

Susanne Ziegler, Berlin

**Einige Bemerkungen zur
Transsylvanischen Kantate
von Sándor Veress**

Wie viele ost- und südosteuropäische Komponisten dieses Jahrhunderts gehört auch Sándor Veress (geb. 1907) zu denen, die aus der Beschäftigung mit der Volksmusik ihres Landes fruchtbare Impulse für ihr eigenes kompositorisches Schaffen gewannen.

Die ungarischen Komponisten nehmen in dieser Hinsicht eine gewisse Sonderstellung ein, war es doch ein Ungar, nämlich Béla Bartók, der Anfang dieses Jahrhunderts richtungsweisend für alle weiteren arbeitete. Béla Bartók hat sich nicht nur als Komponist und Musikwissenschaftler einen großen Namen gemacht, sondern er ist auch als Volksmusiksammler und Erforscher der sogenannten "Bauernmusik" für die nachfolgenden Generationen in und außerhalb Ungarns ein Vorbild geworden. Bartók war einer der ersten, die anfangen, sich auf der Suche nach neuen musikalischen Ausdrucksmitteln wissenschaftlich mit der Musik des Volkes zu beschäftigen¹⁾. Zu Bartóks Arbeitsweise gehörte es, daß er selbst "musikethnologische Feldforschung" betrieb - wie wir es heute nennen würden - und so mit der Bauernmusik direkt in Berührung kam, die sich dann in verschieden starker Ausprägung auch in seinen Kompositionen widerspiegelt²⁾.

Sándor Veress wurde schon in jungen Jahren (1925) Schüler von Béla Bartók und Zoltán Kodály und konnte sich mit ihnen für die damalige Zeit neuartigen musikalischen Ideen vertraut machen³⁾. Ebenso wie sie sammelte er Volkslieder und verwendete sie als Anregung für seine kompositorischen Arbeiten. Noch vor

der Beendigung seines Studiums an der Akademie arbeitete er vor allem als Musikethnologe, er wurde 1929 Volontär in der Volksmusikabteilung des Ethnographischen Museums in Budapest. Sein Mentor war damals neben Bartók und Kodály László Lajtha⁴⁾, die Zeit bei Lajtha nennt er eine "Spezialausbildung in der Volksmusikforschung"⁵⁾. Veress machte 1930 seine erste eigene Feldforschung zu den Csángó-Magyaren in der Moldau, die wegen ihrer archaischen Folklore bekannt sind, und veröffentlichte, teils mit Lajtha zusammen, mehrere Artikel zu diesem Thema⁶⁾. Als selbständige Publikation ist keine der Volksliedsammlungen von Sándor Veress erschienen, man findet seinen Namen aber hier und da als Sammler in der großen ungarischen Volksliedenzyklopädie *A Magyar Népzene Tára*⁷⁾.

Mag sich auch in den weiteren Jahren das Gewicht seiner Arbeit verlagert haben, von der Volksmusikforschung und Volksliedsammlung in den Bereich der Musikerziehung, wo er seinem Lehrer Kodály folgte⁸⁾, und sich später verstärkt in Richtung Komposition und Musikwissenschaft bewegte - das Interesse an der Volksmusik begleitete Veress sein ganzes Leben weiter. Das läßt sich vor allem an seinen Kompositionen ablesen, die sich - soweit von der Volksmusik inspiriert - zunächst ausschließlich an ungarischer Folklore orientieren, später aber auch fremdländische Volksmelodien miteinbeziehen, z.B. tscheremisische, walisische, schweizerische u.a.m.⁹⁾.

Aus Veress' Biographie geht hervor, daß er mit seinen Lehrern nicht gleicher Meinung darüber war, in welcher Weise Volksmelodien in Kompositionen verwendet werden sollten. Im Gegensatz zu Bartók und Kodály schlägt Veress dabei einen prinzipiell anderen Weg ein, auf dem ihm wohl vor allem Lajtha Vorbild war und der ihn in seinen Ideen unterstützt hat¹⁰⁾.

Während Bartók und Kodálys Einstellung zur Volksmusik ihres Landes hinreichend bekannt ist, und die Verarbeitung von Volksmelodien in ihren Kompositionen schon in mehreren Ar-

beiten untersucht wurde¹¹⁾, steht diese Aufgabe für Sándor Veress und sein Werk noch aus. Ziel der vorliegenden Studie soll es lediglich sein, einige Gedanken zu diesem Thema zusammenzutragen¹²⁾.

Bence Szabolcsi hat in einem seiner Aufsätze die Verarbeitung von Volksmelodien im Werk Béla Bartóks untersucht und dabei folgende Typen der Bearbeitung festgestellt¹³⁾:

1. Das Volkslied wird als Originalexemplar behandelt und in einen unpersönlichen Begleitrahmen gestellt,
2. Einfache Volksliedbearbeitung,
3. Komplizierte Volksliedbearbeitung nach dem Prinzip: Volkslied als Rohmaterial (Rolle des Mottos), wobei aber sowohl die Volksmelodie wie das neu hinzugefügte eine stilistische Einheit bilden sollen,
4. Freie Verwendung der rhythmischen und melodischen Elemente der Volksmusik (Volksmusik als musikalische Muttersprache des Komponisten),
5. Volkslied als stilistisches Musterbild,
6. Volkslied als prinzipielles geistiges Musterbild.

Die Übergänge zwischen den einzelnen Stufen sind jeweils fließend, wie Szabolcsi an mehreren Beispielen nachweist. Die einzelnen Stufen sind in etwa auch zeitlich voneinander abgrenzbar, sie gipfeln schließlich in Typus 4, zu dem die Typen 5 und 6 parallel laufen. Die Vorstellung, daß ein Komponist die Musiksprache der Bauern erlernen kann und soll und sie dann so vollkommen beherrscht wie ein Dichter seine Muttersprache, ist auch von Bartók selbst formuliert worden¹⁴⁾. Es darf jedoch nicht vergessen werden, daß die Volksmusik (Bauernmusik) nicht Bartóks erste musikalische Muttersprache war, das war wohl eher die volkstümliche Kunstmusik der damaligen Zeit. Bartók mußte die musikalische Sprache der Bauern erst nach und nach erlernen¹⁵⁾.

Sándor Veress hatte in dieser Hinsicht eine günstigere Ausgangsposition. Er wurde in Kolozsvár (rumänisch Cluj) geboren und wuchs in Transsylvanien auf¹⁶⁾, einer Gegend, die besonders reich an traditioneller Folklore ist. So hat Veress die Volksmusik in sich aufnehmen können, bevor er sich wissenschaftlich damit auseinandersetzte¹⁷⁾. Folglich hat das Volkslied nicht zuletzt deswegen in seinen Kompositionen auch einen anderen Stellenwert, und er geht anders damit um, als es Bartók und Kodály taten.

Ich will mich bei meinen Gedanken zu dem Thema "Sándor Veress und seine Beziehung zur Volksmusik" auf eines seiner Werke beschränken, die **Transsylvanische Kantate** von 1935 für fünfstimmigen gemischten Chor a cappella. Sie entstand in einer Zeit, in der Veress durch seine Arbeit am Ethnographischen Museum in enger Berührung mit der Volksmusik war und nach Möglichkeiten suchte, sie in seinen Kompositionen zu verarbeiten. Als eine der möglichen Lösungen greift er bei diesem Werk auf das Vorbild italienischer Madrigale zurück, die ihm einen freien und großzügigen Umgang mit dem Volksliedmaterial gestatten¹⁸⁾.

Der **Transsylvanischen Kantate** liegen vier transsylvanische Volkslieder zugrunde, die in der Form, wie sie Veress textlich und melodisch miteinander verbunden hat, eine Einheit bilden.

