu komponieren. Auch die schon mehrmals angesprochenen Probleme mit zufriedenstellenden Übersetzungen waren sicher ein Umstand, der ihm weitere Vokalkompositionen verleiden konnte. Schon die lästigen Realitäten des Opernbetriebs hatten ja die Neigung zu Bühnenwerken gedämpft.

Aber – als letzte Spekulation – vielleicht war die Vokalmusik, das frühere Sprachrohr für persönliche Krisen und philosophische Überzeugungen, auch gar nicht mehr vonnöten, um tief empfundene Botschaften zu formulieren. Vielleicht waren vertonte Texte als Träger von Mitteilungen an die Zuhörer nicht mehr notwendig. Die *Tanz-Suite* hatte derartige Möglichkeiten schon ausgelotet. Auch das *6. Streichquartett* will offensichtlich mehr sein als absolute Musik, die Wiederholung und letztendliche Durchsetzung des Mesto-Gedankens sind ein regelrecht sprechendes Element. Das *Divertimento* erschöpft sich nicht in Unterhaltung, sondern malt in seinem Mittelsatz eine bestürzende Atmosphäre, die als Vorausahnung des nahenden Weltkriegs gedeutet worden ist.[600] Vielleicht gab es ab einem gewissen Zeitpunkt ohnehin nichts mehr, das Bartók mit vertonten Texten hätte ausdrücken wollen, und alles, was jetzt noch an »Bekenntniswerken« entstand, konnte ausschließlich mit den Mitteln der Instrumentalmusik formuliert werden.

---

598 Gombocz / Vikárius: Briefwechsel (2003), S. 156.
599 Es finden sich ja in der *MNGy* Texte, die Bartók markiert, aber nicht vertont hat, vgl. Somfai: Szövegforrásról (1969), S. 373–376.
600 Vgl. Kroó, György: *Bartók-Handbuch*, Budapest 1974, S. 203–205.

4 Ausblick: Vokalität in der Instrumentalmusik Bartóks

Es ist viel davon die Rede gewesen, wie anfangs deutliche Grenzen zwischen Volksliedbearbeitungen und originalen Kompositionen mehr und mehr verschwimmen, ebenso zwischen Kompositionstechniken der Instrumentalmusik und der Chorbehandlung. Dieser abschließende Ausblick beschäftigt sich mit einigen Beobachtungen dazu, wie Vokales in die Instrumentalwerke Bartóks eindringt. Ein umfassender Überblick ist dabei nicht das Ziel. Einige Gedanken sollen aufgegriffen, einige Fäden in die Hand genommen werden, ohne sie bis zum Ende zu verfolgen. Der Grund dafür ist ein altbekannter Gemeinplatz und wird gerne in martialische Vokabeln gekleidet: »Es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.« Das ist auch hier wahr, soll aber nicht suggerieren, dass es allein Platzgründe sind, die diesem Schlusskapitel seinen Exkurscharakter geben. Es liegt auch am Anspruch seines Themas. Das Vokale in Bartóks Instrumentalmusik ist ein spannender Aspekt, der aber nochmals eine Fülle an gezielten Vergleichen und Analysen erfordern würde.[601] Und letztlich müsste allerorten die Frage auftauchen, wo genau eigentlich eine Grenze zwischen Instrumentalem und Vokalem gezogen werden soll, wie diese Grenze musikgeschichtlich haltbar ist und ob diese Trennung überhaupt sinnvoll wäre. So bleibt es hier also bei einigen Anmerkungen, die das bis hierhin Geschriebene über die Vokalmusik Bartóks in einen weiter gefassten Zusammenhang bringen sollen.

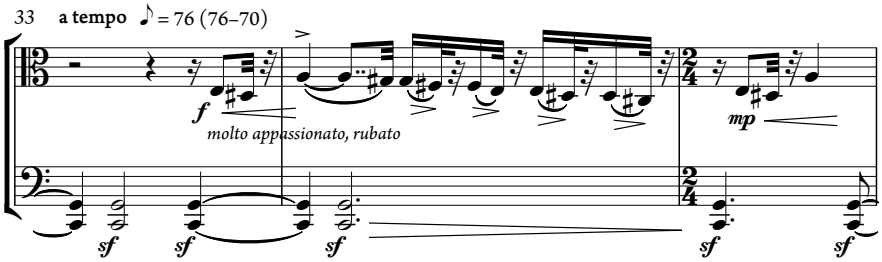
Mit den instrumentalen Volksliedbearbeitungen geraten erstmals massiv Melodien in Bartóks Klaviermusik, die einen klar vokalen Ursprung haben. Ein anschauliches Beispiel sind die umfangreiche Sammlung *Für Kinder*, entstanden ab 1908, und die *15 ungarischen Bauernlieder*. Nicht immer beziehen sich die Klavierbearbeitungen tatsächlich auf Gesang: Die *Sonatine* von 1915 etwa nimmt sich gezielt die Instrumentalmusik der Bauern zum Vorbild. Auch die frühen *Három csíkmegyei népdal* (»Drei Volkslieder aus dem Komitat Csík«, 1907) lassen instrumentale Vorbilder durchklingen, obwohl die Melodien grundsätzlich auch gesungen werden könnten. Die Grenzen zwischen Instrumentalem und Vokalem werden schon hier durchlässig. Volksliedbearbeitungen entstehen in diesen Jahren sowohl in vokaler als auch rein instrumentaler Besetzung, dort vermischen sich Melodien für Dudelsack, Hirtenflöte oder Fiedel mit ursprünglich gesungenen Melodien. Schon in der Volksmusikpraxis selbst ist die Grenze durchlässig: Die

601 Eine umfassende Beschäftigung mit diesem Aspekt hat es bislang noch nicht gegeben. Natürlich liegen zahlreiche Analysen von Instrumentalwerken vor, denen vokalartige Anlehnungen nicht entgangen sind. Häufig wird auf strukturelle Ähnlichkeiten mit der Strophenstruktur des Volksliedes hingewiesen. Tallián beispielsweise hat hier eine enge Verbindung mit der unglücklichen Beziehung zu Stefi Geyer vermutet: Altungarische Volkslieder, die Bartók ihr in Briefen schickte, seien als »Liebesbotschaft« gedacht gewesen. Davon ausgehend hätten sich dann »archaic folk song stanzas« zu emotionalen Symbolen in Bartóks originaler Musik entwickelt. Vgl. Tallián, Tibor: Béla Bartók. Composer of Folk Songs, in: *Hungarian Music Quarterly* 9,1–2 (1998), S. 5–9, Zitat auf S. 9.

menschliche Stimme konnte durch bestimmte Ausrufe, sogenannte »Tanzwörter«, als rhythmischer Klangeffekt eingesetzt werden.[602] Womöglich bezog Bartók von dort auch die Anregung zu den perkussiven Effekten seiner A-cappella-Werke.

In der *Tanz-Suite* stehen sich Allusionen verschiedener Volksmusikstile gegenüber. Die Melodien haben mehrheitlich instrumentalen Charakter, lassen sich zum Teil aber auch gesungen vorstellen. Die Anlehnung an die Volksmusik funktioniert hier noch als bewusstes Zitat fiktiver Folklore. Die *Klänge der Nacht* in der drei Jahre später entstandenen Klaviersuite *Im Freien* gehen einen Schritt weiter. Die Parlando-Melodie, die dort im Unisono erklingt, verkörpert nicht mehr einen bestimmten Volksmusiktypus, dafür rückt das offensichtlich Vokale dieser Melodie umso deutlicher in den Vordergrund. Natürlich ist sie in ihrer Form am Volkslied orientiert; aber inmitten der nächtlichen Klänge stellt dieser wortlose Gesang etwas viel Allgemeineres dar als einen Folklorebezug: den vereinzelten Menschen, das nachdenkende Individuum vielleicht. Dieses »instrumentale Singen« braucht keinen Text, um sprechen zu können.

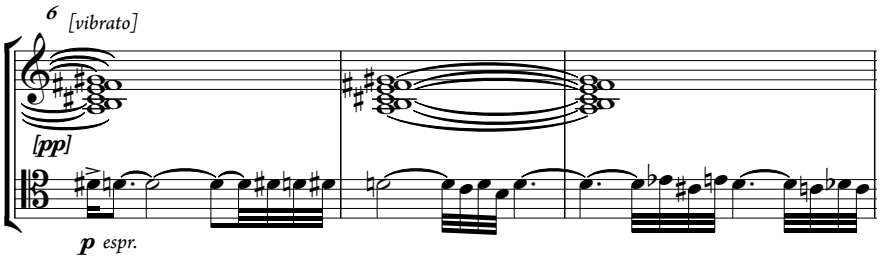
In dieser Art präsentieren mehrere (originale) Instrumentalwerke Bartóks melodische Linien, die durch ihren offensichtlich vokalen Charakter hervorstechen. Im ersten Satz des *1. Streichquartetts* kommt es am Ende von T. 32 zu einer klaren Zäsur und einem merklichen Stimmungswechsel, wenn das Cello mit plötzlichem *forte* bordunartige Quinten in tiefer Lage ausbreitet; wenig später wird die erste Violine mit einer langgezogenen elegischen Linie in hohem Register wie aus der Ferne zu hören sein. Zuvor aber setzt die Viola mit einem Klagegesang (»molto appassionato, rubato«) ein, der hier eine regelrecht erschütternde, monologische Wirkung hat. Nach wenigen Takten wird dieses »Singen« der Viola von der zweiten Violine überterzt. Hier findet sich ein wichtiges Charakteristikum wieder, das schon mehrmals beim ausdrucksstarken Parlando-rubato beschrieben worden ist: freie, hier sorgfältig ausnotierte Rhythmik vor einem flächigen Klanghintergrund.



Nbsp. 175: Der erste Satz des *1. Streichquartetts*, der »Klagegesang« der Bratsche.

602 Der Komponist hat dieses Phänomen selbst beschrieben, vgl. Bartók, Béla: The Folklore of Instruments and their Music in Eastern Europe, in: Béla Bartók: *Essays*, hrsg. v. Benjamin Suchoff, Lincoln 1992 (erstmals auf Ungarisch veröffentlicht zwischen Januar 1911 und April 1912 im *Zeneközlöny* 9,5 bis 10,19), S. 262. Hier liegt auch der Zusammenhang mit dem Titel *Csujogató* eines der *27 Chöre* (siehe dort). Die »Tanzwörter«, so Bartók, werden in der Region Kalotaszeg (heute Țara Călatei) als »csujogatás« bezeichnet.

Im *4. Streichquartett* von 1928 begegnet uns im Mittelsatz ein Cello-Solo, das schon frappierend den Beginn des Tenor-Solos aus der *Cantata profana* erahnen lässt:



Nbsp. 176: *4. Streichquartett*, der Beginn des dritten Satzes, oben sind in einem System Violinen und Bratsche notiert, unten das Cello.[603]

Weitere ähnliche Beispiele sind im dritten Satz des *2. Streichquartetts* zu finden, oder in der *Elegie* des *Konzerts für Orchester*. Oft erwecken diese Momente unbestimmte Gefühle der Trauer oder der Klage. Die Parlando-Ästhetik spielt dabei eine wichtige Rolle. Die Instrumente geben sich den Anschein menschlicher Stimmen und besingen ein Leid oder Trauer, die nicht durch Worte konkretisiert werden, oder werden können? Es ist beinahe so, als sängen sie einen unhörbaren Text, aus dem sich in jedem Moment hörbare Worte lösen könnten. Aber natürlich bleibt es bei der Textlosigkeit, und vielleicht wirken diese Passagen eben darum umso unmittelbarer. In diesen Momenten Bartók'scher Instrumentalmusik ist eine Abtrennung vom Vokalen fast vollständig aufgehoben.

Abschließend sei der Blick auf zwei weitere Punkte gelenkt, an denen sich Vokal- und Instrumentalmusik besonders nahe kommen. Der erste betrifft Bartóks Technik der entwickelnden Themen- und Motivvariation. Eine Anregung dafür könnte gut und gerne in der Vokalmusik liegen. Ein Hinweis darauf sind die rhythmisch und diastematisch losen Wort-Ton-Verbindungen, wie sie in den Klavierliedern und in der *Blaubart*-Oper vorkommen. Mit jedem Auftreten verändern sich diese Motive innerhalb eines gewissen rhythmischen und melodischen Rahmens. Dieser Rahmen wird durch den gesungenen Text gesteckt: Sein Tonhöhenverlauf und seine Betonungsstruktur bleiben berücksichtigt, eine feststehende Urform gibt es aber nicht. Wie nahe

603 Hier wie im obigen Beispiel ist es nicht ausgeschlossen, an ein instrumentales Vorbild für diese Melodik zu denken. Allerdings legen die sprachähnlich durchbrochene Rhythmik im Beispiel aus dem *1. Streichquartett* und die Nähe zum Tenor-Solo der *Cantata* im *4. Streichquartett* eine Verbindung mit gesungenen Melodien nahe. Schon Amanda Bayley hat in ihrer Analyse dieses Satzes auf die sprachähnliche Qualität der Rhythmik hingewiesen, vgl. Bayley, Amanda: Bartók's String Quartet No. 4/III: A New Interpretative Approach, in: *Music Analysis* 19,3 (2000), S. 353–382.

sich hier instrumentale und vokale Schreibweise kommen, zeigt Roswitha Schlötterers anschauliche Beschreibung dieser Technik:[604] Obwohl sie sich eigentlich auf die Streichquartette bezieht, liefert sie gleichzeitig eine gültige Beobachtung zur vokalen Motivbehandlung.

Ein Vorbild für dieses Verfahren kann die bäuerliche Volksmusikpraxis gewesen sein, in der Lieder mündlich weitergegeben wurden. Eine überprüfbare, ursprüngliche Version gab es nicht. Eine Melodie konnte im Grunde mit jedem Singen eine leicht veränderte Gestalt annehmen und verlor trotzdem nicht seine Identität. Bartók selbst hat 1937 in einem Interview mit Denijs Dille auf den Zusammenhang von eigenem Variationsideal und Volksmusikpraxis hingewiesen:

> Mit Sicherheit hat man bemerkt, dass ich großes Gewicht auf technische Durchführungsarbeit lege, dass ich einen musikalischen Gedanken nicht gerne unverändert wiederhole und einzelne Stellen auch nicht genau gleich wiederkehren lasse. Dieses Verfahren rührt von meiner Neigung zu Variation und Umgestaltung der Themen her. […] Dieser äußerste Variantenreichtum, der charakteristisch für unsere Volksmusik ist, ist gleichzeitig ein Ausdruck meiner Natur.[605]

Der Einfluss der volkstümlichen Verbunkos-Praxis auf Bartóks Kompositionsweise ist bereits mehrfach betrachtet und diskutiert worden.[606] Es ist nur naheliegend, dass ein ähnlicher Einfluss auch von der vokalen Praxis der Volksmusik ausging. Immerhin stand Bartók in obiger Äußerung sicher die Volksmusik als Ganzes vor Augen, nicht nur in ihrer instrumentalen Form.