Das **erste Volkslied** ("Ideje bujdosásimnak") stammt aus der Sammlung ungarischer Volkslieder von Béla Bartók, er hat es 1907 im Komitat Csik (Transsylvanien) gesammelt¹⁹⁾ (vgl. Notenbeispiel 1). Bei Bartók ist es in der sogenannten "gemischten Klasse" von Volksliedern zu finden, die zwar dem alten Stil der ungarischen Bauernmusik in vielem nahestehen, diesen Stil aber nicht mehr in reiner Form repräsentieren²⁰⁾. In diesem Volkslied, das Veress an den Beginn seiner Kantate stellt, ist der Versaufbau regelmäßig, die vier isometrischen Zeilen haben jeweils acht Silben. Die Tonskala bewegt sich im Ambitus einer Oktave und ist als phrygisch zu bezeichnen,

auffällig ist jedoch die Labilität der sechsten Stufe, der im melodischen Ablauf eine exponierte Stellung zukommt und durch die das Lied wesentlich strukturiert wird. Die Struktur ist vierteilig A B C D mit den Schlußtönen der einzelnen Zeilen $\overline{4}$ $\boxed{b3}$ $\overline{7}$ ²¹⁾. Besonders einprägsam ist der Rhythmus des Liedes, das im Parlando-rubato-Stil vorgetragen wird, durch die Triolenfigur im ersten und letzten Liedteil sowie durch die punktierten Wendungen am Beginn des dritten und vierten Liedabschnittes, die in eine komplizierte Folge von Sechzehntel und Achtel übergehen:



Die getragenen Melodieabschnitte, besonders der zweite, und jeweils die Zeilenschlüsse bieten genügend Raum, um Melismen und Verzierungen anzubringen²²⁾. Auf diese Weise hinterläßt das Lied insgesamt einen sehr uneinheitlichen Eindruck: teils verläuft die Melodie vorwärtsdrängend und rhythmisch stark pointiert, teils ist sie wieder ruhig, getragen und melismatisch ausgesungen. Auffällig und im Rahmen ungarischer Volkslieder selten anzutreffen ist der Beginn des Liedes: die Melodie setzt auf der vierten Stufe ein und bewegt sich im ersten Abschnitt nur in einem Dreitonraum (c d e). Sie erweckt so einen vollkommen anderen tonalen Eindruck als der restliche Teil des Liedes, der vom zweiten Abschnitt an den Wechselton der sechsten Stufe, das es, stark betont. So stellt dieses Volkslied in sich schon eine sehr komplizierte Form dar, deren tonale, melodische und rhythmische Feinheiten einen Komponisten sehr reizen mögen, ihn aber gleichzeitig bei der Bearbeitung vor eine schwierige Aufgabe stellen²³⁾.

Das zweite Volkslied ("Istenem, Istenem ...") findet sich im Original in der Sammlung von Béla Vikár, der es 1902 im Komitat Udvarhely aufgenommen hat²⁴⁾. Der Text besteht aus vier sechssilbigen Verszeilen und wird ebenfalls im Parlando-Stil vorgetragen. Die der Melodie zugrunde liegende Tonreihe umfaßt eine None (1 - 9) und weist mehrere Wechseltöne auf, weniger auffallend sind die zwei Formen (f und fis) der siebten Stufe,

die nur im Melisma verwendet werden, eine wichtigere Rolle im tonalen Ablauf spielt die Terz mit den beiden Formen h und b, die im letzten Liedabschnitt kurz vor Schluß unmittelbar nebeneinander stehen. Auch dieses Lied zeigt Merkmale des alten ungarischen Volksliedstils, darauf weist beispielsweise der nichtarchitektonische Aufbau A B C D mit folgenden Schlußtönen hin: $\overline{5}$ $\boxed{2}$ $\underline{1}$. Besonders charakteristisch - und deswegen wohl auch von Veress ausgewählt und in der Bearbeitung entsprechend exponiert - ist der Anfang des Volkslieds, die zu den Worten "Istenem, Istenem" - "Ach Gott, ach Gott" gesungene, über eine Oktave in Achteln abfallende Melodielinie, die am Schluß in lang ausgehaltene, teils verzierte Töne auspendelt. Die dritte Zeile nimmt den Quartsprung vom Ende des zweiten Abschnitts auf, kehrt aber seine Richtung um, beide Quartsprünge sind reich ornamentiert. Die vierte Zeile bringt die Melodie in einer Bogenbewegung zum Abschluß. So ist auch dieses Lied sehr gegensätzlich in der Art seiner melodischen Gestaltung (vgl. Notenbeispiel 2).

Das dritte Volkslied ("Jöjj meg Duna ...") stammt aus Veress' eigener Volksliedsammlung aus der Moldau (vgl. Notenbeispiel 3); er hat es an anderer Stelle selbst kurz besprochen²⁵). Er führt dieses Lied als Beispiel dafür an, wie in manchen Gebieten Europas, hier bei den Csángó-Magyaren in der Moldau, alte Verzierungstechniken im Gesang bewahrt werden, die für bestimmte Singstile im europäischen, vor allem ost- und südost-europäischen Volksgesang typisch sind²⁶). Ebenso wie die beiden ersten Lieder, die Veress für seine Kantate ausgewählt hat, wird auch dieses im Parlando-Stil vorgetragen. Ihm liegen ebenfalls vier sechssilbige Verszeilen zugrunde, denen vier verschiedene melodische Abschnitte A B C D entsprechen. Die Melodie beruht auf einer pentatonischen Skala im Umfang einer None (VII - 8), auch die zahlreichen Melismen überschreiten den durch die Pentatonik gegebenen Rahmen nicht. Die Zeilen enden auf den für diese Gegend typischen Schlußtönen $\overline{4}$ $\boxed{\text{VII}}$ $\underline{4}$. In ihren wesentlichen Merkmalen (Parlando-Stil, isometri-

scher Zeilenaufbau, nichtarchitektonische Form und dem Reichtum an Ornamenten) stimmen also alle drei Lieder überein.

Diesen drei im Charakter einander recht ähnlichen Liedern steht das **vierte Volkslied** als Abschluß gegenüber, das sich in mehrererlei Hinsicht von ihnen unterscheidet. Auch dieses Volkslied stammt übrigens aus Veress' eigener Sammlung (vgl. Notenbeispiel 4)²⁷⁾. Im Gegensatz zu den anderen drei Liedern liegt hier ein tempo-giusto-Rhythmus vor; der Text wird syllabisch zur Melodie vorgetragen. Die Melodie selbst ist engräumiger als in den ersten drei Liedern, sie bewegt sich hier nur im Rahmen einer Sexte (1 - 6). Der tonale Charakter der Melodie wird durch die Mollterz bestimmt, Ornamente finden sich hier in viel geringerer Zahl, auch das Formschema ist nicht das gleiche (hier A B C C mit den Schlußtönen $\overline{2}$ $\boxed{2}$ $\underline{1}$).

Betrachten wir nun nach der Besprechung der einzelnen Volkslieder, die der **Transsylvanischen Kantate** zugrunde liegen, die gesamte Komposition, so gliedert sich der Aufbau dieses Werkes folgendermaßen:

Teil I: 1. Volkslied	}	Einleitung
Teil II: 2. Volkslied + 2 Zeilen der 1.Str. des 1.VL		
Teil III: 3. Volkslied + 2. Volkslied	}	Hauptteil
Teil IV: 4. Volkslied		

Bis auf das vierte Volkslied sind alle anderen ineinander verschachtelt: das zweite Volkslied wird von Melodien des ersten umrahmt, diesen Teil der Kantate könnte man als Einleitung bezeichnen. Dann wird aber auch wiederum das dritte Volkslied vom zweiten eingerahmt, doch beginnt mit dem dritten Volkslied ein neuer Abschnitt, der innerhalb der Kantate eine zentrale Position einnimmt; zusammen mit der Wiederholung des zweiten Volksliedes bildet er den Hauptteil des Gesamtwerks. Das vier-

te Volkslied steht außerhalb, es bildet in seiner Andersartigkeit den Abschluß der Kantate.