Der zweite Berührungspunkt von Vokalem und Instrumentalem liegt in einem einfachen Intervall: der kleinen Terz. Es gibt eine ganze Reihe von Kompositionen, in denen sie auffällig exponiert wird und eine ausgesprochen emotional aufgeladene Rolle einnimmt: das düstere »Én meghalok«, mit dem das Ady-Lied *Nem mehetek hozzád* abschließt, Judiths mehrfacher Ausruf »A te várad!« (»Deine Burg!«) nach dem lauten Aufseufzen des Mauerwerks, das erschöpfte Ausklingen von *A vágyak éjjele*. Jedes Mal verbindet sich der Wortlaut mit der Mollterz zu eindringlichen Momenten der Klage oder Hoffnungslosigkeit. Aber auch in den Instrumentalwerken kann die kleine Terz auffällig in den Vordergrund gerückt werden. Man denke an das letzte Stück des *Mikrokosmos*, den sechsten der *Tänze in bulgarischen Rhythmen*, der mit einer auffällig ausrufartigen, zweifach oktavierten Tonfolge aus *H* und *D* endet; oder an das *Konzert für Orchester* mit einem ganz ähnlich klingenden Einwurf der Blechbläser auf *C* und *Es* kurz vor dem Schlussakkord; oder an den aufwühlenden letzten Satz des 2. *Streichquartetts*. Die eindringlichsten Beispiele sind das Andante des 5. *Streichquartetts* und der *Wunderbare Mandarin*: Die

---

604 Bartóks »motivische Fortspinnungstechnik« stellt demnach alle Motivvarianten als Ableitungen einer »nur in der Abstraktion existierenden« Urform gleichberechtigt nebeneinander. Vgl. Schlötterer: *Kompositionstechnik* (1956), S. 5 f.

605 Zitiert und übersetzt aus Breuer: Kolinda-ritmika (1977), S. 91. In einem Aufsatz, der im Vorjahr publiziert worden war, hatte Bartók Volksliedmelodien ihrer Wandelbarkeit wegen mit Lebewesen verglichen, vgl. Bartók, Béla: Why and How Do We Collect Folk Music?, in: *Essays*, hrsg. v. Benjamin Suchoff, Lincoln 1992 (ursprünglich 1936 auf Ungarisch veröffentlicht in den *Népszerű Zenefüzetek*), S. 9–24.

606 Vgl. v. a. Frigyesi: Verbunkos (2000), S. 140–151.

kleine Terz wird hier stimmungsmäßig so sehr aufgeladen, dass sie entschieden mehr ist als ein beliebiger Tonabstand. Das Eintreten des Mandarins in die schäbige Unterkunft der Zuhälter gewinnt seine gesamte urtümliche, brutale Wucht aus diesem einen Intervall.

Woher Bartók seine Vorliebe für die kleine Terz und ihr emotionales Potential hat, darüber lässt sich nur spekulieren. Natürlich ist ein eigener Affektgehalt der Mollterz durch die gesamte durmolltonale Musik bereits vorgeprägt. Insofern ist dieser Zug durchaus traditionell. Aber vielleicht weckten erst Erfahrungen mit der Volksmusik in Bartók die Neigung, die kleine Terz mit ausdrucksstarken Momenten zu verbinden. Immerhin berichtet Kodály, dass das Lied *Ucca, ucca* Bartóks Vorliebe für Terzrepetitionen förderte. Das Lied ist nur in der Erstausgabe der gemeinsam herausgegebenen *Ungarischen Volkslieder* zu sehen, aus späteren Auflagen ist es gestrichen worden. Es handelte sich nämlich nicht um ein Volkslied aus der Mitte der Bauernschicht, sondern um eine Komposition von Elemér Szentirmay (1836–1908).[607] Auch wenn genau hier vermutlich nicht der singuläre Ursprung für die oftmals prominente Rolle der Mollterz zu finden ist, deutet sich doch immerhin an, dass eine Anregung dafür tatsächlich aus der Vokalmusik stammen könnte.

Im Grunde darf es nicht überraschen, dass Bartóks Musik auch in rein instrumentalen Besetzungen immer wieder den Anschein hat, eigentlich vokal gedacht zu sein. Seine essenzielle Inspirationsquelle war die Volksmusik, eine überwiegend vokale Kunstform. In jedem Fall lernte Bartók sie zuerst gesungen kennen. In möglichst reiner, unbeeinflusster Form galt sie ihm als perfektes Kunstwerk. Ein solches Ideal musste einfach dazu führen, dass sich auch in der Instrumentalmusik Spuren menschlichen Gesangs bemerkbar machten.

Synthese und Integration sind zwei Begriffe, die im Zusammenhang mit Bartók besonders treffend geworden sind. Es gehört sicher zu den grundlegendsten Einsichten in sein Schaffen, dass dort Volksmusik verschiedenster Herkunft und mitteleuropäische Kunstmusik eine untrennbare Verbindung eingegangen sind. Das zeigt sich auch an der zunehmenden Annäherung von Volksliedbearbeitungen und originaler Komposition. Nun wäre es ein wenig übertrieben, von einer Synthese des Vokalen und Instrumentalen zu reden, denn ein unterschiedslos vokal-instrumentaler Stil entsteht ja eben nicht. Aber eines ist doch zu sehen: Indem Bartóks Chorsätze mehr und mehr Eigenheiten seiner Instrumentalmusik in sich aufnehmen, werden die Grenzen zwischen vokalen und instrumentalen Besetzungen durchlässig. Und mitunter singen Bartóks Werke selbst dort, wo gar keine menschliche Stimme vorgesehen ist.

---

607 Kodály, Zoltán: Von Szentirmay zu Bartók, in: Zoltán Kodály: *Wege zur Musik. Ausgewählte Reden und Schriften*, hrsg. v. Ferenc Bónis, Budapest 1983 (ursprünglich ungarisch 1955 in *Új Zenei Szemle* 6,6 erschienen), S. 238. Die Melodie von *Ucca, ucca*, mit ihren *G-B*- und *D-F*-Repetitionen ist vollständig notiert in: Lampert: *Folk Music* (2008), S. 59.

Literaturverzeichnis

Ady, Endre / Ignotus / Kabos, Ede / Kern, Aurél / Nagy, Endre: Reinitz: Ady-dalok [Reinitz: Ady-Lieder], in: *Renaissance* (25. Juli 1910), S. 555–561.

Antokoletz, Elliott: Modal Transformation and Musical Symbolism in Bartók's Cantata profana, in: *Bartók Perspectives. Man, Composer, and Ethnomusicologist*, hrsg. v. Elliott Antokoletz, Victoria Fischer und Benjamin Suchoff, Oxford 2000, S. 61–76.

–: *Musical Symbolism in the Operas of Debussy and Bartók. Trauma, Gender, and the Unfolding of the Unconscious*, Oxford 2008.

–: *The Music of Béla Bartók. A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*, Berkeley / Los Angeles / London 1984.

Antokoletz, Elliott / Fischer, Victoria / Suchoff, Benjamin (Hrsg.): *Bartók Perspectives. Man, Composer, and Ethnomusicologist*, Oxford 2000.

Antokoletz, Elliott / Susanni, Paolo: *Béla Bartók. A Research and Information Guide*, New York / London ^{3}2011.

Ashman, Mike: Around the Bluebeard Myth, in: *The Stage Works of Béla Bartók* (= *Opera Guide* 44), hrsg. v. Nicholas John, London / New York 1991, S. 35–38.

Balázs, Béla: Randbemerkungen zum Text, in: *Blätter der Staatsoper Berlin-Schöneberg* 9,14 (1928), S. 7–8.

–: *Válogatott cikkek és tanulmányok* [Ausgewählte Aufsätze und Studien], hrsg. v. Magda K. Nagy, Budapest 1968.

Banks, Paul: Images of the Self. ›Duke Bluebeard's Castle‹, in: *The Stage Works of Béla Bartók* (= *Opera Guide* 44), hrsg. v. Nicholas John, London / New York 1991, S. 7–12.

Bárdos, Lajos: A ›Magyar Kórus‹ húsz éve. Beszélgetés [Zwanzig Jahre ›Magyar Kórus‹. Ein Gespräch], in: Lajos Bárdos: *Tíz újabb írás. 1969–1974*, Budapest 1974, S. 260–269.

–: A Bartók-zene stíluselemei az Egyneműkarokban és a Mikrokozmoszban (Alapfokú bevezető) [Die Stilelemente der Musik Bartóks in den gleichstimmigen Chören und im Mikrokosmos (Grundlegende Einführung)], in: Lajos Bárdos: *Tíz újabb írás. 1969–1974*, Budapest 1974, S. 5–106.

–: Heptatonia Secunda (A Unique Tonal System and its Modes in the Works of Zoltán Kodály) (1962–1964), in: Lajos Bárdos: *Selected Writings on Music*, Budapest 1984, S. 88–215.

–: *Tíz újabb írás. 1969–1974* [Zehn neue Schriften. 1969–1974], Budapest 1974.

Bartók, Béla: A kilenc csodaszarvas. Bartók Béla a Cantata Profana szövegét szavalja [Die neun Zauberhirsche. Béla Bartók trägt den Text der Cantata profana vor], URL: *http://magyarradio.hu/index.php?option=com_content&task=view&id=468&Itemid=137* (ehemals Magyar Rádió Zrt., zuletzt geprüft am 20. Dezember 2016).

–: *Ausgewählte Briefe*, hrsg. v. János Demény, Budapest 1960.

–: *Bartók Béla családi levelei* [Béla Bartóks Briefe an die Familie], hrsg. v. Béla Bartók jun. und Adrienne Konkoly-Gombocz, Budapest 1981.

–: *Briefe*, hrsg. v. János Demény, 2 Bände, Budapest 1973.
–: Das Problem der neuen Musik, in: *Melos* 1,5 (16. April 1920), S. 107–110.
–: *Essays*, hrsg. v. Benjamin Suchoff, New York 1976 (Nachdruck Lincoln 1992).
–: Harvard Lectures, in: Béla Bartók: *Essays*, hrsg. v. Benjamin Suchoff, Lincoln 1992, S. 354–392 (Manuskripte zu Vorlesungen an der Harvard University im Februar 1943).
–: Hungary in the Throes of Reaction, in: *Documenta Bartókiana v*, hrsg. v. László Somfai, Budapest 1977, S. 38–42 (ursprünglich im *Musical Courier* 80,18 am 29. April 1920 erschienen).
–: *Letters*, hrsg. v. János Demény, London 1971.
–: *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*, hrsg. v. Denijs Dille (= *Béla Bartók. Ethnomusikologische Schriften. Faksimile-Nachdrucke* 4), Mainz 1968.
–: On the Significance of Folk Music, in: Béla Bartók: *Essays*, hrsg. v. Benjamin Suchoff, Lincoln 1992, S. 345–347 (ursprünglich ungarisch im Juni 1931 in *Új idők* 37,26 erschienen).
–: Rumanian Folk Music, in: Béla Bartók: *Essays*, hrsg. v. Benjamin Suchoff, Lincoln 1992, S. 119–127 (ursprünglich deutsch als »Rumänische Volksmusik« in der *Schweizer Sänger-Zeitung* 23,17/18/20 im September/Oktober 1933 erschienen).
–: The Folk Songs of Hungary, in: Béla Bartók: *Essays*, hrsg. v. Benjamin Suchoff, Lincoln 1992, S. 331–339 (ursprünglich im Oktober 1928 im New Yorker *Pro-Musica Quarterly* 7,1 erschienen).
–: The Folklore of Instruments and their Music in Eastern Europe, in: Béla Bartók: *Essays*, hrsg. v. Benjamin Suchoff, Lincoln 1992, S. 239–284 (erstmals ungarisch veröffentlicht zwischen Januar 1911 und April 1912 im *Zeneközlöny* 9,5 bis 10,19).
–: The Influence of Folk Music on the Art Music of Today, in: Béla Bartók: *Essays*, hrsg. v. Benjamin Suchoff, Lincoln 1992, S. 316–319 (ursprünglich deutsch im Oktober 1920 in *Melos* 1,17 erschienen).
–: The Influence of Peasant Music on Modern Music, in: Béla Bartók: *Essays*, hrsg. v. Benjamin Suchoff, Lincoln 1992, S. 340–344 (ursprünglich ungarisch im Mai 1931 in *Új Idők* 37,23 erschienen).
–: Ungarische Bauernmusik, in: *Musikblätter des Anbruch* 2,11/12 (Juni 1920), S. 422–424.
–: *Volksmusik der Rumänen von Maramureş*, hrsg. v. Denijs Dille (= *Béla Bartók: Ethnomusikologische Schriften. Faksimile-Nachdrucke* 2), Budapest 1966.
–: Why and How Do We Collect Folk Music?, in: *Essays*, hrsg. v. Benjamin Suchoff, Lincoln 1992 (ursprünglich 1936 auf Ungarisch veröffentlicht in den *Népszerű Zenefüzetek*), S. 9–24.
Bartók, Péter: Anmerkungen des Herausgebers, in: Béla Bartók: *Für Kinder*, hrsg. v. Péter Bartók, Budapest 1998, S. 52.
Bartók-Archiv, Institut für Musikwissenschaft der Ungarischen Akademie der Wissenschaften: Bartók Virtual Exhibition, URL: *http://www.zti.hu/bartok/exhibition/de_TOC.htm*, Budapest 2004/2005 (zuletzt überprüft am 20. Dezember 2016).
–: Béla Bartók's Compositions, URL: *http://www.zti.hu/bartok/ba_en_06_m.htm?0101*, Budapest [2012] (zuletzt überprüft am 20. Dezember 2016).
Bartók, Béla jun.: *Apám életének krónikája* [Lebenschronik meines Vaters], [Budapest] 2006.
–: The Private Man, in: *The Bartók Companion*, hrsg. v. Malcolm Gillies, London 1993.

Bayerdörfer, Hans-Peter: Die Neue Formel. Theatergeschichtliche Überlegungen zum Problem des Einakters, in: *Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters* (= *Thurnauer Schriften zum Musiktheater* 10), hrsg. v. Winfried Kirsch und Sieghart Döhring, Laaber 1991, S. 31–46.

Bayley, Amanda: Bartók's String Quartet No. 4/III: A New Interpretative Approach, in: *Music Analysis* 19,3 (2000), S. 353–382.

Bayreuther, Rainer: *Richard Strauss' Alpensinfonie. Entstehung, Analyse und Interpretation* (= *Musikwissenschaftliche Publikationen. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt/Main* 6), Hildesheim / Zürich / New York 1997.

Beck, Hermann: *Methoden der Werkanalyse in Musikgeschichte und Gegenwart* (= *Taschenbücher zur Musikwissenschaft* 9), Wilhelmshaven 21976.

Beckles Willson, Rachel: Vocal music: inspiration and ideology, in: *The Cambridge Companion to Bartók*, hrsg. v. Amanda Bayley, Cambridge 2001, S. 78–91.

Berlász, Melinda: Art. »Reinitz, Béla«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second edition*, hrsg. v. Stanley Sadie und John Tyrell, Bd. 2, London 2001, S. 165 f.

Bóka, László: Utószó [Nachwort], in: Béla Balázs: *A kékszakállú herceg vára*, o. Hrsg., [Budapest] 1960, S. 59–75.

Bónis, Ferenc: Bartók Béla: Liebeslieder – Budapest, 1900, in: *Mozarttól Bartókig. Írások a magyar zenéről*, Budapest 2000, S. 310–323.

–: Erstes Violinkonzert – Erstes Streichquartett. Ein Wendepunkt in Béla Bartóks kompositorischer Laufbahn, in: *Musica* 39,3 (Mai/Juni 1985), S. 265–273.

– (Hrsg.): *Magyar zenetörténeti tanulmányok Szabolcsi Bence 70. születésnapjára* [Ungarische musikgeschichtliche Studien zum 70. Geburtstag Bence Szabolcsis] (= *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok* 2), Budapest 1969.