Den unterschiedlichen Funktionen, die die Volkslieder im Rahmen der Gesamtkomposition zu erfüllen haben, entsprechen die jeweiligen Charaktere der Volkslieder: das erste mit einem getragenen, zarten Beginn, dann aber in pointiertem Rhythmus vorwärtsdrängend, das zweite mit seiner stark deszendenten Melodie als klagender Ausruf, das dritte in sich ruhend, mit zahlreichen Melismen ausgeschmückt, und das vierte mit einer klaren, engräumigen Melodie im tempo-giusto-Rhythmus als bekräftigender Schluß. Es ist sicher nicht ein Zufall, daß alle Volkslieder - bis auf das letzte - in der **Transsylvanischen Kantate** jeweils nur von einer Stimme angesungen werden, um den besonderen Charakter des Volksliedes anzudeuten. Auch textlich sind die Volkslieder aufeinander abgestimmt (vgl. die vollständige Übersetzung der ungarischen Texte durch den Komponisten selbst²⁸⁾): Schildert Lied 1 den Aufbruch und die Beschwerlichkeit des Weges, da das Herz voll Kummer ist, so ist der Text des zweiten Liedes getragen von dem Gedanken an den Tod und die Unsicherheit des Schicksals. Doch Verweilen nützt nichts, der Schicksalsweg liegt zwar noch im Dunkeln, aber der Aufbruch muß sein - hier blendet Veress in Melodie und Text das erste Lied ein, inhaltlich als Ansporn und Bekräftigung, musikalisch unterstützt durch den pointierten Rhythmus. Das dritte Lied bietet in seiner ausführlichen Schilderung sozusagen einen lyrischen Haltepunkt - es handelt sich bei diesem Text um eine alte Ballade²⁹⁾ -, der aber ebenfalls mit dem Gedanken an den Tod endet. Folgerichtig erscheint an dieser Stelle als Reminiszenz der Beginn des zweiten Liedes mit dem Ausruf "Mein Gott, mein Gott, wo wird mich der Tod erreichen?". Der Text des vierten Liedes gibt dann so etwas wie eine Erklärung: es geht um den Weg der Liebe, den aber nicht jeder zu Ende gehen kann, weil er unterwegs scheitert. Die zweite Strophe beginnt ebenfalls wieder mit der Anrufung Gottes, sie endet in einer Klage über das ungewisse Schicksal:

der Weg ist erst halb gegangen, der Tod wird sicher kommen, aber die ewige Welt bleibt bestehen. Ein Stück Autobiographie im Volkslied?

Die Auswahl inhaltlich aufeinander abgestimmter Volksliedtexte und ihre freie Kombination läßt so als die textliche Grundlage der **Transsylvanischen Kantate** einen sehr einheitlichen poetischen Text entstehen, der vollkommen in sich schlüssig und abgerundet ist.

Dem unterschiedlichen Charakter der Volkslieder entsprechend hat Veress bei der Umsetzung in seine Komposition zu unterschiedlichen musikalischen Darstellungsmitteln gegriffen. Allen vier Teilen liegt jeweils die originale Volksliedmelodie zugrunde, wenn auch manchmal auf verschiedene Stimmen verteilt. Veress ging es aber nicht darum, die Volkslieder nur mit einer passenden Begleitung zu versehen, sondern er bemühte sich, die "Motivik eines Liedes strukturell auszuwerten"³⁰), d.h. ein Volkslied in seine einzelnen Motive zu gliedern und diese dann in neuer Form zu kombinieren. Seine Art der Bearbeitung von Volksmusik nennt er eine "motivisch aufgebrochene Behandlungsweise"³¹), als Vorbild dienen ihm dafür vor allem die englischen und italienischen Madrigalisten. Als Ergebnis findet man in dieser Komposition eine kunstvolle polyphone Satzstruktur, deren Feinheiten sich erst bei einer genauen Analyse offenbaren. Die von Veress ausgewählten Volkslieder eignen sich für diese Art der Bearbeitung besonders gut, vor allem das erste und dritte Volkslied bieten dank ihrer charakteristischen rhythmischen Motive ein ergiebiges Material. Beim zweiten Volkslied nutzt Veress nur den ersten Teil des Liedes, indem er ihn - solistisch vorgetragen - in der Form eines Leitmotivs als Rahmen für das dritte Volkslied verwendet. Eine Ausnahme dieser für Veress typischen Bearbeitungsweise stellt das vierte Volkslied dar, das sich ja auch schon in seiner originalen Gestalt von den übrigen Volksliedern unterscheidet. Dieses Volkslied wird nach herkömmlicher Manier (vor allem im

Sinne von Kodály³²⁾) behandelt, und zwar so, daß zu einer Melodie, die sich in den ersten acht Takten im Sopran, dann im Tenor findet, eine Begleitung geschrieben wird. Das Ergebnis ist hier ein homophoner isorhythmischer Satz. Auf diese Weise bleibt der Text verständlich und der Schlußcharakter des Stückes wird damit sowohl auf der textlichen wie auf der musikalischen Seite unterstrichen.

Die Kantate beginnt mit der vom Tenor solo vorgetragene ersten Melodiezeile des Volksliedes, deren Wirkung Veress dadurch unterstützt, daß er sie piano einsetzen läßt. Der erste Sopran nimmt die Melodie auf, die hier wirklich wörtlich der Volksmelodie entspricht, d.h. alle Melismen, die dem Volkslied eigen sind, sollen auch von den Chorstimmen ausgeführt werden. Das Ideal gleichzeitig von mehreren Stimmen gleich ausgeführter Verzierungen sieht Veress als ein Zeichen für eine alte Volksliedtradition³³⁾, für einen Chor eine sicher nicht so einfache Aufgabe. Die polyphone Satzstruktur wird allen Merkmalen des Volksliedes gerecht, ja sie betont sie noch. Die dritte Volksliedzeile, die wegen ihrer besonderen rhythmischen Prägnanz schon hervorgehoben wurde³⁴⁾, erklingt wiederum solo im Sopran zu einem von den übrigen Stimmen ausgehaltenen Bordunton. Den ersten Teil dieser Volksliedzeile verselbständigt Veress als eigenständiges Motiv und verarbeitet es in den nächsten Takten, indem er es in den einzelnen Stimmen zerlegt, variiert, moduliert etc., sein rhythmischer Grundcharakter bleibt jedoch erhalten. Zunächst greift es in Takt 5 der Baß in Dur auf, dann, in einer Variation, die rhythmisch schon auf die vierte Volksliedzeile ausgerichtet ist, der Tenor, auch hier halten die übrigen Stimmen wieder den Bordun (Takt 6). In Takt 7 beginnt der Alt mit der vierten Textzeile, zu dem gleichzeitig erklingenden Quintbordun d-a in Baß und Tenor kontrastiert die absteigende Sopranlinie c-h, so daß sich insgesamt Sekundzusammenklänge ergeben³⁵⁾. Die Melodielinie des Soprans klingt aus mit dem Motiv der dritten Melodiezeile, diesmal jedoch verkürzt. Gleich darauf (bei ②) beginnt der

Alt mit der zweiten Liedstrophe, deren erste Zeile wiederum solo zum Bordun der anderen Stimmen gesungen wird. Wie in der ersten Strophe übernimmt die Melodie dann der Sopran, während ihn die anderen Stimmen bis auf den Baß kontrapunktisch unterstützen. Auch dieses Mal wird die dritte Zeile in nunmehr allen fünf Stimmen fugiert über vier Takte geführt (③), bis sie sich schließlich in Takt 17 beruhigt und der Baß bei ④ in die letzte Zeile der zweiten Strophe übergeht, die textlich mit der dritten identisch ist ("Marschier ich voller Gram"). Zum Bordun der drei Oberstimmen bringt der Baß die Melodielinie tonal zum Abschluß und verliert allmählich auch an rhythmischer Intensität.