–: Preface, in: Béla Bartók: *Liebeslieder for Voice and Piano (1900): Facsimile of the Manuscript*, hrsg. v. Péter Bartók, Homosassa 2002, S. I–V.

–: Traum und Wirklichkeit in Bartóks Tanzspiel ›Der holzgeschnitzte Prinz‹, in: *Traum und Wirklichkeit in Theater und Musiktheater* (= *Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge* 62), hrsg. v. Péter Csobádi u. a., Anif/Salzburg 2006, S. 702–711.

Borbély, Sándor: Art. »Ady Endre«, in: *Új Magyar Irodalmi Lexikon*, hrsg. v. László Péter, Bd. 1, Budapest 1994, S. 14–16.

Breuer, János: Kolinda-ritmika Bartók zenéjében [Colindă-Rhythmik in Bartóks Musik], in: *Zeneelmélet, stíluselemzés. A Bárdos Lajos 75. születésnapja alkalmából tartott zenetudományi konferencia anyaga* [Musiktheorie, Stilanalyse. Bericht zur musikwissenschaftlichen Konferenz anlässlich des 75. Geburtstags von Lajos Bárdos], hrsg. v. Ágnes Takács, Budapest 1977, S. 84–102.

–: On Three Posthumous Editions of Works by Bartók, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 13 (1971), S. 357–362.

Budden, Julian: Art. »Literaturoper«, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, Bd. 2, hrsg. v. Stanley Sadie, London / New York 1992, S. 1290.

Chazelle, Thierry: La Cantate profane de Béla Bartók, in: *Analyse musicale* 2 (Februar 1986), S. 70–76.

Crawford, Dorothy Lamb: Love and Anguish: Bartók's Expressionism, in: *Bartók Perspectives. Man, Composer, and Ethnomusicologist*, hrsg. v. Elliott Antokoletz, Victoria Fischer und Benjamin Suchoff, Oxford 2000, S. 129–139.

Dalos, Anna: Art. »Kodály, Zoltán«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Kassel u. a. ²1994–2008, Bd. P/10 (2003), Sp. 389–406.

Danuser, Hermann: Die Kunst der Kontextualisierung. Über Spezifik in der Musikwissenschaft, in: *Musikalische Analyse und kulturgeschichtliche Kontextualisierung*, hrsg. v. Tobias Bleck und Camilla Bork, Stuttgart 2010, S. 41–63.

Demény, János: Ady-Gedichtbände in Bartóks Bibliothek, in: *International Musicological Conference in Commemoration of Béla Bartók 1971*, hrsg. v. József Ujfalussy und János Breuer, Budapest 1972, S. 111–120.

– (Hrsg.): *Bartók Béla. Levelek, fényképek, kéziratok, kották* [Béla Bartók. Briefe, Fotos, Handschriften, Noten], [Budapest] 1948.

–: Bartók Béla művészi kibontakozásának évei. Bartók Béla megjelenése az európai zeneéletben (1914–1926) [Die Jahre der künstlerischen Entfaltung Béla Bartóks. Béla Bartóks Erscheinen im europäischen Musikleben (1914–1926)], in: *Bartók Béla megjelenése az európai zeneéletben – Liszt Ferenc hagyatéka* (= *Zenetudományi Tanulmányok* 7), hrsg. v. Bence Szabolcsi und Dénes Bartha, Budapest 1959, S. 5–425.

Dille, Denijs: Angaben zum Violinkonzert 1907, den Deux Portraits, dem Quartett op. 7 und den Zwei Rumänischen Tänzen, in: *Documenta Bartókiana II*, hrsg. v. Denijs Dille, Budapest / Mainz 1965, S. 91–102.

–: Bartók défenseur de Kodály, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 13 (1971), S. 347–353.

–: Bartók et Ady, in: Denijs Dille: *Béla Bartók. Regard sur le passé* (= *Études Bartókiennes* 1), hrsg. v. Yves Lenoir, Louvain-la-Neuve 1990, S. 293–302.

–: Bartók, lecteur de Nietzsche et de La Rochefoucauld, in: Denijs Dille: *Béla Bartók. Regard sur le passé* (= *Études Bartókiennes* 1), hrsg. v. Yves Lenoir, Louvain-la-Neuve 1990, S. 87–105.

–: *Béla Bartók. Regard sur le passé*, hrsg. v. Yves Lenoir (= *Études Bartókiennes* 1), Louvain-la-Neuve 1990.

–: Béla Bartóks opus 15, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 4 (1980), S. 201–213.

–: L'Opus 15 de Béla Bartók, in: Denijs Dille: *Béla Bartók. Regard sur le passé* (= *Études Bartókiennes* 1), hrsg. v. Yves Lenoir, Louvain-la-Neuve 1990, S. 257–278.

–: *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks 1890–1904*, Kassel / Basel / Tours u. a. 1976.

–: Vorwort, in: Béla Bartók: *Fünf Lieder op. 15. Gesang und Klavier*, hrsg. v. Péter Bartók, [Wien] 1991, o. S.

–: Vorwort zur 2. Auflage, in: Béla Bartók: *Fünf Lieder op. 15. Gesang und Klavier*, Wien [1966], o. S.

Dobszay, László: *Abriss der ungarischen Musikgeschichte*, Budapest 1993.

Eősze, László: *Zoltán Kodály. Sein Leben und sein Werk*, Bonn 1964.

Erdélyi, József: A szarvasokká vált fiúk. (Román népballada Bartók Béla gyüjtéséből) [Die Knaben, die zu Hirschen wurden (Rumänische Volksballade aus der Sammlung Béla Bartóks)], *URL: http://epa.oszk.hu/00000/00022/00481/14839.htm* (Elektronikus Periodika Archívum és Adatbázis, zuletzt geprüft am 20. Dezember 2016).

Erpf, Hermann: *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*, Wiesbaden ²1969 (Erstausgabe Leipzig 1927).

Fejes, György: Egy halott, aki énekelhetne. Reinitz Béla halálának 20. évfordulóján [Ein Toter, der singen könnte. Zum 20. Todestag von Béla Reinitz], in: *Magyar Zene* 5 (1963), S. 500–502.

–: Reinitz Béla zeneműveinek jegyzéke [Verzeichnis der Kompositionen Béla Reinitz'], in: *Magyar zenetörténeti tanulmányok Szabolcsi Bence 70. születésnapjára* (= *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok* 2), hrsg. v. Ferenc Bónis, Budapest 1969, S. 293–315.

–: Töredékek Reinitz Béláról [Fragmente zu Béla Reinitz], in: *Magyar Zene* 17,1 (1976), S. 42–71.

Frigyesi, Judit: *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*, Berkeley / Los Angeles / London 1998.

–: In Search of Meaning in Context: Bartók's Duke Bluebeard's Castle, in: *Current Musicology* 70 (Herbst 2000), S. 5–31.

–: The Verbunkos and Bartók's Modern Style. The Case of Duke Bluebeard's Castle, in: *Bartók Perspectives. Man, Composer, and Ethnomusicologist*, hrsg. v. Elliott Antokoletz, Victoria Fischer und Benjamin Suchoff, Oxford 2000, S. 140–151.

Gara, Ladislas: *Gyula Illyés* (= *Poètes d'aujourd'hui* 145), Paris 1966.

Gergely, Jean: Les Chœurs a cappella de Béla Bartók, in: *La Revue musicale* 224 (1955), S. 127–169.

Gervers, Hilda: Béla Bartók's Öt dal (5 songs) opus 15, in: *The Music Review* 30 (1969), S. 291–299.

Gillies, Malcolm (Hrsg.): *Bartók Remembered*, London 1990.

–: Dance Suite, in: *The Bartók Companion*, hrsg. v. Malcolm Gillies, London 1993, S. 487–497.

– (Hrsg.): *The Bartók Companion*, London 1993.

Gombocz, Adrienne: With his Publishers, in: *The Bartók Companion*, hrsg. v. Malcolm Gillies, London 1993.

Gombocz, Adrienne / Vikárius, László: Briefwechsel zwischen Bartók und der Universal Edition: Ein Querschnitt, URL: *http://www.gko.uni-leipzig.de/fileadmin/user_upload/musikwissenschaft/institut/arbeitsgemeinschaft/musikerbriefe/5_Vikarius.pdf*, Budapest 2003 (zuletzt überprüft am 20. Dezember 2016).

Grant, Julian: A Foot in Bluebeard's Door, in: *The Stage Works of Béla Bartók* (= *Opera Guide* 44), hrsg. v. Nicholas John, London / New York 1991, S. 25–34.

Griffiths, Paul: *The Master Musicians. Bartók*, London 1984.

Halmos, Endre: *Die Geschichte des Gesang-Musikunterrichts in Ungarn. Unter besonderer Berücksichtigung des Einflusses aus dem deutschsprachigen Kulturbereich*, Stuttgart 1988.

Heath, Mary Joanne Renner: *A Comparative Analysis of Dukas's Ariane et Barbe-Bleue and Bartók's Duke Bluebeard's Castle*, Dissertation: University of Rochester 1988.

Hercher, Christiane: Apoll war nicht nur der Gott des Gesangs, sondern auch jener des Lichts. Die Beziehung von Musik und Licht in Béla Bartóks Herzog Blaubarts Burg, in: *»Denn in jenen Tönen lebt es«. Wolfgang Marggraf zum 65.*, hrsg. v. Helen Geyer, Michael Berg und Matthias Tischer, Weimar 1999, S. 345–365.

Honti, Rita: *Principles of Pitch Organization in Bartók's Duke Bluebeard's Castle* (= *Studia musicologica Universitatis Helsingiensis* 16), Helsinki ²2008.

Hooker, Lynn M.: *Redefining Hungarian Music from Liszt to Bartók*, Oxford 2013.

Horn, Wolfgang: Satzlehre, Musiktheorie, Analyse. Variationen über ein ostinates Thema, in: *Zum Problem und zu Methoden von Musikanalyse*, hrsg. v. Nico Schüler, Hamburg 1996, S. 11–31.

Horváth, Edith: Art. »Pósa Lajos«, in: *Új Magyar Irodalmi Lexikon*, hrsg. v. László Péter, Bd. 3, Budapest 1994, S. 1650.

Howat, Roy: Masterworks (II): Sonata for Two Pianos and Percussion, in: *The Bartók Companion*, hrsg. v. Malcolm Gillies, London 1993, S. 315–330.

Hunkemöller, Jürgen: Das Beginnen der Musik Bartóks, in: Jürgen Hunkemöller: *Bauernmusik und Klangmagie. Bartók-Studien* (= *Mannheimer Manieren. musik + musikforschung* 2), Hildesheim / Zürich / New York 2013, S. 55–81.

–: »Klänge der Nacht« in der Musik Béla Bartóks, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 60 (2003), S. 40–68.

John, Nicholas (Hrsg.): *The Stage Works of Béla Bartók* (= *Opera Guide* 44), London / New York 1991.

Jolly, Cynthia: The Art Songs of Kodály, in: *Tempo* 63 (Winter 1962/63), S. 2–12.

Kalotaszegi, Tünde: Béla Bartóks Einakter Herzog Blaubarts Burg und seine Zeichenhaftigkeit, in: *Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters* (= *Thurnauer Schriften zum Musiktheater* 10), hrsg. v. Winfried Kirsch und Sieghart Döhring, Laaber 1991, S. 323–336.

Kárpáti, János: Bartók Analysis in America, in: *Essays in Honor of László Somfai on his 70th Birthday. Studies in the Sources and the Interpretation of Music*, hrsg. v. Vera Lampert und László Vikárius, Lanham (Maryland) / Toronto / Oxford 2005, S. 349–374.

–: *Bartók's Chamber Music*, Stuyvesant (NY) 1994.

–: Le Désaccordage dans la technique de composition de Bartók, in: *International Musicological Conference in Commemoration of Béla Bartók 1971*, hrsg. v. József Ujfalussy und János Breuer, Budapest 1972, S. 41–51.

Kassák, Lajos / Uitz, Béla (Hrsg.): *Ma. Irodalmi és képművészeti folyóirat* [Heute. Zeitschrift für Literatur und Bildende Künste] 3,2 (1918).

Kenyeres, Ágnes (Hrsg.): *Magyar Életrajzi Lexikon* [Ungarisches biographisches Lexikon], 4 Bände, Budapest 1967–1994.

Kerékfy, Márton: Bartók's Revisions to the Instrumentation of ›Duke Bluebeard's Castle‹, in: *Tempo* 264 (April 2013), S. 52–65.

Kerényi, Karl: Béla Bartóks ›Cantata profana‹ [1946], in: Karl Kerényi: *Wege und Weggenossen 2* (= *Karl Kerényi. Werke in Einzelausgaben* V,2), hrsg. v. Magda Kerényi, München 1988, S. 364–370.

Keresztury, Mária: Egy Bartók-vers [Ein Bartók-Gedicht], in: *Új Zenei Szemle* 7,6 (Juni 1956), S. 16–19.

Kirsch, Winfried / Döhring, Sieghart (Hrsg.): *Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters* (= *Thurnauer Schriften zum Musiktheater* 10), Laaber 1991.
Kodály, Zoltán: Bartók als Volksmusikforscher, in: Zoltán Kodály: *Wege zur Musik. Ausgewählte Reden und Schriften*, hrsg. v. Ferenc Bónis, Budapest 1983, S. 231–237 (ursprünglich ungarisch 1950 in *Új Zenei Szemle* 1,4 erschienen).
–: Bartók Béla gyermekkarai [Béla Bartóks Kinderchöre], in: Zoltán Kodály: *Visszatekintés. Összegyüjtött írások, beszédek, nyilatkoztatok II*, hrsg. v. Ferenc Bónis, Budapest 1982, S. 441 (ursprünglich 1936 in *Énekszó* 4,3/4 erschienen).
–: Béla Bartóks Oper, in: *Béla Bartók. Weg und Werk, Schriften und Briefe*, hrsg. v. Bence Szabolcsi, Budapest 1957, S. 60–63 (ursprünglich ungarisch im Juni 1918 in *Nyugat* 11,11 erschienen).
–: Der Mensch Béla Bartók, in: Zoltán Kodály: *Wege zur Musik. Ausgewählte Reden und Schriften*, hrsg. v. Ferenc Bónis, Budapest 1983, S. 226–230 (ursprünglich Vortrag am 22. Februar 1946 in Budapest für die Gewerkschaft ungarischer Tonkünstler).
–: Der Weg des ungarischen Chorgesangs, in: Zoltán Kodály: *Wege zur Musik. Ausgewählte Reden und Schriften*, hrsg. v. Ferenc Bónis, Budapest 1983, S. 29–34 (ursprünglich ungarisch am 21. April 1935 in *Békésmegyei Közlöny* erschienen).
–: Kinderchöre, in: Zoltán Kodály: *Wege zur Musik. Ausgewählte Reden und Schriften*, hrsg. v. Ferenc Bónis, Budapest 1983, S. 20–28 (ursprünglich ungarisch 1929 in *Zenei Szemle* 13,2 erschienen).
–: Musikerziehung in Ungarn, in: Zoltán Kodály: *Wege zur Musik. Ausgewählte Reden und Schriften*, hrsg. v. Ferenc Bónis, Budapest 1983, S. 115 (ursprünglich ungarisch verfasst, erstmals jedoch in englischer und deutscher Übersetzung erschienen in *Musikerziehung in Ungarn / Musical Education in Hungary*, hrsg. v. Frigyes Sándor, Budapest 1966).
–: Volksmusik und Kunstmusik, in: Zoltán Kodály: *Wege zur Musik. Ausgewählte Reden und Schriften*, hrsg. v. Ferenc Bónis, Budapest 1983, S. 159–166 (ursprünglich ungarisch erschienen in *Úr és paraszt a magyar élet egységében*, hrsg. v. Sándor Eckhardt, Budapest 1941, S. 212–222).
–: Von Szentirmay zu Bartók, in: Zoltán Kodály: *Wege zur Musik. Ausgewählte Reden und Schriften*, hrsg. v. Ferenc Bónis, Budapest 1983 (ursprünglich ungarisch 1955 in *Új Zenei Szemle* 6,6 erschienen).
–: *Wege zur Musik. Ausgewählte Reden und Schriften*, hrsg. v. Ferenc Bónis, Budapest 1983.
Kovács, Sándor: Bartók Béla: Öt dal Ady Endre szövegeire [Béla Bartók: Fünf Lieder zu Texten von Endre Ady], in: *A Hét Zeneműve* 1981,3 (Juli–September), S. 89–96.
–: The Ethnomusicologist, in: *The Bartók Companion*, hrsg. v. Malcolm Gillies, London 1993.
Kroó, György: *Bartók színpadi művei* [Bartóks Bühnenwerke], Budapest 1962.
–: *Bartók-Handbuch*, Budapest 1974.
–: Cantata profana, in: *The Bartók Companion*, hrsg. v. Malcolm Gillies, London 1993, S. 424–437.
–: Data on the Genesis of Duke Bluebeard's Castle, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 23 (1981), S. 79–123.
–: Duke Bluebeard's Castle, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 1 (1961), S. 251–340.

–: Előszó [Vorwort], in: Béla Bartók: *Cantata profana. A kilenc csodaszarvas*, Budapest 1974, S. 5–12.
–: Monothematik und Dramaturgie in Bartóks Bühnenwerken, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 5,1–4 (1965), S. 449–467.
–: Opera: Duke Bluebeard's Castle, in: *The Bartók Companion*, hrsg. v. Malcolm Gillies, London 1993, S. 349–359.
–: Unrealized Plans and Ideas for Projects by Bartók, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 12,1–4 (1970), S. 11–27.
Kroyer, Theodor (Hrsg.): *Der vollkommene Partiturspieler. Erste Folge*, Leipzig [1930].
Laki, Péter: Les Mélodies op. 15 et 16 de Bartók, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 27 (2008), S. 105–120.
Lampert, Vera: *Folk Music in Bartók's Compositions. A Source Catalog. Arab, Hungarian, Romanian, Ruthenian, Serbian, and Slovak Melodies*, Budapest 2008.
–: Works for Solo Voice with Piano, in: *The Bartók Companion*, hrsg. v. Malcolm Gillies, London 1993, S. 387–412.
–: Zeitgenössische Musik in Bartóks Notensammlung, in: *Documenta Bartókiana v*, hrsg. v. László Somfai, Budapest 1977, S. 142–168.
László, Ferenc: A Cantata profana keletkezéstörténetéhez [Zur Entstehungsgeschichte der Cantata profana], in: Ferenc László: *Bartók Béla. Tanulmányok és tanúságok* [Béla Bartók. Aufsätze und Zeugnisse], Bukarest 1980, S. 213–254.
–: A kicsi ›tót‹. Bartók műve a műjegyzék és az összkiadás között [Der kleine ›Slowake‹. Bartóks Werk zwischen dem Werkverzeichnis und der Gesamtausgabe], in: *Forrás* 27,1 (Januar 1995), S. 54–58.
–: A szarvasokká lett vadászfiak nyomában [Auf der Spur der Jägerssöhne, die zu Hirschen wurden], in: *Igaz Szó. Románia Szocialista Köztársaság Írószövetségének havi folyóirata* 29,2 (Februar 1981), S. 170–178.
–: Bartók ›sovén‹ elragadtatása 1903-ban: ›Pósa-dalok‹ – ›Elza-dalok‹! [Bartóks ›chauvinistische‹ Begeisterung 1903: ›Pósa-Lieder‹ – ›Elza-Lieder‹!], in: *Muzsika* 47,47 (2004), S. 35 ff.
–: Bartók and his Song Texts, in: *Essays in Honor of László Somfai on his 70th Birthday. Studies in the Sources and the Interpretation of Music*, hrsg. v. Vera Lampert und László Vikárius, Lanham (Maryland) / Toronto / Oxford 2005, S. 375–386.
László, Zsigmond: A prozódiától a dramaturgiáig – Bartók Béla [Von der Prosodie zur Dramaturgie – Béla Bartók], in: Zsigmond László: *Költészet és zeneiség. Prozódiai tanulmányok*, Budapest 1985, S. 100–129.
Leafstedt, Carl S.: *Inside Bluebeard's Castle. Music and Drama in Béla Bartók's Opera*, New York / Oxford 1999.
–: Judith in Bluebeard's Castle: The Significance of a Name, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 36,3-4 (1995), S. 429–447.
Lendvai, Ernő: *Bartók dramaturgiája. Színpadi művek és a Cantata profana* [Bartóks Dramaturgie. Bühnenwerke und die Cantata profana], Budapest 1964.
–: *Béla Bartók. An Analysis of his Music*, London 1971.

–: Einführung in die Formen- und Harmoniewelt Bartóks, in: *Béla Bartók. Weg und Werk, Schriften und Briefe*, hrsg. v. Bence Szabolcsi, Budapest 1957, S. 91–137.
–: *The Workshop of Bartók and Kodály*, Budapest 1983.
Loewy, Hanno: *Béla Balázs – Märchen, Ritual und Film*, Berlin 2003.
Losseff, Nicky: Casting Beams of Darkness into Bartók's Cantata Profana, in: *twentieth-century music* 3,2 (September 2006), S. 221–254.
M. Ö. [unidentifiziert]: A Conversation with Béla Bartók, in: *Bartók and his World*, hrsg. v. Péter Laki, Princeton 1995, S. 235–239 (ursprünglich ungarischer Artikel im *Kassai Napló* vom 23. April 1926, engl. Übs. D. E. Schneider u. K. Móricz).
Markó, László (Hrsg.): *Új Magyar Életrajzi Lexikon* [Neues ungarisches biographisches Lexikon], 6 Bände, Budapest 2001–2007.
Maróti, Gyula: Kórusmozgalom Magyarországon a harmincas években [Die Chorbewegung in Ungarn in den 30er Jahren], in: *Magyar Zene* 30,3 (1989), S. 292–305.
Mauser, Siegfried: Die musikdramatische Konzeption in Herzog Blaubarts Burg, in: *Musikkonzepte 22. Béla Bartók*, hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1981, S. 69–83.
Meyer, Peter: *Béla Bartóks »Ady-Lieder«, op. 16*, Winterthur 1965.
Miskolczy, Ambrus: *A szarvasfiúk ›rejtélye‹. A kolindától a Cantata profanáig* [Das ›Geheimnis‹ der Hirschsöhne: Von der Colindă zur Cantata profana], Budapest 2010.
–: Krisenbehandlung durch Musik. Der Fall Bartók und die Cantata profana, in: *Öt Kontinens* 10,1 (2012), S. 97–102.
–: *»Tiszta forrás« felé… Közelítések Bartók Béla és a Cantata profana világához* [Zur »reinen Quelle« … Annäherungen an die Welt Béla Bartóks und der Cantata profana], Budapest 2011.
Moreux, Serge: *Béla Bartók. Leben – Werk – Stil*, Zürich / Freiburg ^{2}1952.
Nathan, Hans: Hungary, in: *A History of Song*, hrsg. v. Denis Stevens, London / New York 1970, S. 272–292.
Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen*, München 1999 (Erstausgabe Leipzig 1891).
Pap, Gábor: *Csak tiszta forrásból. Adalékok Bartók Cantata profanájának értelmezéséhez* [Nur aus reiner Quelle: Anmerkungen zur Interpretation von Bartóks Cantata profana], Budapest 1990.
Petersen, Peter: Der Terminus ›Literaturoper‹ – eine Begriffsbestimmung, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 56,1 (1999), S. 52–70.
–: *Die Tonalität im Instrumentalschaffen von Béla Bartók* (= *Beiträge zur Musikwissenschaft* 6), Hamburg 1971.
Pintér, Csilla Mária: Szó és zene feszültsége A Kékszakállú herceg vára énekritmusaiban [Spannung zwischen Wort und Musik in den Gesangsrhythmen von Herzog Blaubarts Burg], in: *Tanulmánykötet Ujfalussy József emlékére. Tanulmányok, emlékírások, hommage-ok*, hrsg. v. Melinda Berlász und Márta Grabócz, Budapest 2013, S. 270–300.
–: The Music of Words in Béla Bartók's Twenty-Seven Choruses, in: *Studia Musicologica* 53,1–3 (September 2012), S. 141–152.

–: The Significance of the Varieties of Parlando-Rubato in the Rhythmic Language of Bluebeard's Castle, in: *Studia Musicologica* 49,3-4 (2008), S. 369–382.
–: Versforma és zenei forma Bartók Ady-dalaiban [Gedichtform und musikalische Form in Bartóks Ady-Liedern], in: *Zenetudományi dolgozatok 2004–2005*, hrsg. v. Márta Sz. Farkas und Tibor Tallián, Budapest 2005, S. 73–84.
Reinitz, Béla: *Dalok Ady Endre verseire (Új dalsorozat)* [Lieder zu Gedichten von Endre Ady (Neue Liederreihe)], hrsg. v. Jenő Gömöri, Budapest [1911].
Ruzicska, Paolo: Bartók sentito da Illyés, in: *Miscellanea del cinquantenario. Die Stellung der italienischen Avantgarde in der Entwicklung der neuen Musik. Symposion des Instituts für Wertungsforschung in Graz*, o. Hrsg., Mailand 1978, S. 82–104.
Sárosi, Bálint: *Folk Music. Hungarian Musical Idiom*, Budapest 1986.
Schlötterer, Roswitha: *Béla Bartóks Kompositionstechnik. Dargestellt an seinen sechs Streichquartetten* (= *Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft* 3), Regensburg 1956 (ursprünglich veröffentlicht unter ihrem Geburtsnamen Traimer).
Schneider, Christiane: Zur Einakter-Theorie im musikwissenschaftlichen Schrifttum, in: *Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters* (= *Thurnauer Schriften zum Musiktheater* 10), hrsg. v. Winfried Kirsch und Sieghart Döhring, Laaber 1991, S. 47–57.
Schneider, David E.: *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition. Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality*, Berkeley / Los Angeles / London 2006.
Schnetz, Diemut: *Der moderne Einakter. Eine poetologische Untersuchung*, Bern / München 1967.
Sólyom, György: »De mi nem megyünk … «. Bartók: Cantata profana – részletes elemzés – esztétikai problémák [»Doch wir gehen nicht mit … «. Bartók: Cantata profana – Detailanalyse – ästhetische Probleme], in: *Magyar Zene* 32,1 (März 1991), S. 3–51.
Somfai, László: Art. »Bartók, Béla«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Kassel u. a. ²1994–2008, Bd. P/2 (1999), Sp. 341–402.
–: Bartók egynemű kórusainak szövegforrásáról [Über die Textquellen der gleichstimmigen Chöre Bartóks], in: *Magyar zenetörténeti tanulmányok Szabolcsi Bence 70. születésnapjára* (= *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok* 2), hrsg. v. Ferenc Bónis, Budapest 1969, S. 359–376.
–: *Béla Bartók. Composition, Concepts, and Autograph Sources*, Berkeley / Los Angeles / London 1996.
–: Nichtvertonte Libretti im Nachlass und andere Bühnenpläne Bartóks, in: *Documenta Bartókiana II*, hrsg. v. Denijs Dille, Budapest / Mainz 1965, S. 28–52.
–: The ›Piano Year‹ of 1926, in: *The Bartók Companion*, hrsg. v. Malcolm Gillies, London 1993, S. 173–188.
–: Vorwort, in: Béla Bartók: *Cantata profana*, Wien / London 1955, o. S.
Somogyi, Vilmos: Reinitz Béla / A ›Magyar Nemzeti Operaház‹ (1918–1919) évadjáról [Béla Reinitz / Zur Saison der ›Ungarischen Nationaloper‹ (1918–1919)], in: *Muzsika* 2,3 (März 1959), S. 7–13.
Sonkoly, István: Bartók ismertelen fiatalkori műdalai [Unbekannte frühe Kunstlieder Bartóks], in: *Muzsika* 1,10 (1958), S. 7–8.

Starobinski, George: Le Métronome passionné. Tempo et agogique dans les Cinq mélodies op. 16 de Béla Bartók, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 27 (2007), S. 121–149.

Stephan, Rudolf: Art. »Expressionismus«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Kassel u. a. [2]1994–2008, Bd. S/3 (1995), Sp. 243–253.

Stevens, Halsey: Some »Unknown« Works of Bartók, in: *The Musical Quarterly* 52,1 (1966), S. 37–55.

–: *The Life and Music of Béla Bartók*, New York 1953.

Strawinskij, Igor: Erinnerungen. Chroniques de ma vie (1936), in: Igor Strawinskij: *Schriften und Gespräche 1*, Darmstadt 1983, S. 25–172.

–: Psalmensymphonie, in: *Igor Stravinsky Edition: Symphonies. Rehearsals and Talks*, Sony Classical 1991 (Booklet zur CD-Aufnahme).

Szabó, Miklós: *Bartók Béla kórusművei* [Béla Bartóks Chorwerke], Budapest 1985.

–: Choral Works, in: *The Bartók Companion*, hrsg. v. Malcolm Gillies, London 1993, S. 413–423.

–: Kodály széljegyzetei Bartók kórusműveihez [Kodálys Randnotizen zu Bartóks Chorwerken], in: *Muzsika* 38,9 u. 10 (1995), S. 27–33 bzw. 16–22.

Szabolcsi, Bence: Bartók and World Literature, in: *International Musicological Conference in Commemoration of Béla Bartók 1971*, hrsg. v. József Ujfalussy und János Breuer, Budapest 1972, S. 104–106.

–: Bartók's Miraculous Mandarin, in: *Bartók Studies*, hrsg. v. Todd Crow, Detroit 1976, S. 22–38.

– (Hrsg.): *Béla Bartók. Weg und Werk, Schriften und Briefe*, Budapest 1957.

–: Béla Bartók: Cantata profana, in: Bence Szabolcsi: *Miért szép századunk zenéje?*, hrsg. v. György Kroó, Budapest 1974, S. 181–187.

Szabolcsi, Miklós / Szauder, József / Klaniczay, Tibor: *Geschichte der ungarischen Literatur*, Budapest 1963.

Szathmári, István: *Három fejezet a magyar költői stílus történetéből* [Drei Kapitel über die Geschichte des ungarischen dichterischen Stils] (= *Nyelvtudományi értekezések* 140), Budapest 1995.

Tallián, Tibor: ›…múljék el e pohár én tőlem…‹: Cantata profana és Máté evangélium [›… möge dieser Kelch an mir vorübergehen …‹: die Cantata profana und das Matthäus-Evangelium], in: *Magyar Zene* 37,2 (1999), S. 153–159.

–: Bartók és a szavak / Bartók et les mots / Bartók and Words, in: *Arion* 13 (1982), S. 67–83.