Nach einer Pause beginnt das zweite Volkslied, zu dem im Baß ausgehaltenen Bordunton singt der Sopran die ersten zwei Melodiezeilen "Istenem, Istenem ..." (Ach Gott, ach Gott ...). Bei ⑤ übernehmen Tenor und Baß die Volksliedmelodie in einem Takt Abstand. Mit dem Ende dieses Liedes beginnt bei ⑥, wieder etwas belebter, die dritte Zeile des ersten Volksliedes mit ihrem charakteristischen Motiv , wobei hier nicht nur Melodie und Rhythmus, sondern auch der Text aufgenommen werden. Ebenso wie im ersten Teil der Kantate wird dieser Abschnitt in allen fünf Stimmen fugiert (Takte 31-35), auch er mündet nach drei Takten (bei ⑦) in einen Bordunklang, über den der Alt die vierte Zeile singt. So endet dieser Teil nicht mit dem zweiten Volkslied, sondern ebenfalls mit dem ersten Volkslied. Obwohl der Text eine Wiederaufnahme der ersten Strophe des ersten Liedes ist, weichen die entsprechenden Stellen in ihrer harmonischen Gestaltung voneinander ab: Während in Takt 7/8 die letzte Zeile der ersten Strophe vom Alt deklamiert wird, bewegen sich die übrigen drei Stimmen noch zum Text der dritten Zeile in langen Notenwerten gegeneinander, wobei die Harmonienfolge IV - V - I, vom Baß vorgegeben, vom Tenor im Quintabstand mitgemacht wird. Der eigentliche Schluß der ersten Strophe in Takt 19 klingt auf einem Quartsextakkord über e aus, auf dem die zuletzt vom Baß

vorgetragene Melodie endet. In Takt 34/35, wo wiederum dem Alt die - hier allerdings am Schluß variierte - Hauptmelodie zufällt, endet die Phrase auf zwei übereinandergestellten Quinten (c-g, a-e) zum Grundton c des Basses. Dieser sozusagen als Dominante zu deutende Zusammenklang bereitet die harmonische Grundlage für das dritte Volkslied, das nach kurzer Pause beginnt.

In diesem Mittelstück der Kantate, dem das dritte Volkslied zugrunde liegt, leistet Veress kompositorische Feinarbeit. Dieses Lied bietet sich ja - ebenso wie das erste Volkslied - dank seiner charakteristischen Motive für eine solche Bearbeitungsweise hervorragend an. Veress nutzt alle Möglichkeiten, die ihm die Melodie bietet, er greift einzelne Motive heraus, variiert sie, setzt sie fugenartig hintereinander, verändert die rhythmische Folge der Töne u.a.m. Nur eines verändert er nicht, den pentatonischen Charakter der Volksmelodie. Alle Stimmen bewegen sich in einer streng pentatonischen Skala, so daß auch alle Zusammenklänge ausschließlich auf den Tönen dieser Skala beruhen.

Alle vier Stimmen setzen nacheinander im Abstand einer Viertelnote mit dem Beginn des Volksliedes ("Jöjj meg Duna") ein. Während der Sopran die Melodie des Volksliedes fortführt, wird sie in allen anderen Stimmen variiert, dabei werden auch Wendungen, die melodisch nicht direkt mit der Volksmelodie in Verbindung stehen, zumindest rhythmisch mit ihr in Beziehung gebracht. Als charakteristische Wendungen sind hier vor allem die Verbindungen Viertel + angehängte Triole () oder punktierte Achtel + Viertel () zu nennen. Bei ⑧ erklingt als kontrapunktische Ergänzung zum Sopran, der die dritte Zeile des Volksliedes bringt, im Tenor die erste Zeile; im nächsten Abschnitt - zur vierten Melodiezeile im Sopran - beginnt der Baß schon mit der zweiten Strophe des Volksliedes, die er dann auch kontinuierlich zu Ende führt. Veress setzt ab jetzt keine Taktzeichen mehr, die Melodie fließt hier im Par-

lando-Stil - wie im Volkslied - in getragendem Tempo dahin. Etwas versetzt zur Hauptmelodie im Baß erscheint diese jetzt bei (9) auch im Sopran, sie ist lediglich in der Länge der Notenwerte etwas verändert. Im Gegensatz zu der volksmusikalischen Vorlage ist an dieser Stelle auch der Text etwas anders, zur vierten Zeile dieser Strophe wird schon der Text der dritten Strophe begonnen. Auch der Alt greift in diesem Abschnitt das Thema auf, da es im Gegensatz zum Baß und Sopran jedoch transponiert ist, wird es tonal ein wenig verändert, auch im Rhythmus finden sich einige Variationen. Der Tenor beginnt mit dem Thema erst, nachdem der Baß geendet hat, er wiederholt praktisch den zweiten Teil der Strophe (bei (10)). Nachdem auch der Sopran die Melodie abgeschlossen hat, singt der Tenor allein weiter, ohne die Begleitung der übrigen Stimmen und auch ohne Anlehnung an die Volksmelodie. Bei (11) setzt der Baß wieder ein, das charakteristische Hauptmotiv wird hier jedoch nur angedeutet und im folgenden fortgeführt. Wieder ist es der Sopran, der die Melodie des Volksliedes aufnimmt, wobei auch an dieser Stelle der Text gegenüber der Volksliedvorlage verändert wird. Nach Baß und Sopran setzen bei (11) auch die übrigen Stimmen im Abstand eines Viertels ein. Ähnlich wie die Baßstimme haben Tenor und Alt die Aufgabe, den Satz kontrapunktisch zu füllen, wobei rhythmische Figuren und bestimmte Intervalle ebenfalls aus dem Material der Volksmelodie gewonnen sind. Die Baßstimme setzt sich in bewegten Achtelfiguren fort und geht kurz nach (12) fast unmerklich in die Melodie des Volksliedes über, die aus tonalen Gründen im weiteren Verlauf melodisch leicht variiert ist. So überlappen sich bei (13) wieder mehrere Stimmen: der Sopran mit der letzten Zeile der Melodie, der Baß mit der zweiten Zeile. Zwischen dem Einsatz von Sopran und Baß beginnt auch der Tenor wieder mit der ersten Zeile, deren erste Note hier jedoch auf fünf Viertel verlängert ist. Obwohl melodisch der erste Abschnitt des Volksliedes erklingt, ist ihm schon die zweite Textzeile dieser Strophe unterlegt, denselben Text singt der Baß eine Viertelnote später zu einer anderen Melodie, eben der des zweiten

Abschnittes des Volksliedes. Die Vergrößerung des Themas, die beim Einsatz des Tenors bei (13) ihren Anfang nahm, setzt sich bei (14) fort, wo der Baß die letzte Zeile der Volksliedmelodie in doppelten Zeitwerten singt. Sopran und Tenor tragen nacheinander im Abstand von fünf Vierteln den zweiten Teil des Volksliedes vor (Abschnitte 3 und 4), jedoch mit verschiedenem Text. Der Baß, der zwei Viertel nach dem Sopran einsetzt (vierter Volksliedabschnitt vergrößert), geht dem Tenor im Text voraus, so daß sich Baß und Tenor im Text, Sopran und Tenor in der Melodie entsprechen. Bei (15) treffen sich alle Stimmen bei der gleichen Textzeile ("Örmeny papot ölni" - "Tötet den armenischen Priester"). Während Sopran und Tenor um zwei Viertel versetzt die letzte Melodiezeile vortragen, deklamiert der Baß den Text auf dem Orgelpunkt C. Die Altstimme, rhythmisch von der Volksliedmelodie abgeleitet, bringt diesen Abschnitt melodisch zum Abschluß und löst auch die Sekundklangreibungen (Alt b gegen Baß C, Sopran g gegen Tenor f) auf, so daß als Schlußakkord die leere Quinte g-d erklingt.