–: *Béla Bartók. The Man and his Work*, Budapest 1988.

–: Béla Bartók. Composer of Folk Songs, in: *Hungarian Music Quarterly* 9,1–2 (1998), S. 5–9.

–: *Cantata profana – az átmenet mítosza* [Cantata profana – ein Mythos des Übergangs], Budapest 1983.

–: Der Briefwechsel Bartók's [sic] mit R. St. Hoffmann, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 18,1–4 (1976), S. 339–365.

–: Die Cantata profana – ein ›Mythos des Übergangs‹, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 23,1–4 (1981), S. 135–200.

–: Let this cup pass from me … The Cantata Profana and the Gospel According to Saint Matthew, in: *The Hungarian Quarterly* 36,139 (Herbst 1995), S. 55–60.

Tezla, Albert: *Hungarian Authors. A Bibliographical Handbook*, Cambridge (Massachusetts) 1970.

Thayer, Fred Martin jun.: *The Choral Music of Béla Bartók*, Dissertation (DMA): Cornell University, Ithaca 1976.

Ujfalussy, József: *Béla Bartók*, Budapest 1971 (engl. Übersetzung v. Ruth Pataki).

Ujfalussy, József / Breuer, János (Hrsg.): *International Musicological Conference in Commemoration of Béla Bartók 1971*, Budapest 1972.

Ujfalussy, József / Lampert, Vera (Hrsg.): *Bartók Breviárium (levelek – írások – dokumentumok)* [Briefe – Schriften – Dokumente], Budapest ²1974.

Unger, Hermann: Köln. Uraufführung des ›Wunderbaren Mandarin‹ von Béla Bartók, in: *Musikblätter des Anbruch* 8,10 (Dezember 1926), S. 445 f.

Vas Szűcs, Imola: »Ének őrzi az időt«. Újra a Bartók-egyneműkarok szövegforrásainak nyomában [»Singen bewahrt die Zeit«. Erneut auf der Spur der Textquellen zu Bartóks gleichstimmigen Chören], in: *Magyar Zene* 52,2 (Mai 2014) S. 205–223.

Veress, Sándor: ›Bluebeard's Castle‹, in: *Tempo* 13 und 14 (Herbst 1949 bzw. Winter 1949/50), S. 32–38 bzw. 25–35.

Vikárius, László: A Pleading Father? A Correction in the Sources of Béla Bartók's Cantata profana, in: *Българско музикознание / Bulgarian Musicology* 35,3/4 (2011), S. 174–194.

–: Bartók and the Words of the Cantata, in: *The Hungarian Quarterly* 36,139 (Herbst 1995), S. 61–69.

–: Bartók's Late Adventures with Kontrapunkt, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 47,3/4 (September 2006), S. 395–416.

–: Béla Bartók's Cantata profana (1930): A Reading of the Sources, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 35,1–3 (1993/94), S. 249–301.

–: Erläuterungen zur Faksimileausgabe des autographen Entwurfs von: Béla Bartók. Herzog Blaubarts Burg, op. 11. 1911, in: Béla Bartók: *Herzog Blaubarts Burg. Opus 11. 1911. Autographer Entwurf*, hrsg. v. László Vikárius, Budapest 2006.

–: Intimations through Words and Music. Unique Sources to Béla Bartók's Life and Thought in the Fonds Denijs Dille (B-Br), in: *Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 67 (2013), S. 179–217.

–: Könyörgő apa? avagy: Hogyan szólította meg szarvassá vált fiait az ő édes apjuk? Egy javítás a Cantata profana kottaszövegéhez [Ein flehender Vater? oder: Wie hat der Vater seine in Hirsche verwandelten Söhne angesprochen? Eine Korrektur zum Notentext der Cantata profana], in: *Muzsika* 50,10 (Oktober 2007), S. 20–26.

–: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában. A hatás jelenségének értelmezéséhez* [Modell und Inspiration in Bartóks musikalischem Denken. Zur Deutung von Einflusserscheinungen], Pécs 1999.

–: Nationalism Rejected or Transformed? Béla Bartók's Unconventional Contribution to the Chorus Literature, in: *18. slovenski glasbeni dnevi. Zborovska glasba in pevska društva ter njihov pomen v razvoju nacionalnih glasbenih kultur / 18th Slovenian Musical Days. Choral Music and Choral Societies, and their Role in the Development of the National Musical Cultures. Ljubljana, Piran 22.–25. IV. 2003*, Ljubljana 2004, S. 180–198.

–: The Sources of Béla Bartók's Opera Duke Bluebeard's Castle (1911): The Fascinations of Balladry, in: *Glasbeno gledališče – večeraj, danes, jutri. 100-letnica rojstva skladatelja Danila Švare. Musical Theatre – Yesterday, Today, Tomorrow. The 100th Anniversary of the Birth of Composer Danilo Švara*, hrsg. v. Primož Kuret, Ljubljana 2003, S. 109–123.

Vörös, László: Art. »Balázs Béla«, in: *Új Magyar Irodalmi Lexikon*, hrsg. v. László Péter, Bd. 1, Budapest 1994, S. 101–103.

Waldbauer, Iván: Vorwort, in: Béla Bartók: *Fünf Lieder op. 15. Gesang und Klavier*, Wien [1966], o. S.

Wilheim, András: Zu einem Handschriften-Faksimile aus dem Jahre 1917, in: *Documenta Bartókiana VI*, hrsg. v. László Somfai, Budapest 1981, S. 233–234.

Winking, Hans: Klangflächen bei Bartók bis 1911. Zu einigen stilistischen Beziehungen in den Orchesterwerken Béla Bartóks zur Orchestermusik des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 24 (1982), S. 549–564.

Wörner, Karl: Die sieben Schlüssel. Bartóks ›Herzog Blaubarts Burg‹, in: Karl Wörner: *Die Musik in der Geistesgeschichte. Studien zur Situation der Jahre um 1910*, Bonn 1970, S. 119–130.

Ziegler, Márta: Über Béla Bartók, in: *Documenta Bartókiana IV*, hrsg. v. Denijs Dille, Budapest / Mainz 1970, S. 173–179.

Zieliński, Tadeusz: *Bartók*, Zürich 1973.

Notenausgabenverzeichnis

Bartók, Béla: *3 Dorfszenen für vier (oder acht) Frauenstimmen und Kammerorchester* […]. *Klavierauszug mit Singstimmen*, Universal Edition: [Wien] 1927 (deutsche Übersetzung von Bence Szabolcsi, ungarische Übersetzung von Viktor Lányi, englische Übersetzung von Martin Lindsay).

–: *44 Duos*, Universal Edition: [Wien] 1933.

–: *Achtzehn Chorlieder*, B. Schott's Söhne: Mainz 1953.

–: *Bluebeard's Castle. Opera in one Act by Béla Balázs. Music by Béla Bartók. Score*, Universal Edition: [Wien 1963] (englische Übersetzung von Christopher Hassall).

–: *Cantata profana (Die Zauberhirsche) für Tenor, Bariton, gemischten Chor und Orchester (1930)*, Boosey & Hawkes: London 1955 (deutsche Übersetzung von Bence Szabolcsi, englische Übersetzung von Robert Shaw).

–: *Cantata profana / A kilenc csodaszarvas / Die Zauberhirsche. Für gemischten Chor, Tenorsolo, Baritonsolo und Orchester / Vegyes karra és zenekarra, tenor- és baritonszólóval / Worte nach Volksliedertexten / Népi szövegekre.* […] *Klavierauszug. Nach der Handschrift des Komponisten gedruckt*, Universal Edition: Wien 1934 (deutsche Übersetzung von Bence Szabolcsi).

–: *Cantata profana / A kilenc csodaszarvas / Die Zauberhirsche* […]. *Partitur*, Universal Edition: Wien 1934 (deutsche Übersetzung von Bence Szabolcsi).

–: *Cantata profana / Die Zauberhirsche / The giant stags. Für gemischten Chor, Tenorsolo, Baritonsolo und Orchester. Worte nach ungarischen* [sic] *Volksliedertexten* […]. *Klavierpartitur*, Universal Edition: Wien 1951 (deutsche Übersetzung von Bence Szabolcsi, englische Übersetzung von M. D. Calvocoressi).

–: *Cantata Profana / The Nine Enchanted Stags / A kilenc csodaszarvas*, hrsg. v. Nelson Dellamaggiore und Péter Bartók, Bartók Records: [Homosassa] 2011 (Klavierauszug).

–: *Dorfszenen (Slowakische Volkslieder). Für eine Frauenstimme und Klavier* […], Universal Edition: Wien / New York 1927 (deutsche Übersetzung von Bence Szabolcsi, ungarische Übersetzung von Viktor Lányi).

–: *Der junge Bartók I. Ausgewählte Lieder*, hrsg. v. Denijs Dille, Zeneműkiadó: Budapest 1963.

–: *Der junge Bartók II. Klavierstücke*, hrsg. v. Denijs Dille, Zeneműkiadó: Budapest 1965.

–: *Elmúlt időkből. Három férfikar / Aus vergangenen Zeiten. Drei Chorsätze für Männerchor*, Editio Musica: Budapest 1950 (deutsche Übersetzung von Isolde Schröder).

–: *Five Songs op 16* [sic]. *Voice & Piano*, Boosey & Hawkes: London 1939 (englische Übersetzung von Nancy Bush, deutsche Übersetzung von R. St. Hoffmann).

–: *Four Hungarian Folksongs for mixed chorus a cappella / Vier ungarische Volkslieder für gemischten Chor a cappella*, Boosey & Hawkes: London 1956 (deutsche Übersetzung von R. St. Hoffmann, englische Übersetzung von Nancy Bush).

–: *Fünf Lieder / Öt dal / Five Songs op. 15. Gesang und Klavier / Ének zongorakisérettel / Voice and Piano*, Universal Edition: London 1991 (revidierte Neuausgabe Péter Bartók, deutsche Übersetzung von Ernst Hartmann, englische Übersetzung von Eric Smith).

–: *Fünf Lieder. Nach Texten von Andreas Ady. Musik von Béla Bartók / Öt dal. Ady Endre szövegeire. Megzenésitette* [sic] *Bartók Béla. Op. 16*, Universal Edition: Wien 1923 (deutsche Übersetzung von R. St. Hoffmann).
–: *Gyermekeknek. Apró darabok kezdő zongorázóknak (oktávfogás nélkül). Magyar gyermek- és népdalok felhasználásával / Für Kinder. Kleine Klavierstücke für Anfänger (ohne Oktaven-Spannung). Mit Verwendung ungarischer Kinder- und Volkslieder*, Editio Musica: Budapest 1998 (revidierte Ausgabe Péter Bartók).
–: *Herzog Blaubarts Burg / A Kékszakállú herceg vára / Oper in einem Akt von Béla Balázs. Musik von Béla Bartók / Opera egy felvonásban. Szöveget írta Balázs Béla. Megzenésítette Bartók Béla. Op. 11*, Universal Edition: Wien / New York 1921 (deutsche Übersetzung von Vilmos Ziegler).
–: *Herzog Blaubarts Burg. Opus 11. 1911. Autographer Entwurf*, hrsg. v. László Vikárius, Balassi Kiadó: Budapest 2006.
–: *I. Vonósnégyes / String Quartet No. 1*, Editio Musica: Budapest 1950.
–: *Improvisations on Hungarian Peasant Songs. For Solo Piano by Béla Bartók. Op. 20*, Masters Music Publications: Boca Raton [1998].
–: *IVéme Quatuor*, Boosey & Hawkes: New York 1956.
–: *Kórusművei. Két és három szólamra. Gyermek-, női- és férfikarok részére* [Chorwerke. Für zwei und drei Stimmen. Für Kinder-, Frauen- und Männerchor], Zeneműkiadó: Budapest [8]1967 (enthält ausschließlich die *27 Chöre* für Kinder- und Frauenchor).
–: *Liebeslieder for Voice and Piano (1900): Facsimile of the Manuscript*, hrsg. v. Péter Bartók, Bartók Records: Homosassa 2002.
–: *Öt dal / Fünf Lieder / Five Songs op. 15. Ének zongorakisérettel / Gesang und Klavier / Voice and Piano*, Universal Edition: London [2][1966] (deutsche Übersetzung von Ernst Hartmann, englische Übersetzung von Eric Smith).
–: *Six Children's Choruses by Belá Bartók* [sic], Boosey & Hawkes: [London] 1942 (englische Übersetzung von Elizabeth Herzog).
–: *Székely dalok*, Editio Musica: Budapest 1950.
–: *Ungarische Volkslieder / Hungarian Folksongs. Für gemischten Chor a cappella / For mixed Chorus*, Universal Edition: Wien / Leipzig 1932 (deutsche Übersetzung von R. St. Hoffmann, englische Übersetzung von M. W. Pursey).
–: *Zwanzig ungarische Volkslieder / Húsz magyar népdal*, Universal Edition: Wien / Leipzig 1932 (deutsche Übersetzungen von Bence Szabolcsi und R. St. Hoffmann).
–: *Zwanzig ungarische Volkslieder / Twenty Hungarian Folksongs*, Boosey & Hawkes: London u. a. 1939 (deutsche Übersetzungen von Bence Szabolcsi und R. St. Hoffmann).
Bartók, Béla / Kodály, Zoltán: *Öt dal / Fünf Lieder / Five Songs op. 15. Partitur / Score*, Universal Edition: London 1962.
Kodály, Zoltán: *Megkésett melódiák / Sieben Gesänge op. 6*, Boosey & Hawkes: London 1952 (deutsche Übersetzung von Bence Szabolcsi).
Wagner, Richard: *Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend. Erster Tag: Die Walküre. WWV 86 B. Zweiter Aufzug*, hrsg. v. Christa Jost (= *Sämtliche Werke* 11,II), Schott: Mainz 2004.

Anhang: Übersetzungen

Weil die verfügbaren deutschen Textunterlegungen zwangsläufig sehr kompromisshaft mit dem Originalwortlaut umgehen, folgen hier die weitgehend wörtlichen Übersetzungen der Texte zu den *Fünf Liedern* op. 15, *Aus vergangenen Zeiten* und den *27 Chören*. Für *Herzog Blaubarts Burg*, die *Fünf Lieder* op. 16 und die *Cantata profana* wird auf diese Beigabe verzichtet: Für die *Cantata* sei auf die wörtlichen deutschen Übersetzungen verwiesen, die in den UE-Ausgaben dem Notentext vorangestellt sind. Im Falle der *Blaubart*-Oper ist die gängige Übertragung sehr nah am Originalwortlaut und erübrigt die Mühe einer wörtlichen Übersetzung. Für die Ady-Lieder beachte man Peter Meyers Monographie, die zu jedem der Liedtexte eine Interlinearübersetzung anbietet.[608]

Fünf Lieder op. 15

Az én szerelmem

Az én szerelmem nem sápadt éji hold,
Mely elmerengve néz a vízbe le,
Az én szerelmem forró déli napfény,
Teremtő erővel, tüzzel tele…

Az én ajkamon forró csók a rózsa,
Az én szememben gyujtó tüzek égnek,
Az én testemben örök ifjan lángol
Pogány szerelmes mámora a vérnek.

Meine Liebe

Meine Liebe ist kein fahler, nächtlicher Mond,
Der versonnen aufs Wasser herabblickt,
Meine Liebe ist heißes, taghelles Sonnenlicht,
Voll von schaffender Kraft und Feuer …

Auf meinem Mund ist ein brennender Kuss die Rose,
In meinen Augen brennen entfachende Feuer,
In meinem Körper lodert ewig jung
Der heidnische Liebesrausch des Blutes.

Nyár

Szomjasan vágyva várom a szellőt,
A kék égharang vakít felettem.
Rajta árnyat hiába kerestem,
A nap megolvasztott minden felhőt.

Nyitott szájjal szívtam a napsugárt,
A lángolo ég szinte rámszakadt…
És a lombos, sűrű, zöld fák alatt
A rohanó nyár egy percre megállt.

Sommer

Durstig harrend erwarte ich den Windhauch,
Über mir blendet die blaue Himmelsglocke.
Nach Schatten suchte ich vergebens,
Die Sonne zerschmolz jede Wolke.

Mit offenem Mund saugte ich die Sonnenstrahlen ein,
Der flammende Himmel stürzte schier auf mich herab …
Und unter den belaubten, dichten, grünen Bäumen
Blieb der stürmende Sommer für eine Minute stehen.

608 Vgl. Meyer: »*Ady-Lieder*« (1965), passim.

A vágyak éjjele

Csókolni! Ajkam most csókra vágyik!
Ez most a vágyak éjjele.
Ezernyi kéj ég a sötétben,
Az ég is megremeg bele,
Lázár forróság perzseli szájam:
Ez most a vágyak éjjele.

Csókolni! Ajkam most csókra vágyik!
Suhog a vágyak vesszeje,
Ütése fáj, ütése éget,
És szemem könnyel van tele.
Ó fájó kínok, édes kínok!
Ez most a vágyak éjjele.

Csókolni! Ajkam most csókra vágyik!
Vérem ez éjjel tűzfolyó,
Meztelen karom vágyva kitárom,
Testemről lehull a takaró,
A gazdag vágyak éjszakáján
Csókolni, ölelni volna jó!

Vergődöm gyűrött párnáimon…
Megváltó reggel! Messze vagy-e?
Ments meg a vágyak tűzvesszejétől,
Félek, hogy meghalok bele!
Ajkam ez éjjel csókra vágyik,
Ez most a vágyak éjjele.

Die Nacht der Sehnsucht

Küssen! Meine Lippen sehnen sich nun nach Küssen!
Dies ist nun die Nacht der Sehnsucht.
Tausend Wonnen brennen im Dunkeln,
Selbst der Himmel erzittert darüber,
Lazarus' Hitze versengt meinen Mund:
Dies ist nun die Nacht der Sehnsucht.

Küssen! Meine Lippen sehnen sich nun nach Küssen!
Es peitscht der Sehnsucht Rute,
Ihre Schläge schmerzen, ihre Schläge brennen,
Und meine Augen sind voll von Tränen.
Oh schmerzende Qualen, süße Qualen!
Dies ist nun die Nacht der Sehnsucht.

Küssen! Meine Lippen sehnen sich nun nach Küssen!
Heute Nacht ist mein Blut ein Feuerstrom,
Sehnend breite ich meine nackten Arme aus,
Von meinem Körper fällt die Decke,
In der reichen Nacht der Sehnsucht
Wäre Küssen, Umarmen gut!

Ich winde mich in meinen zerknüllten Kissen …
Erlösender Morgen! Bist du weit?
Rette mich vor der Feuerrute der Sehnsucht,
Ich fürchte, ich sterbe daran!
Meine Lippen sehnen sich nach Küssen in dieser Nacht,
Dies ist nun die Nacht der Sehnsucht.

Színes álomban

Színes álomban láttalak már,
Ismerem arcod én,
Szerelmes szívvel égő szájjal
Jöttél akkor felém.

Szólj, te vagy-e megértő társam,
Kit lelkem keresett?
Nem foglak-e elveszíteni,
Ha megismertelek?

Mondd, elfogadod tőlem életem?
Minden értéke, fénye most tiéd.
Néked őriztem hosszú éveken,

Ki után annyi utat bejártam.
Hiszek abban, hogy megtaláltalak,
(Hiszek abban, hiszek abban,)
Hiszek benned, én lelki társam.

In einem bunten Traum

In einem bunten Traum sah ich dich schon,
Ich kenne dein Gesicht,
Mit verliebtem Herzen, brennendem Mund
Kamst du da über mich.

Sag, bist du mein verstehender Gefährte,
Den meine Seele gesucht hat?
Werde ich dich nicht verlieren,
Wenn ich dich erkannt habe?

Sprich, nimmst du von mir mein Leben an?
All sein Wert, sein Licht ist nun dein.
Dir bewahrte ich es in langen Jahren,

Dem ich so viel Weges nachgegangen bin.
Ich glaube daran, dass ich dich gefunden habe,
Ich glaube daran, ich glaube daran,
Ich glaube an dich, mein Seelengefährte.

Itt lent a völgyben

Itt lent a völgyben már gyilkol az ősz,
Sápadt virágok sorsukat várják.
A földet fázva, szomorún nézem,
Mint jeges vízbe süllyedő gályát.

A hangos erdő már néma halott,
Könnyek csillognak minden göröngyön.
A ködben járva azt hiszem,
Hogy már egyedül csak én élek a földön.

Hier unten im Tal

Hier unten im Tal mordet schon der Herbst,
Blasse Blumen erwarten ihr Schicksal.
Frierend, traurig sehe ich die Erde,
Wie eine ins eisige Wasser versinkende Galeere.

Der geräuschvolle Wald, stumm erstarb er,
Tränen glänzen auf jeder Erdscholle.
Im Nebel gehend glaube ich,
Dass nurmehr ich einsam auf Erden lebe.

Elmúlt időkből

1. Nincs boldogtalanabb a parasztembernél

Nincs boldogtalanabb a parasztembernél,
Mert nyomorúsága nagyobb a tengernél.
Soha nyugta nincsen,
Éjjel nappal készen
A talpán kell állni.
Nincs boldogtalanabb a parasztembernél,
Mert nyomorúsága nagyobb a tengernél.

Cifrasággal teljes rongyos szűrdolmánya,
Alig van szegénynek felvennivalója;
Egy kevés kenyérrel,
Egy kevés hagymával
Meg kell elégedni.
Nincs boldogtalanabb a parasztembernél,
Mert nyomorúsága nagyobb a tengernél.

Egész nap fáradoz, de másért dolgozik,
A sok dézsmát szedik, meg sem is köszönik;
Ha pedig vétkezik,
A tömlöcbe teszik,
Hol sem eszik, iszik.
Nincs boldogtalanabb a parasztembernél,
Mert nyomorúsága nagyobb a tengernél.

Bíró az adóért, pap, mester stóláért,

Boltos és kocsmáros portékák áráért
Zaklatják untalan,
Mentsége hasztalan,
Míg lelnek benne vért.
Nincs boldogtalanabb a parasztembernél,
Mert nyomorúsága nagyobb a tengernél.

Aus vergangenen Zeiten

Keinen Unglücklicheren gibt es als den Bauersmann

Keinen Unglücklicheren gibt es als den Bauersmann,
Denn sein Elend ist größer als das Meer.
Niemals hat er Ruhe,
Tag und Nacht muss er bereit stehen
Auf seinen Sohlen.
Keinen Unglücklicheren gibt es als den Bauersmann,
Denn sein Elend ist größer als das Meer.

Voller Zierrat ist sein zerlumpter Mantel,
Kaum Aufhebenswertes hat der Arme;
Mit einem spärlichen Brot,
Einer spärlichen Zwiebel
Muss er sich begnügen.
Keinen Unglücklicheren gibt es als den Bauersmann,
Denn sein Elend ist größer als das Meer.

Den ganzen Tag müht er sich, doch arbeitet er für andere,
Den ganzen Zehnten nimmt man ihm und dankt es nicht;
Wenn er aber fehl geht,
Wirft man ihn in den Kerker,
Wo er weder isst noch trinkt.
Keinen Unglücklicheren gibt es als den Bauersmann,
Denn sein Elend ist größer als das Meer.

Der Schultheiß wegen der Steuer, Pfarrer [und] Lehrer wegen der Abgaben,

Händler und Wirt wegen der Warenpreise,
Sie belästigen ihn ohne Unterlass,
Seine Ausflüchte sind nutzlos,
Solange sie Blut in ihm finden.
Keinen Unglücklicheren gibt es als den Bauersmann,
Denn sein Elend ist größer als das Meer.

2. Egy kettő, három négy

Hej haj, heje haj, haja haj, heje huja haj!
Egy, kettő, három négy, hej,
Hát te pajtás hová mégy?
Egy kettő, három négy, öt.
Hát te pajtás hová mégy?
Elmegyek én pipáér,
Pestre megyek pipáér (el).
Gyere vissza, gyere hát,
Adok neked egy marék gesztenyét,
Vegyél rajta condrát,
Takard bele Jutkát.
Jutka érte bort ád,
Sej haj,
Bort ád érte, bort ád,
Bort adok kocsisnak,
Kocsis nekem trágyát ád,
Trágyát adom földemnek.
Földem nekem búzát ád.
Búzát adom molnárnak,
Molnár nekem lisztet ád,
Lisztet adom nénémnek.
Néném nekem cipót ád,
Cipót adok úrnak,
Úr érte: botot ád!
[…]
Csak azért is gyöngyélet az élet! /
Mégis élet az élet!

Eins zwei, drei vier

Eins zwei, drei vier, hei,
Nun, Kamerad, wo gehst du hin?
Eins zwei, drei vier, fünf.
Nun, Kamerad, wo gehst du hin?
Ich gehe eine Pfeife besorgen,
Nach Pest gehe ich, um eine Pfeife zu besorgen.
Komm zurück, komm doch,
Ich gebe dir eine Handvoll Kastanien,
Kauf dir dafür einen Mantel,
Hülle Jutka hinein.
Jutka gibt dir Wein dafür,
Hei, hoi,
Wein gibt sie dafür, Wein gibt sie,
Wein geb' ich dem Kutscher,
Der Kutscher gibt mir Dung,
Den Dung geb' ich meinem Feld.
Mein Feld gibt mir Weizen.
Den Weizen geb' ich dem Müller,
Der Müller gibt mir Mehl,
Weizen geb' ich meiner Tante
Meine Tante gibt mir Brot,
Brot geb' ich dem Herrn,
Der Herr gibt dafür: den Stock!
[…]
Trotzdem ist das Leben ein Fest! /
Trotzdem ist das Leben ein Leben!

3. Nincsen szerencésebb a parasztembernél

Nincsen szerencsésebb a parasztembernél.
Mert boldogabb sorsa minden mesterségnél.
A paraszt: urakat tartja, a papokat,
Tartja katonákat és koldusokat.
Nincsen szerencsésebb a parasztembernél…

Ha paraszt nem volna, kenyerünk sem volna.
Ha ő nem szántana, mindnyájunk koplalna.
Római császárok az ekét felvették.
Császárságuk/Királyságuk előtt azt nagyra becsülték.
Nincsen szerencsésebb a parasztembernél,
Mert boldogabb sorsa minden mesterségnél.

Jó reggel a szántó ekéjét forgatja,
Fúr, farag, vasait földnek igazítja.
Reménységgel, gonddal földeit megszántja.
Megérett búzáját örömmel aratja.
Nincsen szerencsésebb a parasztembernél.

Keinen Glücklicheren gibt es als den Bauersmann

Keinen Glücklicheren gibt es als den Bauersmann,
Denn sein Los ist glücklicher als jedes Gewerbe.
Der Bauer: hält (sich) Herren, die Pfaffen,
Hält (sich) Soldaten und Bettler.
Keinen Glücklicheren gibt es als den Bauersmann …

Wenn es den Bauer nicht gäbe, hätten wir kein Brot.
Wenn er nicht pflügte, würden wir alle hungern.
Römische Kaiser nahmen den Pflug auf.
Hoch schätzten sie es vor ihrem Kaisertum/Königtum.
Keinen Glücklicheren gibt es als den Bauersmann,
Denn sein Los ist glücklicher als jedes Gewerbe.

Am frühen Morgen schiebt er den furchenden Pflug,
Bohrt, wühlt, treibt seine Eisen in den Boden.
Mit Hoffnung, mit Sorgen pflügt er seine Felder.
Erntet den gereiften Weizen mit Freude.
Keinen Glücklicheren gibt es als den Bauersmann.

Mindenét a paraszt, házát, szerszámait,
ruháját egymaga készíti/díszíti,
Muzsikát és nótát nem is könyvből tudja,
nincs neki szüksége városi limlomra!
Nincsen nagyobb mester a parasztembernél.
Nincs is szebb élet a parasztemberénél,
nincsen, nincs!

All seine Habe, sein Haus, sein Werkzeug,
seine Kleider fertigt/schafft der Bauer sich selbst an,
Musik und Lieder kennt er nicht aus Büchern,
er braucht keinen städtischen Tand!
Keinen größeren Meister gibt es als den Bauersmann.
Kein schöneres Leben gibt es als das des Bauersmannes,
keines, keins!

27 Chöre[609]

Tavasz

Szép madár a fecske, szépen is szól,
Reggel, mikor harmat hull az ágról.
A kisded pacsirta az eget hasítja
Szárnyaival,
Ékesen hangicsál, napsugárin sétál
Lábaival.

Érez minden állat vidámulást,
Az apró madárkák megujulást.
Gyöngyharmatos reggel madárkák
sereggel
Csoportoznak,
A virágok nyílnak, füvek illatoznak
A réteken.

A tavaszi szél is fújdogál már,
A gazda is felkel, ekéhez áll;
Befogja ökreit, műveli földeit
Szerencsésen,
Munkáját folytatja, barázdát forgatja
Szép csendesen.
Isten ő felsége meg is áldja,
Szántóvető embert meg is tartja;
Sok minden szerszámát, ekéjét, sarlóját
Ő forgatja,
Földön az életet, mennyben üdvösséget
Osztogatja.

Frühling

Ein schöner Vogel ist die Schwalbe, und schön singt sie
Am Morgen, wenn der Tau vom Ast fällt.
Die kleine Lerche teilt den Himmel
Mit ihren Flügeln,
Zierlich singt sie, spaziert im Sonnenlicht
Auf ihren Füßchen.

Jedes Tier spürt die Aufheiterung,
Die kleinen Vögelchen die Erneuerung.
Am taubenetzten Morgen finden sich
die Vögelchen
In großer Schar ein,
Die Blumen öffnen sich, die Gräser duften
Auf den Wiesen.

Der Frühlingswind weht schon umher,
Auch der Bauer steht auf, stellt sich an seinen Pflug;
Er spannt seine Ochsen ein, bewirtschaftet seine Felder
Glücklich,
Seine Arbeit verrichtet er, die Furche walzt er entlang
In schöner Ruhe.
Gott, seine Hoheit, segnet ihn,
Bewahrt die pflügenden Leute;
Allerlei Werkzeug, seinen Pflug, seine Sichel
Führt er,
Auf Erden das Leben, im Himmel das Heil
Verteilt er.

609 Die Reihenfolge entspricht der Erstausgabe.

Ne hagyj itt!

Csak azt mondd meg, rózsám,
Melyik úton mégy el,
Felszántatom én azt
Aranyos ekével,
Be is vetem én azt
Szemen szedett gyönggyel,
Be is boronálom
Sűrű könnyeimmel.

Lass mich nicht hier zurück!

Sag mir nur, meine Rose,
Auf welchem Weg du fortgehst,
Ich pflüge ihn
Mit goldenem Pflug,
Ich sähe ihn
Mit Perlen, aufgefangen in den Augen,
Und egge ihn
Mit meinen dichten Tränen.