Zu dem vom Baß ausgehaltenen Bordunton G singt der Sopran nun wieder solo die Melodie des zweiten Volksliedes ("Istenem, Istenem ..." - "Ach Gott, ach Gott ...") (bei (16)). Nach vier Takten (bei (17)) geht die Sopranstimme in den Orgelpunkt e über, die Melodie wird dann in einem Ton und einem Takt Abstand zunächst vom Alt (dritte Zeile), dann vom Baß (dritte und vierte Zeile) fortgeführt. Die letzte Melodiezeile übernimmt auch wieder der Sopran, der sie in der Originalgestalt bringt, während sie im Baß variiert ist. In den letzten drei Takten dieses Abschnitts wird der Satz insgesamt weniger melismatisch und rhythmisch bewegt, er gleitet in ruhigen Vierteln dem Abschluß zu und mündet in den Dominantklang d-fis-a-d, dem eine Generalpause folgt.

Das die **Transsylvanische Kantate** abschließende vierte Volkslied wird streng syllabisch vorgetragen, die Melodie bleibt während der ersten Strophe im Sopran (Takte 57-64) und wech-

selt dann (bei ①⑨) in den Tenor. Die Stimmführung in diesem durchgehend fünfstimmigen homophonen Satz erinnert an die von Volksmusikinstrumenten, sie verläuft streckenweise in Quint- und Quartparallelen und endet häufig in Sekundklängen, die jedoch durch die spezifische rhythmische Form der Zeilenschlüsse () etwas abgemildert werden. Eine zusätzliche harmonische Reibung entsteht in Takt 64 durch die unmittelbare Nebeneinanderstellung von Wechseltönen (es im Alt und Baß, e im Sopran), wodurch sich auch der Kreis zum Beginn der Kantate wieder schließt.

Die zweite Strophe (①⑨) beginnt der Tenor mit den Worten "Istenem, Istenem ..." - "Ach Gott, ach Gott ...", die an den Text des zweiten Volksliedes erinnern. Das Kopfmotiv wird auch vom Sopran nachgesungen, dann jedoch abgewandelt. Die zweite Strophe wird ebenfalls in einem homophonen fünfstimmigen Satz dargestellt, zwischen erster und zweiter Strophe bestehen aber sowohl in der Stimmführung wie in der Harmonienfolge große Unterschiede. So wird beispielsweise im gesamten zweiten Teil der zweiten Strophe zur Harmonisierung der Melodie schon das es in den Begleitstimmen gebraucht (ab ②⑦), in der ersten Strophe dagegen erscheint die verminderte sechste Stufe erst im letzten Takt (Takt 64). Das Ende der Kantate kündigt sich durch diese harmonische Veränderung bereits an; es wird vorbereitet durch die Verlängerung der Notenwerte der Melodie im Tenor und gipfelt im vorletzten Takt, wo unter Ausnutzung von Sekundreibungen (g in Alt und Tenor, es im Sopran, dazu der Baß mit der Tonfolge f-d-c) wirkungsvoll ein plagaler Schluß eingesetzt wird. Der Volksliedvorlage entsprechend endet das gesamte Werk dann mit zwei sehr betonten Vierteln in der leeren Quinte eher abrupt.

Dieser kurze, bei weitem noch nicht erschöpfende Durchgang der **Transsylvanischen Kantate** mag deutlich gemacht haben, wie Veress mit dem Volkslied in seiner Komposition umgeht. So bleibt die Volksliedmelodie als roter Faden in mindestens einer Stim-

me ständig präsent; die übrigen Stimmen basieren ebenfalls auf dem Volksliedmaterial, hier ist es jedoch motivisch aufgegliedert und neu zusammengesetzt. Da alle Motive dem Volkslied selbst entnommen sind, entsteht auch bei dieser Bearbeitungsweise nicht der Eindruck, als ob dem Volkslied damit Gewalt angetan wird. Es scheint im Gegenteil so, daß der Charakter eines Volksliedes auf diese Art vielleicht noch besser zum Ausdruck kommt, da es nicht nur in seiner originalen Melodie, sondern auch in allen seinen Bausteinen gegenwärtig ist. Dieses Phänomen wird der Zuhörer wohl intuitiv erfassen, auch wenn er die einzelnen Strukturen im Augenblick des Hörens nicht voneinander trennen und rational erklären kann.

Die unterschiedliche Behandlung der einzelnen Volkslieder in der Kantate zeigt ganz deutlich, wie sich aus dem motivischen Material eines Volksliedes automatisch seine Verarbeitung ergibt. Diese ausgesprochen strukturelle Bearbeitungsweise der Volkslieder geht allerdings teilweise zu Lasten des Textes, der nicht in allen Stimmen zur gleichen Zeit und auch nicht in der gleichen Abfolge erscheinen kann, so werden in manchen Stimmen oft ganze Textzeilen ausgelassen. Aus der Verselbständigung und der unabhängigen Führung der einzelnen Stimmen ergeben sich außerdem manche Zusammenklänge, insbesondere Sekund- und Septimenklänge, die im Rahmen der Komposition als vollkommen natürlich empfunden werden, jedoch nicht zum Wesen der ungarischen bzw. transsylvanischen Volksmusik gehören³⁶⁾.

Veress' Art, an die Volkslieder heranzugehen, unterscheidet sich damit stark von der Behandlungsweise Bartóks, das mag erklären, warum Veress bei seinen Kompositionen nicht unbedingt die Zustimmung Bartóks und Kodály's fand. Die Gegensätzlichkeit in der Behandlung von Volksliedern in den Kompositionen von Bartók und Veress soll noch kurz an einem Beispiel erläutert werden. Auch unter den Kompositionen Béla Bartóks findet sich nämlich eine Bearbeitung des Volksliedes "Ideje bujdosásimnak", das Veress an den Beginn seiner Kantate stellt. Bei

Bartók erscheint es als zweites Lied in der Sammlung **Vier Ungarische Volkslieder** für gemischten Chor a cappella aus dem Jahre 1930³⁷⁾. Diese vier Volkslieder stehen nicht in direkter Verbindung wie die vier Volkslieder von Veress' Kantate, wenn sie auch inhaltlich aufeinander abgestimmt sind. Bei einer Gegenüberstellung der beiden Volksliedvertonungen fällt auf, daß Veress die Volksliedmelodie wörtlich übernimmt, also der Chorstimme sämtliche Melismen, Vorschläge und Schleiftöne beläßt, so wie sie sich im Original³⁸⁾ finden. Bartók selbst dagegen glättet die Melodie in seiner Bearbeitung und variiert sie sowohl rhythmisch wie melodisch. So fehlt bei ihm beispielsweise der Terzsprung im ersten Melodieabschnitt, den er durch einen Sekundschrift ersetzt; dadurch geht die bei Veress gerade besonders betonte Dur-Moll-Spannung in den ersten beiden Melodieabschnitten verloren. Die in der originalen Volksliedform vorhandenen Vorschläge löst Bartók in kleinste Notenwerte auf, die Schleifer zwischen nicht benachbarten Tönen fallen in seiner Komposition weg. Bei Bartók erscheint das Volkslied sozusagen in einer rationalisierten Form, dazu paßt beispielsweise auch die genaue Einteilung der Melodie in ein Taktschema, das in der Notation des Volksliedes fehlt und bei Veress auch wohl erst nachträglich eingeschrieben wurde³⁹⁾.