Jószágigéző

Gyűjtik a csordákat, csingilingi lánga,
Hajtják a marhákat, csingilingi láng;
Tinó-binó jószágocskák, a nyakukon
harangocskák,
Csingilingi lánga, rínak az uccába.

Láncot a küszöbre, csingilingi lánga,
Hogy megtérjen az őszre, csingilingi láng;
Rókák, medvék, farkasok, útonállok, tolvajok,
Csingilingi lánga, ne férjen hozzája.

Nőjjön fű előttük,
Baj ne járjon köztük,
Hízzanak meg mind egy lábig,
hadd igérjenek sok százig
Értük a vásárba.

Viehbeschwörung

Man sammelt die Herde, klingelingelingel,
Man treibt die Rinder, klingelingeling;
Kälber und Rindviechlein, Glöckchen
an ihren Nacken,
Klingelingelingel, ächzen auf die Straße.

Ketten auf die Türschwelle, klingelingelingel
Damit man bis Herbst zurückkehre, klingelingeling;
Füchse, Bären, Wölfe, Wegelagerer, Diebe,
Klingelingelingel, sollen sie nicht zu fassen kriegen.

Das Gras soll vor ihnen wachsen,
Unheil nicht über sie kommen,
Zunehmen sollen sie um einen Fuß,
bieten soll man ein paar Hundert
Für sie auf dem Markt.

Levél az otthoniakhoz

Áldást, békességet kivánok házamnak,
Kivánok házamnak, apámnak, anyámnak,
Emlékezetben hogy engemet tartsanak!

Mikor elhagytam a szülei házat,
Híres kis falumat, szép magyar hazámat,
Akkor szállt szívemre igen nagy búbánat.

Kivánom, az Isten áldja meg kendteket,
Szerencsétlenségtől ójja mindenünket,
Szíveteket soha, bánatba ne ejtse,
Nemzetemet soha semmi baj ne érje!

Brief an jene zuhause

Segen, Frieden wünsche ich meinem Heim,
Wünsche ich meinem Heim, meinem Vater, meiner Mutter,
Auf dass sie mich in Erinnerung behalten mögen!

Als ich meiner Eltern Haus verließ,
Mein bekanntes kleines Dorf, meine schöne ungarische Heimat,
Da stieg in meinem Herzen große Wehmut auf.

Ich wünsche, dass der Herr uns segnen möge,
Er möge uns alle vor Unglück bewahren,
Eure Herzen niemals in Gram stürzen lassen,
Kein Unheil widerfahre je meiner Nation!

Játék

Ég a gyertya, ég,
El ne aludjék!
Aki lángot látni akar,
Ide ugorjék!

Spiel

Es brennt die Kerze, sie brennt,
Man schlafe nicht ein!
Wer die Flamme sehen will,
Der springe hierher!

Leánynéző

Arany-ezüstért, cifra ruháért,
Leányt el ne végy koszorújáért,
Inkább szeressed jámborságáért,
Előtted való szép járásáért.

Ne nézz a lányka táncos lábára,
Ne hajolj az ő mézes szavára,
Figyelemmel légy indulatára,
Tanulj szert tenni szíve titkára.

Mädchenschau

Wegen Gold, Silber, wegen bunter Kleider,
Wegen eines Kranzes nimm dir ein Mädchen nicht,
Liebe sie vielmehr für ihren Sanftmut,
Dafür, wie schön sie vor dir geht.

Schau nicht auf des Mädels tanzende Beine,
Richte dich nicht nach ihren honigsüßen Worten,
Sei vorsichtig bei ihrer Leidenschaft,
Lerne, dir ihr Herzensgeheimnis zu verschaffen.

Héjja, héjja, karahéjja!

Karahéjja, héjja!
Kilenc pipénk hijja!
Ötnek tarka szárnya,
Négynek likas lába.

Karahéjja, héjja!
Kilenc pipénk hijja!
Add vissza pipénket,
Mert megvernek minket.

Karahéjja, héjja!
Kilenc pipénk hijja!
Ha nem adod vissza,
Ne jőjj erre héjja!

Habicht, Habicht, schwarzer Habicht!

Habicht, schwarzer Habicht!
Neun meiner Hühner sind dahin!
Fünf haben zerzauste Flügel,
Vier zerlöcherte Beine.

Habicht, schwarzer Habicht!
Neun meiner Hühner sind dahin!
Gib' mir meine Hühner zurück,
Denn man verprügelt mich dafür.

Habicht, schwarzer Habicht!
Neun meiner Hühner sind dahin!
Wenn du sie nicht zurückgibst,
Dann komm' nie wieder, Habicht!

Ne menj el!

Ne menj el, el ne menj,
Ne hagyjál itt engem,
Mert ha itt hagysz engem,
Bánatos lesz lelkem.

Bánatos lélekkel,
Szomorodott szívvel,
Egyedül hogy legyek,
Nálad nélkül éljek?

Világon míg élek,
Soha nem felejtlek,
Visszajösz, vissza még,
S velem maradsz mindég.

Geh nicht fort!

Geh nicht fort, geh nicht fort,
Lass mich nicht hier zurück,
Denn wenn du mich hier lässt,
Wird meine Seele betrübt sein.

Mit betrübter Seele,
Traurigem Herzen,
Soll ich allein sein,
Ohne dich leben?

Solange ich auf der Welt lebe,
Werde ich dich niemals vergessen,
Du kommst zurück, zurück einst,
Und bleibst bei mir für immer.

Van egy gyűrűm, karika

Van egy gyűrűm, karika,
Tegnap vette Janika,
Ha még egyet ilyet vesz,
Két karika gyűrűm lesz.

Einen runden Ring habe ich

Einen runden Ring habe ich,
Gestern gab ihn mir Janika,
Wenn sie mir noch so einen gibt,
Hab' ich zwei runde Ringe.

Van egy kendőm, pepita,
Tegnap vette kis Pista,
Ha még egyet ilyet vesz,
Két pepita kendőm lesz.

Van egy bundám, asztrakán,
Tegnap vette a babám,
Ha még egyet ilyet vesz,
Két asztrakán bundám lesz.

Ein kariertes Tuch habe ich,
Gestern gab's mir Pista [Stefferl],
Wenn er mir noch so eines gibt,
Hab' ich zwei karierte Tücher.

Ich habe einen Pelzmantel, einen Astrachan,
Gestern gab ihn mir mein Schatz,
Wenn er mir noch so einen gibt,
Hab' ich zwei Astrachan-Pelze.

Senkim a világon

Hegyek közt lakásom,
Senkim a világon,
Csendes folyóvíznek
Csak zúgását hallom.

A nyári folyóvíz
Télre megaluszik,
De az én bús szívem
Soha meg nem nyugszik.

Erdőben lakásom,
Senkim a világon.

Niemanden hab' ich auf der Welt

In den Hügeln ist meine Wohnstatt,
Niemanden hab' ich auf der Welt,
Des ruhigen Flusses
Rauschen nur hör ich.

Der sommerliche Fluss
Schläft im Winter,
Doch mein wehmütiges Herz
Kommt nie zur Ruhe.

In den Wäldern ist meine Wohnstatt,
Niemanden hab' ich auf der Welt.

Cipósütés

Kertem alatt, kertem alatt arat három varnyú,
Tücsök gyűjti, tücsök gyűjti; szúnyog köti kévét,
Bolha izog, bolha ugrál, bolha izog, ugrál.
Szekérre kévét hány.
Mén a szekér a malomba,
Három macska hajtja, három tarka macska;
Ez itt szitál, az meg rostál,
A harmadik vágja, malomkövet vágja.
Szürke szamár vizet hoz egy akós hordóban,
Kilenc akós hordóból tekenőbe tölti.
Lúd dagasztja, lúd dagasztja, kemencébe rakja,
Medve várja, medve várja, kisült-e a cipó?
Tyúk a cipót csipegeti, tyúk a cipót eszi,
Hangya morzsát szedi.

Brotbacken

|: In meinem Garten :| mähen zwei Krähen,
|: Die Grille sammelt's, :| die Mücke knüpft Garben,
|: Der Floh zappelt, der Floh springt. :|
Er wirft die Garben auf den Wagen.
Mit dem Ross fährt der Wagen zur Mühle,
Drei Kätzchen fahren ihn, drei gescheckte Kätzchen;
Dieses putzt, jenes siebt,
Das dritte schleift, schleift den Mühlstein.
Der graue Esel bringt Wasser in einem Fass,
Aus neun Fässern gießt er's in den Bottich.
|: Die Gans knetet, :| stellt es in den Ofen,
|: Der Bär wartet, :| ist das Brot ausgebacken?
Die Henne pickt das Brot, die Henne isst das Brot,
Die Ameise liest die Krümel auf.

Huszárnóta

Ez a falu be vagyon kerítve,
De ha lehet, kimegyek belőle!
Kinek tetszik, csak maradjon benne,
Sej, haj, nem törődöm vélle!

Huszárossan ülök a nyeregbe,
Ezer pengő vagyon a zsebembe,
Édes lovam, ne félj, itt nem hagylak,
Sej, haj, széna lesz meg abrak.

Husarenlied

Dieses Dorf ist gut umzäunt,
Aber wenn es möglich ist, geh' ich fort von hier!
Wem es gefällt, der bleibe ruhig drin,
Hej, hoj, ich kümmere mich nicht um ihn!

Wie ein Husar sitze ich im Sattel,
Tausend Heller in meiner Tasche,
Mein gutes Pferd, hab' keine Angst, ich lass' dich nicht hier,
Hej, hoj, Heu wird's geben und Futter.

Resteknek nótája

Vasárnap bort inni,
Hétfőn nem dolgozni,
Kedden lefeküdni,
Szeredán felkelni,

Csütörtök táncolni
Pénteken számolni,
Szombaton kérdezni:
Mit fogunk dolgozni?

Jó nóta, szép nóta,
Restnek a nótája:
Más csak hadd dolgozzon,
Ő meg csak mulasson!

Lied der Faulen

Sonntags Wein trinken,
Montags nicht arbeiten,
Dienstags hinlegen,
Mittwochs aufstehen,

Donnerstags tanzen,
Freitags rechnen,
Samstags fragen:
Was werden wir arbeiten?

Ein gutes Lied, ein schönes Lied,
Des Faulen Lied:
Lass den anderen nur arbeiten,
Soll er sich nur amüsieren!

Bolyongás

Vad erdőben járok, járok éjszaka,
Ide kerget engem szívem fajdalma,
Vad erdőben járok egyedül,
Rajtam az Isten sem könyörül.

Házam volt, elégett, ezt bánom,
Szőllőm volt, elpusztult, sajnálom,
Lovam volt, ellopták, az is tör,
Rózsám volt, elvitték, ez megöl!

Amióta az én rózsám elveszett,
Szomorúan töltöm én az éltemet,
Vad erdőben járok egyedül,
Rajtam az Isten sem könyörül!

Umherirren

Durch wilde Wälder ziehe ich, ziehe durch die Nacht,
Hierher jagt mich meines Herzens Schmerz,
Durch wilde Wälder ziehe ich einsam,
Meiner erbarmt selbst Gott sich nicht.

Ich hatte ein Haus, es brannte ab, das grämt mich,
Ich hatte einen Weinberg, er ging ein, das bedaure ich,
Ich hatte ein Pferd, man stahl es mir, auch das schmerzt,
Ich hatte eine Rose, man nahm sie mir, das bringt mich um!

Seit man mir meine Rose wegnahm,
Friste ich traurig mein Leben,
Durch wilde Wälder ziehe ich einsam,
Meiner erbarmt selbst Gott sich nicht.

Lánycsúfoló

Bálint Őrzse belenéz a tükörbe:
– Édes anyám, jól vagyok-e kifestve?
– Jól vagy, lányom, meg nem látszik a szeplő.
A tánchelyen te leszel a legelső.

Bálint Őrzse szép aranyos kis tükre,
Elpattant ám annak a legközepe;
Jaj, most szegény hogyan fesse ki magát,
Hogy fesse ki azt a halvány orcáját?

Bálint Őrzse hejehuja kis tükre,
Tönkre ment ám annak a legközepe;
Most ő magát hogy festi ki,
Hogy festi ki azt a két szép orcáját?

Meg is látszik, meglátszik majd a szeplő,
A tánchelyen ő lesz majd az utolsó!

Mädchenhänselei

[Lisel Valentin] schaut in den Spiegel:
– Liebe Mutter, bin ich gut geschminkt?
– Gut, mein Mädchen, die Sommersprossen sind nicht zu sehen.
Auf dem Tanzboden wirst du die Erste sein.

[Lisel Valentins] schöner goldener kleiner Spiegel
Ist zersprungen, genau in der Mitte;
Oh weh, wie soll sich die Arme jetzt schminken,
Wie ihr blasses Gesicht schminken?

[Lisel Valentins] kleiner Spiegel
Ging zu Bruch gerade in der Mitte;
Wie schminkt sie sich jetzt,
Wie schminkt sie diese zwei schönen Wangen?

Dann sieht man auch die Sommersprossen,
Auf dem Tanzboden wird sie dann die Letzte sein!

Legénycsúfoló

Hej, a leány drága,
Száz forint az ára,
Ej haj, ej haj,
Száz forint az ára.

De a legény olcsó,
Három marék ocsú,
Az se búza-ocsú,
Hanem csak zab-ocsú.

Knabenhänselei

Hei, das Mädchen ist teuer,
Hundert Forint sind sein Preis,
Hej hoj, hej hoj,
Hundert Forint sind sein Preis.

Der Knabe aber ist billig,
Drei Handvoll Dreschabfall,
Aber nicht vom Weizen,
Sondern bloß vom Hafer.

Mihálynapi köszöntő

Serkenj fel lantos,
Pendítsd citerádat,
Inditsd ékesen
Vígságos nótádat,
Mert ime felderült,
Búbánat elkerült
Szent-Mihály-napra.

Ime ezekkel
Mi is jelen vagyunk,
Tisztesség-tenni
Már előállottunk;
Nem keserűséggel,
Hanem víg örömmel
Azért így szólunk:
Áldd meg, Úristen,
E háznak gazdáját,
Segítsd mindenben
Ő igaz szándékát,
A magos mennyben,
Mennyek országában
Örökké, ámen!

Gruß zum Michaelstag

Auf geht's, Lautenspieler,
Stimm' deine Zither,
Fang' an in hübscher Weise
Dein heiteres Lied,
Denn derart aufgeheitert,
Wird die Wehmut umgangen
Am St.-Michaelstag.

Schau, hiermit
Sind auch wir anwesend,
Die Ehre zu erweisen
Sind wir angetreten;
Nicht mit Bitterkeit,
Sondern mit heiterer Freude
Rufen wir daher:
Segne, Herrgott,
Dieses Hauses Wirt,
Hilf ihm in allem
Bei seiner guten Absicht,
Hoch im Himmel,
Im Himmelsland
Auf ewig, Amen!

Leánykérő

– Mit kerülöd-fordulod
Az én házam táját?
– Azt kerülöm-fordulom
A te házad táját:
Van néked, van néked
Szép eladó lányom.
–Nincs nékem, nincs nékem
Szép eladó lányom.
– Se türd, se tagadd,
Vásárnapján láttam:
Piros almát árult,
Vettem is belőle,
Most is van a zsebembe.

Mädchenfreiung

– Was streichst du
Um mein Haus herum?
– Ich streiche
Um dein Haus herum,
Weil du
Eine schöne, heiratsfähige Tochter hast.
– Ich habe kein, ich habe kein
Schönes heiratsfähiges Mädchen.
– Stell dich nicht so an, streite es nicht ab,
Am Sonntag hab' ich sie gesehen:
Rote Äpfel verkaufte sie,
Ich kaufte auch welche davon,
Auch jetzt ist einer in meiner Tasche.

Ki se mennék az ajtódon
Páros gyűrű nélkül,
El se mennék a házadból
Eladólány nélkül.
– Mi tűrés, tagadás,
Csak ki kell vallanom:
Van ám nékem szép eladó lányom;
Sárarany a haja,
Szemöldöke barna,
Piros az orcája,
Karcsú a dereka,
Hej, piros a szája.
Néked, néked adom én,
Néked adom a lányom,
Néked adom én.

Ich will nicht von deiner Türe gehen
Ohne Trauring,
Will nicht aus deinem Haus fortgehen
Ohne das heiratsfähige Mädchen.
– Was hilft Hinhalten, Abstreiten,
Ich muss es gestehen:
Ich habe ein schönes heiratsfähiges Mädchen;
Goldgelb ist ihr Haar,
Ihre Augenbrauen braun,
Ihre Wangen rot,
Schlank ihre Taille,
Hei, rot ist ihr Mund.
Dir, dir geb' ich sie,
Dir geb' ich mein Mädchen,
Dir geb' ich sie.

Keserves

Nagy oka van keservemnek;
Bokros bánata szívemnek, jaj…

Jobb lett volna ne születni,
Mint hogy ennyi búval élni.
Búval élem éveimet,
Bánattal az életemet.

Eltelt tőlem minden vígság,
Csillagom nem ragyog immár,
Felsütött a hajnalcsillag,
Nékem soha meg nem virrad.

Nagy oka van keservemnek,
Bokros bánata szívemnek, jaj!

Bitternis

Guten Grund gibt es für meine Bitternis;
Großen Kummer hat mein Herz, ach …

Besser wär's gewesen, nie geboren worden zu sein,
Als in solcher Not zu leben.
In Not lebe ich meine Jahre,
In Kummer mein Leben.

Gewichen ist alle Heiterkeit von mir,
Mein Stern leuchtet schon nicht mehr,
Ausgebrannt ist der Morgenstern,
Für mich dämmert es niemals.

Guten Grund gibt es für meine Bitternis;
Großen Kummer hat mein Herz, ach!

Madárdal

– Gyere be, gyere be, gyönyörű kis madár!
Csináltattam néked aranyos kalickát,
Kalickát aranyból, ajtaját ezüstből.
Ajtaját ezüstből, válúját gyémántból.

– Nem szoktam, nem szoktam kalickában lakni,
Csak szoktam, csak szoktam zöld erdőben hálni,
Zöld erdőben hálni, zöld ágakra szállni,
Fenyőmagot enni, gyöngyharmatot inni.

Vogellied

– |: Komm her, :| wundervoller kleiner Vogel!
Ich ließ dir einen goldenen Käfig machen,
Einen Käfig aus Gold, seine Tür aus Silber.
Seine Tür aus Silber, die Krippe aus Diamant.

– |: Ich pflege nicht, :| im Käfig zu wohnen,
|: Ich pflege nur, :| im grünen Wald zu schlafen,
Im grünen Wald zu schlafen, auf grünen Zweigen zu landen,
Pinienkerne zu essen, Perlentau zu trinken.

Csujogató

Hej, legény, a táncba,
Itt a leány, szedd ráncba!
Ugrasd, forgasd, mint orsót,
Köszöntsd reá a korsót!
Hej, élet, gyöngyélet,
Ez az élet gyöngyélet!

Sarkantyúd zörögjön,
Fényes patkód dörögjön,
Kezed-lábad dörögjön,
Kezed-lábad mozogjon,
A lejtűre hajoljon!
Hej, élet, gyöngyélet,
Ez az élet gyöngyélet!

Kedve ma kinek nincs,
Annak egy csepp esze sincs;
Üsd össze a bokádat,
Úgy ugrasd a babádat!
Hej, élet, gyöngyélet,
Ez az élet gyöngyélet!

[Titel nicht übersetzbar]

Hej, Junge, zum Tanz,
Hier ist das Mädchen, nimm sie ran!
Spring' mit ihr, dreh' sie wie eine Spindel,
Den Krug erhebe auf sie!
Hej, ein Leben, ein wunderbares Leben,
Dieses Leben ist ein Fest!

Dein Sporn soll klappern,
Dein blankes Hufeisen donnern,
Deine Hände und Füße sollen donnern,
Deine Hände und Füße sollen sich bewegen,
Sollen sich biegen!
Hej, ein Leben, ein wunderbares Leben,
Dieses Leben ist ein Fest!

Wer heute keine Lust hat,
Der hat keinen Funken Verstand;
Schlag' deine Knöchel gegeneinander,
Spring' mit deinem Schatz umher!
Hej, ein Leben, ein wunderbares Leben,
Dieses Leben ist ein Fest!

Bánat

Könnyebb a kősziklát
Lágy iszappá tenni,
Mint két eggyes szívnek
Egymástól elválni.

Mert ha két édes szív
Egymástól megválik,
Még az édes méz is
Keserűvé válik.

Wehmut

Leichter fällt es, Fels
Zu weichem Schlamm zu machen,
Als zwei einigen Herzen,
Sich voneinander zu trennen.

Denn wenn zwei liebe Herzen
Voneinander scheiden,
Wird selbst der süße Honig
Bitter.

Ne láttalak volna

Isten adta volna,
Ne láttalak volna.
Híredet, nevedet
Ne hallottam volna,

Híredet, nevedet
Ne hallottam volna,
Számos esztendőket
Tovább éltem volna!

Sárig arany hajam
Meg nem fakult volna,
Szép piros orcám
El nem sárgult volna,

Hätte ich dich nicht gesehen

Hätte Gott es gegeben,
Hätte ich dich nicht gesehen.
Nachricht von dir, deinen Namen
Hätte ich nicht gehört,

Nachricht von dir, deinen Namen
Hätte ich nicht gehört,
Zahlreiche weitere Jahre
Hätte ich gelebt!

Mein gelbgoldenes Haar
Wäre nicht verblichen,
Meine schönen roten Wangen
Wären nicht vergilbt,

Az én kökény szemem
Ki nem sírtam volna,
Az én gyönge szívem,
Meg nem hasadt volna!

Meine schlehenblauen Augen
Hätte ich mir nicht ausgeweint,
Mein schwaches Herz,
Es wäre nicht gebrochen.

Elment a madárka

Elment a madárka,
Üres a kalicka,
Azt üzente vissza,
Visszajő tavaszra.

Visszajő tavaszra,
Rózsavirágzáskor;
Ha akkorra nem jő,
Búza-aratáskor.

Ha akkora sem jő,
Szilva-aszaláskor,
Ha még akkor sem jő,
Tudom, többet nem jő.

Fort flog das Vögelchen

Das Vögelchen ist fort,
Leer ist der Käfig,
Es ließ ausrichten,
Im Frühling käme es zurück.

Im Frühling käme es zurück,
Zur Rosenblüte;
Wenn es dann nicht kommt,
So zur Weizenernte.

Wenn es auch dann nicht kommt,
So zur Traubendörre,
Wenn es auch dann noch nicht kommt,
So weiß ich, es kommt nimmer.

Párnás táncdal

Puszta malomba
Cserfa gerenda,
Rajta sétikál
Bagoly asszonyka.

Utánna sétál
Fehér gerlice:
– Mért sírsz, mért sírsz te
Bagoly asszonyka?

– Hogy is ne sírnék,
Fehér kis gerle:
Honn felejtettem
Záros ládámat,

Benn felejtettem
Gyöngyös pártámat.
Jaj, gyöngyös pártám,
Szép záros ládám!

Puszta malomba
Cserfa gerenda,
Rajta sétikál
Fehér gerlice.

Utánna sétál
Bagoly asszonyka:
– Mért sírsz, mért sírsz te
Fehér gerlice?

Kissentanzlied

In einer verlassenen Mühle
Ist ein Eichenbalken,
Auf dem geht umher
Ein Eulenfräulein.

Hinter ihr geht
Ein weißes Täubchen:
– Warum weinst du, warum weinst du,
Eulenfräulein?

– Wie könnte ich nicht weinen,
Weiße kleine Taube:
Zuhause vergaß ich
Meine Truhe.

Darin vergaß ich
Meinen perlenbesetzten Kopfschmuck.
Oh weh, meinen perlenbesetzten Kopfschmuck,
Meine schöne Truhe!

In einer verlassenen Mühle
Ist ein Eichenbalken,
Auf dem geht umher
Eine weiße Taube.

Hinter ihr geht
Ein Eulenfräulein:
– Warum weinst du, warum weinst du,
Weiße Taube?

– Hogy is ne sírnék,
Bagoly asszonyka:
Honn felejtettem
Rengő bölcsőmet,

Rengő bölcsőben
Síró gyermeket,
Jaj, rengő bölcsőm,
Síró gyermekem!

– Wie könnte ich nicht weinen,
Eulenfräulein:
Zuhause vergaß ich
Meine schaukelnde Wiege,

In der schaukelnden Wiege
Ein weinendes Kind,
Oh weh, meine schaukelnde Wiege,
Mein weinendes Kind!

Kánon

Meghalok Csurgóért,
De nem a váráért,
De nem a váráért,
Csak egyik uccáért;

De nem az uccáért,
Csak egyik házáért,
Benne növekedett
Barna karcsú galambomért.

Kanon

Ich sterbe für Csurgó,
Doch nicht für seine Burg,
Doch nicht für seine Burg,
Nur für eine der Straßen;

Doch nicht für die Straße,
Nur für eines der Häuser,
Für mein darinnen aufgewachsenes
Braunes, schlankes Täubchen.

Isten veled!

Isten veled, rózsám, szíved vígan éljen,
Semmi szomorúság szívedhez ne férjen,
Semmi szomorúság szívedhez ne férjen,
Bánatnak árnyéka téged elkerüljön!

Szekfű és tulipánt kertedben teremjen,
Gyenge fülemüle ablakodon zengjen,
Gyenge fülemüle ablakodon zengjen,
Szépséged, jóságod az égig felérjen!

Télen hóviharban amennyi hópehely,
Tavasszal a fákon mennyi virágkehely,
Nyárban aratáskor amennyi búzaszem:
Annyi jót kívánok tenéked kedvesem!

Isten veled, rózsám, szíved vigan éljen,
Bánatnak árnyéka téged elkerüljön.
Ennyi jót lenéked!

Gott mit dir!

Gott mit dir, meine Rose, dein Herz lebe in Frohsinn,
Keine Trübsal erreiche dein Herz,
Keine Trübsal erreiche dein Herz,
Des Kummers Schatten mache einen Bogen um dich!

Nelken und Tulpen sollen in deinem Garten wachsen,
Die sanfte Nachtigall singe auf deinem Fenster,
Die sanfte Nachtigall singe auf deinem Fenster,
Deine Schönheit, deine Güte mögen bis zum Himmel reichen!

Wie Schneeflocken im Schneesturm im Winter
Wie Blütenkelche auf den Bäumen im Frühling,
Wie Weizenkörner zur Ernte im Sommer:
Soviel Gutes wünsche ich dir, mein Liebling!

Gott mit dir, meine Rose, dein Herz lebe in Frohsinn,
Des Kummers Schatten mache einen Bogen um dich!
Soviel Gutes [wünsche ich] auf dich herab!

REGENSBURGER STUDIEN ZUR MUSIKGESCHICHTE

– Herausgegeben von Detlef Altenburg und David Hiley –

1 Walter Berschin / David Hiley (Hsrg.): Die Offizien des Mittelalters. Dichtung und Musik [Referate der Tagungen Heidelberg 1993 und Regensburg 1996]
Tutzing 1999 · 187 S., Illustrationen, Noten · ISBN 978-3-7952-0972-8, kartoniert · 49 €

2 Roman Hankeln: Die Offertoriumsprosuln der aquitanischen Handschriften. Voruntersuchungen zur Edition des aquitanischen Offertoriumscorpus und seiner Erweiterungen · 3 Teilbände
2.1 Darstellung · 2.2 Indices, Tafeln, Kritischer Bericht · 2.3 Edition – Basisoffertorien, Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds Latin 776 / Basismelismen / Prosuln
Tutzing 1999 [ursprünglich Diss. Regensburg 1996] · 2.1) 247 S., 2.2) 241 S., 2.3) 382 S. (Noten, größeres Format) · ISBN 978-3-7952-0973-5, kartoniert · 90 €

3 Magnus Gaul: Musiktheater in Regensburg in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Studien zu Repertoire und Bearbeitungspraxis
Tutzing 2004 [ursprünglich Diss. Regensburg 2001] · 612 S., Noten · ISBN 978-3-7952-1118-9, kartoniert · 68 €

– Herausgegeben von Wolfgang Horn und David Hiley –

4 David Hiley (Hrsg.): Ars musica, musica sacra [Referate der Tagung Regensburg 2002]
Tutzing 2007 · VIII, 126 S., Illustrationen, Noten · ISBN 978-3-7952-1221-6, kartoniert · 40 €

5 Robert Klugseder: Quellen des gregorianischen Chorals für das Offizium aus dem Kloster St. Ulrich und Afra Augsburg
Tutzing 2008 [ursprünglich Diss. Regensburg 2007] · 234 S., graphische Darstellungen, Noten; 1 CD-ROM · ISBN 978-3-7952-1253-7, kartoniert · 72 €

6 Michael Wackerbauer: Sextett, Doppelquartett und Oktett. Studien zur groß besetzten Kammermusik für Streicher im 19. Jahrhundert
Tutzing 2008 [ursprünglich Diss. Regensburg 2006] · 508 S., Illustrationen, Noten · ISBN 978-3-7952-1121-9, fester Einband · 48 €

7 David Hiley (Hrsg.): Antiphonaria. Studien zu Quellen und Gesängen des mittelalterlichen Offiziums [Referate aus dem Umkreis der Tagung Regensburg 2006]
Tutzing 2009 · VIII, 217 S.; 1 CD-ROM; Beiträge vorwiegend in englischer Sprache · ISBN 978-3-7952-1291-9, kartoniert · 60 €

8 Martin Christian Dippon: Determination und Freiheit. Studien zum Formbau in den Motetten Josquins
Tutzing 2010 [ursprünglich Diss. Regensburg 2008] · 260 S., Noten · ISBN 978-3-86296-006-4, kartoniert; 48 €

9 Wolfgang Schicker: Phrasentransposition und Ritornellgedanke. Aspekte formaler Gestaltung im norditalienischen Instrumentalkonzert zwischen 1692 und 1711 · 2 Teilbände
9.1 Textband · 9.2 Notenband
Tutzing 2010 [ursprünglich Diss. Regensburg 2009] · 9.1) 280 S.; 9.2) 160 S. · ISBN 978-3-86296-013-2, kartoniert · 65 €

10 Wolfgang Horn / Fabian Weber (Hrsg.): Colloquium Collegarum. Festschrift für David Hiley zum 65. Geburtstag
Tutzing 2013 · 400 S., Noten · ISBN 978-3-86296-058-3, kartoniert · 65 €

Die im Dr. Hans Schneider Verlag, Tutzing, erschienenen Bände der Reihe sind über die ConBrio Verlagsgesellschaft zu beziehen: info@conbrio.de