Die Bartók'sche Version von "Ideje bujdosásimnak" beginnt mit der zunächst vom Alt solo vorgetragenen, leicht variierten Volksliedmelodie. Dann kommt die Reihe an den Sopran, der ebenfalls die erste Strophe vorträgt, während der Alt, nunmehr in zwei Stimmen geteilt, teils borduniert, teils eine Gegenmelodie entwickelt. Nachdem die Volksliedmelodie im Sopran verklungen ist, nimmt sie der Tenor auf und die zwei Baßstimmen treten unterstützend dazu. Die dritte Strophe wird von Sopran und Baß geführt, die die Melodie um zwei Viertel versetzt und im Abstand eines Ganztones nacheinander singen. In der abschließenden vierten Strophe fällt die Melodie wiederum dem Sopran zu, wobei ihn der Alt jedoch streckenweise im Terzabstand begleitet.

Bei dieser im Rahmen der vorliegenden Arbeit nur flüchtig möglichen Analyse des Bartók'schen Stückes fallen im Gegensatz zu der Komposition von Veress folgende Dinge besonders ins Auge: Bei Bartók wird das Thema immer vollständig vorgetragen, einzelne Teile davon werden nicht herausgelöst und verselbständigt. Im Gegeneinander der Stimmen herrscht die parallele Stimmführung vor (im Terz-, Quart- oder Sextabstand), gelegentlich alternieren die Stimmen aber auch rhythmisch mit der Melodie. Stärker als Veress arbeitet Bartók mit harmonischen Mitteln, so wechselt beispielsweise bei jeder Volksliedstrophe die Tonart (erste Strophe a, zweite Strophe e, dritte Strophe fis, vierte Strophe gis -Sopran, ais (= b) - Baß, fünfte Strophe e mit dem Schlußakkord in E-Dur). Auch innerhalb der einzelnen Strophen ist der Satz mehr als bei Veress harmonisch orientiert; so verwendet Bartók häufig Sekundrückungen in Halbtönen und stellt diese Akkorde teilweise sogar direkt nebeneinander (bei ②, ④ u.a.). Die Harmonik im Satz von Veress bleibt dagegen durchgehend im Bereich des Volksliedes und bringt keine tonal fremden Elemente hinein.

So kann man abschließend formulieren, daß in der Bartók'schen Bearbeitung - ebenso wie bei Veress - das Volkslied im wesentlichen unangetastet bleibt, wenn es sich auch bei Bartók etwas mehr vom Original entfernt. Während bei Bartók der ganze Satz auf die Harmonien und die Harmonienfolge ausgerichtet ist, steht bei Veress die motivische Bearbeitung der Melodie im Vordergrund, die dabei in einzelne charakteristische Abschnitte zerlegt wird und somit nicht nur als Ganzes, sondern meist dazu parallel auch in ihren Teilen erklingt. Es ließe sich darüber streiten, welche der beiden Versionen dem Volkslied näher steht, beide sind noch eng mit dem Volkslied verbunden, haben sich aber schon davon entfernt - jede in eine andere Richtung: Bartóks Bearbeitung steht in seiner Harmonik dem Volkslied ferner, wenn sie auch durch die oft parallele Führung der Stimmen leichter in ihrer Struktur zu durchdringen ist, Veress' Fassung dagegen geht aus der Harmoniewelt des

Volksliedes nicht heraus, sie ist aber durch ihre komplizierte Struktur für den Zuhörer schwerer zu durchschauen.

Anmerkungen

- 1) Über die Hinwendung zum Studium der Bauernmusik vgl. Bartóks Autobiographie, in: **Béla Bartók - Weg und Werk**, Kassel-München 1972, S.153-157. Vgl. auch den Aufsatz **Bartók als Folklorist** von Zoltán Kodály, ebd., S. 83-92.
- 2) Zur Verarbeitung von Volksmusik in den Werken von Béla Bartók vgl. den Aufsatz von Bence Szabolcsi, **Bartók und die Volksmusik**, ebd., S.93-104, sowie Bálint Sárosi, **Volksmusikalische Quellen und Parallelen zu Bartóks und Kodálys Musik**, in: Musikethnologische Sammelbände, Bd.I, Hrg. Wolfgang Suppan, Graz 1977, S.29-52.
- 3) Vgl. dazu den Aufsatz **Vom Einfluß der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit**, in: **Béla Bartók - Weg und Werk**, a.a.O., S.164-177.
- 4) László Lajtha (1892-1963) hat als Komponist und Volksmusikforscher innerhalb Ungarns große Bedeutung erlangt, ist aber im Ausland kaum bekannt.
- 5) In diesem Band, S.28.
- 6) Vgl. das Schriftenverzeichnis von Sándor Veress in **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, Ed. Stanley Sadie; sowie eine Auswahl seiner Publikationen in: Schweizerische Musikzeitung 122, 1982, S.276f.
- 7) **Magyar Nepzene Tara (MNT) = Corpus musicae popularis hungaricae**, eine inzwischen sechsbändige Sammlung ungarischer Volkslieder, von Bartók und Kodály geplant, aber im ersten Band erst 1951 erschienen. Inzwischen wurden sechs Bände veröffentlicht: I Gyermejjátékok (Kinderspiele) 1951, II Jeles napok (Jahresfeste) 1953, III Lakodalom (Hochzeitslieder) 1955-56, IV Párosítók (Paarungslieder) 1959, V Siratók (Klagelieder) 1966, VI Népdaltípusok (Volksliedtypen) 1973. In alle Bände sind Lieder aus den Sammlungen von Sándor Veress eingegangen.
- 8) Vgl. dazu auch Veress' Vortrag **Folk Music in Musical and General Education** auf dem 1. Kongreß des International

Folk Music Council 1949 in Basel, veröffentlicht in: Journal of the IFMC I, 1949, S.40ff.

- 9) Vgl. das Werkverzeichnis in: Schweizerische Musikzeitung 122, 1982, S.275f.
- 10) Vgl. dazu Veress' eigene Äußerungen, in diesem Band, S.29.
- 11) Vgl. Anm.2.
- 12) Da mir wichtige frühe Arbeiten von Veress nicht erreichbar waren, kann dieser Aufsatz nicht den Anspruch auf Vollständigkeit erheben.
- 13) Vgl. Bence Szabolcsi, **Bartók und die Volksmusik**, a.a.O., S.95ff.
- 14) In seinem Aufsatz **Vom Einfluß der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit**, in: **Béla Bartók - Weg und Werk**, a.a.O., S.173.
- 15) Vgl. den Aufsatz **Bartók als Folklorist** von Zoltán Kodály, in: **Béla Bartók - Weg und Werk**, a.a.O., S.83ff.
- 16) Transsylvanien (dt. Siebenbürgen), heute in Rumänien gelegen, gehörte bis 1920 zu Ungarn.
- 17) Auf die Bedeutung der Volksmusik in seinem Leben weist Veress nachdrücklich hin. Neben dem Volkslied, mit dem er in Transsylvanien in Berührung kam, lernte er in den Sommeraufenthalten im Hause seiner Großeltern am Plattensee auch die Volksliedtradition im Komitat Somogy kennen, die ihm durch ein Bauernmädchen vermittelt wurde. In diesem Band, S.24.
- 18) Vgl. dazu in diesem Band, S.29.
- 19) Vgl. Béla Bartók, **Das Ungarische Volkslied**, Berlin-Leipzig 1925, Nachdruck Mainz 1965, Nr.188, S.303 (Melodie) und S.184 (Text). In Bartóks Sammlung sind 11 Textstrophen notiert.
- 20) Vgl. Béla Bartók, **Das Ungarische Volkslied**, a.a.O., S.77ff.
- 21) Zur formalen Darstellung ungarischer Volkslieder vgl. Béla Bartók, **Das Ungarische Volkslied**, a.a.O., S.24.
- 22) Zur Stellung von Melismen in der Volksmusik vgl. Sándor Veress, **Der Homo ornans in der Musik**, in: Schweizerische Musikzeitung 122, 1982, S.243-259.
- 23) Eine Bearbeitung desselben Liedes findet sich auch im Werk von Béla Bartók, es handelt sich um das zweite Lied **The**

- Wanderer** (Heimatlos), in: **Ungarische Volkslieder** (Magyar Népdalok) für gemischten Chor a cappella, Budapest, Mai 1930, Universal Edition 1932 (10371), Boosey & Hawkes 1939 (18008).
- 24) Das Lied stammt in der vorliegenden Transkription (Notenbeispiel 2) von Béla Bartók aus Oroszhegy/Udvarhely m., gesammelt von Béla Vikár 1902. Es ist publiziert in: Zoltán Kodály, **A magyar népzene**, Budapest 1969, in der Beispielsammlung, zusammengestellt von Lajos Vargyas, Nr.352. Diesen Hinweis gab dankenswerter Weise Herr Bálint Sárosi, Budapest.
- 25) Vgl. Sándor Veress, **Der Homo ornans in der Musik**, a.a.O., S.253ff, zweites Beispiel (S.254 mit drei Strophen).
- 26) Zur Frage der Ornamentierungspraxis in Volksliedern liegen bisher keine vergleichenden Untersuchungen vor. Hier kann lediglich auf nationale Einzelstudien verwiesen werden. Der o.g. Aufsatz von Sándor Veress kann als wichtiger Beitrag zu diesem Thema gesehen werden.
- 27) Für die Bereitstellung des Originals aus dem Archiv des Instituts für Musikforschung in Budapest sei an dieser Stelle Bálint Sárosi sehr herzlich gedankt. Hier die genauen Daten zu diesem Lied (Notenbeispiel 4):
Aufgenommen in Klézse/Bákó - jud. Bacau/Románia/
Sänger Istók Péterné, 64
Aufgenommen von Veress Sándor, 1930, VII
Signatur im Archiv des Instituts für Musikforschung, Budapest: 120090/4 Phonogramm M.H.2443c
Das Lied wurde bisher nicht publiziert.
- 28) Vgl. unten, S.250-257.
- 29) Vgl. Sándor Veress, **Der Homo ornans in der Musik**, a.a.O., S.253f.
- 30) In diesem Band, S.29.
- 31) Ebd.
- 32) Ebd. Zur unterschiedlichen Bearbeitungsweise von Volksliedern in den Kompositionen von Bartók und Kodály vgl. B. Sárosi, **Volksmusikalische Quellen und Parallelen ...**, a.a.O. S.42.
- 33) Vgl. Sándor Veress, **Der Homo ornans ...**, a.a.O., S.255f.
- 34) Vgl. oben, S.229.
- 35) Vgl. dazu auch Veress' Bemerkungen zur Mehrstimmigkeit in mittelalterlicher Musik und Volksmusik, in: **Der Homo ornans ...**, a.a.O., S.244ff.

- 36) Das ungarische Volkslied ist ebenso wie das rumänische Volkslied im wesentlichen einstimmig, Formen von Mehrstimmigkeit finden sich nur im Bereich der Instrumentalmusik.
- 37) Vgl. Anm.23.
- 38) Vgl. Béla Bartók, **Das Ungarische Volkslied**, a.a.O., Nr.188.
- 39) Vgl. dazu die Vorbemerkungen zur Wiedergabe der Transsylvanischen Kanatate, unten, S.248ff.

1

I-de-je bujdo-sá - simnak El-jött már ú-ta-zá-sim-nak Sok
o-ka-i vadnak an-nak Az én el-buj-do-sá - simnak

2

Is-te-nem, Is-te-nem, Hol lesz az ha-lá - lom Er - dőn -
-e, vaj me-zőn, Vaj pe-dig ten-ge - ren?

3

Jöjj meg Du-na, jöjj meg, Jöjj meg Du - na, jöjj meg
s'Ez ién köny-ve - im - mel, s'Ez ién könyve - im-mel.

4.

Ki szeretet útján el a-kar indul-ni, E-szesnek, bá-tornak, jó-zannak kell lenni
Mert én elindultam snem tudtam el-menni, Még fe-le út-já-ról visz-sza kellett térnem

Anhang

Sándor Veress
Eine Transsylvanische Kantate

Der folgenden Umschrift liegt das mit "B.pest, 1935 IV 22." datierte Autograph aus dem Besitz des Komponisten zugrunde.

Hinzugefügt wurde die "Takt"-Zählung. Durch die Striche werden zumeist Liedzeilen oder größere Abschnitte abgeteilt; Taktvorzeichnungen begegnen nur im zweiten Teil. Der Orientierung dienen die mit Rotstift eingetragenen Ziffern. Darüber hinaus finden sich mit dünnem Bleistift eingetragene Taktvorzeichnungen, die offensichtlich aufführungspraktischen Zwecken gedient haben und hier nicht wiedergegeben werden. Gegenüber dem Autograph wird aus schreibtechnischen Gründen in den Takten 14-17 und 32-33 auf die Auseinanderlegung der beiden Sopranstimmen verzichtet und sobald möglich zur einfachen Textwiedergabe übergegangen. Der Leser wird um besonderes Verständnis gebeten.

Der Umschrift wird eine Übersetzung der Texte vom Komponisten vorangestellt.

I.

Die Zeit ist schon bald hier,
Wo ich aufbrechen muß.
Es hat viele Gründe,
Weshalb ich weggehen muß.

Grün ist der Weg auf beiden Seiten,
Gramvoll ist aber seine Mitte.
Ich marschiere auf ihm voll Kummer,
Ich marschiere auf ihm voll Kummer.

II.

Mein Gott, mein Gott, wo wird mich der Tod erreichen?
Im Walde, auf dem Felde oder auf dem Meere?
Es hat viele Gründe,
Weshalb ich weggehen muß.

III.

Komm Donau, komm,
Mit Regen und Gewitterschauer
Und mit meinen Tränen,
Trage mich Donau, trage,
Zum Haustor meines Vaters,
Daß ich ihn schreiend frage:
Vater, mein Vater
Wem hast du mich verheiratet?
Einem grausamen Räuber,
Der auch jetzt am Kreuzweg
Lauert auf sein Opfer,
Schleift seine Messer,
Tötet den armenischen Priester!

Mein Gott, mein Gott, wo wird mich der Tod erreichen?
Im Walde, auf dem Felde oder auf dem Meere?

IV.

Wer sich auf den Weg der Liebe machen will,
Der muß klug, mutig und besonnen sein.
Ich wählte mir diesen Weg, bin aber gescheitert,
Schon auf halber Strecke mußte ich umkehren.

Gott, o Gott, mein lieber Allmächtiger,
Wie soll ich mein Leben im Gram verbringen?
Ein Jahr oder zwei vergehen noch im Kummer,
Die ewige Welt aber wird niemals verrinnen.

11 $\text{♩} = ca 48$ *Poco animato, ♩ = ca 80* ③ *M* - sé - ro - dzom bú - val ben - ne
f *f* *f* *f*
 De bú - na - tos a kó - ze - pe Ma - sé - rodzom
 De bú - na - tos a kó - ze - pe Ma - sé - rodzom
 De bú - na - tos a kó - ze - pe Ma - sé - rodzom
f *f* *f* *f*
 Ma - sé - ro - dzom bú - val ben - ne, Ma

16 *ritard.* *unis* ④ *Andante molto, ♩ = ca 48*
 bú - val ben - ne bú - val ben - ne
 bú - val ben - ne bú - val ben - ne bú - val ben - ne
 bú - val ben - ne ben - ne
3
 - sé - ro - dzom bú - val ben - ne *M* - sé - ro - dzom bú - val ben - ne *P* *PP*

30 Parlando, d = ca 84

(5)

II.

Iste-nem, Iste-nem hol lesz az ha-lá - lom? hol lesz az ha-lá - lom?

Er - dőn é vaj me-zőn, vaj pe-dig ten-ge-ren, ten-ge-

Er - dőn é vaj me-zőn, vaj pe-dig ten-ge-ren?

Poco animato, d = ca 80

Sok

(7)

Sok o - ka van an - nak. Az én buj -

Sok o - ka van an - nak an - nak. Az én el - buj -

ren? Sok o - ka van an - nak an -

Sok o - ka-i van-nak an - nak. Sok o - ka-i van-nak an - nak

35 *Andante molto, ♩ = ca 48* **III.** *Andante, ♩ = ca 69*

do-sá - sim-nak Jöjj meg Duna, jöjj meg, Jöjj meg Du - na, jöjj meg, E-ső-vel zá -

do-sá - sim-nak Jöjj meg Duna, jöjj meg,

- nak Jöjj meg Du - na, jöjj meg, jöjj meg, jöjj meg, Jöjj meg Du-na,

an - nak Jöjj meg Duna, jöjj meg, E - ső-vel zá po -

38^I

po - al, Ar én köny - nye - im-mel, Hajts el Du - na, hajts el,

Jöjj meg Duna, jöjj meg, Hajtsel Duna, hajts el, Hajts el Du - na

jöjj meg, Ar én köny - nye - im - mel, Hajts el Duna, hajts el, Du - na

- al Hajts el Duna, hajts el, Hajts el Du - na, hajts el, A - páru ka -

40 I

Hajts el Du - na , hajts el A-pám ka - pu - já - ra, Hogg ri-kelthas - sam meg :
 Apám ka-pu - já - ra , A - pám ka-pu-já - ra , Apám ka - pu-já-ra,
 A-pám ka - pu - já - ra Apám ka - pu - já - ra , A - pám ka - pu - já -
 pu - já - ra , A - pám ka-pu - já - ra ,

40 II

A-pám , é-des a - pám , A - pám , é - des a - pám , Ki - nek ad - ta
 A - pám , é - des a - pám , Kinek
 ro , A - pám , A - pám , é - des a - pám , é - des a - pám ,
 A - pám , é - des a - pám , Apám , é-des a - pám , a-pám , é-des a-pám , a-pám

43 II

la - nyát ⁽¹³⁾ Hi - res tol - vaj u - tán ⁽¹⁴⁾ Ki most

ad-fa lanyát, Hires tolvaj után, Ki most is o - da - van Nagy u - tat ál - la - ni, Ki most

a - párn, ^{più f >} Ki most is o - da - van, Nagy u - tat ál - la - ni

a - párn, Hires tol - vaj u - tán Ki most is o - da - van, Nagy u - tat ál - la - ni

43 III

is o - da - van, ⁽¹⁵⁾ Őr - mény pa - pot öl - ni, öl - ni. *Parlando, d = ca 84*

is o - da - van, Ké - se - ket meg - feu - ni Őr - mény pa - pot öl - ni, öl - ni.

Ké - se - ket meg - feu - ni, Őr - mény pa - pot öl - ni, öl - ni.

Ké - se - ket meg - feu - ni, Őr - mény pa - pot öl - ni, öl - ni.

45 16

Is-te-nom, Is-te-nem hol lesz az ka - lá - lom?

17

Vaj pe-dig ten - ge - ren?

Er - dőn é vaj me-zőn, vaj ten - ge - ren?

Vaj ten - ge - ren?

Er - dőn é vaj me-zőn, Vaj pe-dig ten - ge - ren

56 IV. Andante, $\text{♩} = \text{ca } 80$ 18

f p. Kisze-re-tet út-ján el a-kar in-dul-ni, Eszes-nek, bá-tor-nak, jó-zan-nak kell len-ni. Mert én el-in-dul-tam

f Kisze-re-tet út-ján el a-kar in-dul-ni, Eszes-nek, bá-tor-nak, jó-zan-nak kell len-ni. Mert én el-in-dul-tam

f p. Kisze-re-tet út-ján el a-kar in-dul-ni, Eszes-nek, bá-tor-nak, jó-zan-nak kell len-ni. Mert én el-in-dul-tam

f Ke-re-tet út-ján el a-kar in-dul-ni, Eszes-nek, bá-tor-nak, jó-zan-nak kell len-ni. Mert én el-in-dul-tam

62 (19)

s nem tudtam elmen-ni, Még fe-le út-já-ról viz-sza kel-lett térni Is-te-nem, szerelmes Is-te-nem, Hogy kell e vi-lá-got

s nem tudtam elmen-ni, Még fele út-já-ról viz-sza kel-lett térni Is-te-nem, szerelmes Is-te-nem, Hogy kell e vi-lá-got

s nem tudtam elmen-ni, Még fele út-já-ról viz-sza kel-lett térni Is-te-nem Is-te-nem szerelmes Is-te-nem, Hogy kell e vi-lá-got

s nem tudtam el-menni, Még fe-le út-já-ról viz-sza kel-lett térni. Is-te-nem, szerelmes Is-te-nem, Hogy kell e vi-lá-got

68 (20) 74

búval el-től - tenem. Egy esztendő, ket-tő, majd el-te-lik, De ez örök vi-lág so-ha el nem te-lik.

búval el-től - tenem. Egy esztendő, ket-tő, búval is el-te-lik De ez örök vi-lág so-ha el nem te-lik

búval el-től - tenem. Egy esztendő, ket-tő, búval is el-te-lik De ez örök vi-lág so-ha el nem te-lik

búval el-től - tenem. Egy esztendő, ket-tő, búval is el-te-lik De ez örök vi-lág so-ha el nem te-lik el nem te-lik

Sandra Veres

Festschrift zum 80. Geburtstag

herausgegeben von Andreas Traub

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Sándor Veress : Festschr. zum 80. Geburtstag / hrsg.
von Andreas Traub. - Berlin : Haseloff, 1986.
(Wissenschaftspublikation : Musikwissenschaft)
ISBN 3-926148-01-2

NE: Traub, Andreas [Hrsg.]; Veress, Sándor
Festschrift

Copyright: Verlag Haseloff, Berlin 1986
Alle Rechte vorbehalten
Text: multitext Berlin
Druck: Haseloff Berlin
Printed in Germany
ISBN 3-926148-01-2