

### V. Instrumentale Mimikry und meditative Sakralität im Dienst der nationalen Sache

Als ein mögliches historisches Vorbild für die raffinierten Imitationen volkstümlicher Instrumente der betrachteten Beispiele lässt sich Igor' Stravinskij anführen. Der Anfang seines *Sacre du printemps* mit dem berühmten, extrem hoch liegenden Fagottsolo ist ja nichts anderes als die auf ein litauisches Volkslied gestützte Imitation einer russischen Hirtenschalmei, und im ersten der 3 Stücke für Streichquartett von 1914 imitiert der als None beginnende Bratschen-Bordun einen volkstümlichen Dudelsack, dem am Ende des Stückes quäkend die Luft ausgeht.<sup>17</sup> Was Stravinskij zu solchen Stücken bis zum Ende seiner Schweizer Phase bewegte, waren durchaus auch nationale Motive. Wie Richard Taruskin in seiner großen Monographie breit dargestellt hat,<sup>18</sup> verbirgt sich hinter Stravinskij's intensiver Beschäftigung mit Volkstexten und volksmusikalisch-ethnographischen Quellen letztlich die bereits erwähnte Vision eines mythischen eurasischen Russland, das aus den vorgeschichtlichen Weiten der turanischen Steppen kommt und sich als fiktiver überzeitlicher Gegenentwurf zum romanisch-germanischen Europa behaupten will.

Was Stravinskij im Gegensatz zu seinen jüngeren kaukasischen Kollegen wohl fehlt, ist die spirituelle Dimension. Terteryan hatte schon seiner 1. Symphonie (1969) eine Orgel hinzugefügt, sehr oft macht er massiven Gebrauch von Glocken – das sind traditionelle, ‚westliche‘ Mittel zur Sakralisierung der Musik. Wenn aber seine 6. Symphonie (1981) durch einen schwarz gekleideten Schlagzeuger langsam mit einem einzelnen Tam-tam-Schlag genau in der Mitte des Orchesters eröffnet wird, ist die Grenze zum Mysterium, zur sakralen Handlung überschritten. Dass er in seiner 8. Symphonie (1989) das altarmenische Alphabet als Phonogramme einspielen lässt und ein von einer Keilschrifttafel entziffertes hurritisches Kultlied aus Ugarit (heute Ra's Šamra in Nordsyrien) aus dem 2. vorchristlichen Jahrtausend integriert,<sup>19</sup> macht die Suche nach den mythischen Wurzeln – die Stravinskij auch umtrieb – beinahe zur Obsession.

Den angeführten kaukasischen Musikbeispielen sind aber nicht nur die nationale Codierung durch direkten oder indirekten Einsatz von Instrumenten der traditionellen Musik, sondern auch das ‚östliche‘ (meditative) Zeitempfinden, der Verzicht auf eine Entwicklungsdynamik in westlicher Manier, die statische Bauweise gemein. Diese Aufhebung des europäischen Formen- und prozessualen Denkens ist nicht nur bei Äli-zade, sondern auch bei Terteryan und Qanč'eli evident. In der jüngsten russischen Musikgeschichte fasst Elena Dolinskaja die Symphonik beider Komponisten zusammen:

„In den symphonischen Fresken von Terteryan und Qanč'eli gibt es keine Sonatenform, keine Mehrsätzigkeit, keine zielgerichtete Dramaturgie der Entwicklung. Die ‚Antidramaturgie‘ solcher Symphonien basiert auf der Antithese kontrastierender Muster, die in sich keiner Entwicklung unterworfen, sondern ständig neu aufeinander bezogen werden. Die lange Versenkung in einen Zustand geht auf östliche Meditation zurück.“<sup>20</sup>

<sup>17</sup>Diese und weitere Beispiele wurden brillant gedeutet von Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works Through Mavra*, Cambridge 1996.

<sup>18</sup>Ebd.

<sup>19</sup>Ausführlich zur schicksalhaft empfundenen Entdeckung dieses von Anne Draffkorn Kilmer entzifferten Kultlieds aus Ugarit durch Terteryan und die Deutung dieser zweistimmigen Melodie-Fragmente als „Verkörperung jenes Ideals, das er suchte“ bei Ruchkjan 2002, S. 164–166.

<sup>20</sup>Elena B. Dolinskaja, „Simfoničeskoe tvorčestvo“, in: dies. (Hrsg.), *Istorija sovremennoj otečestvennoj muzyki*, Bd. 3: 1960–1990, Moskva 2001, S. 114.

Aus dieser meditativen Statik entsteht ganz gezielt eine Sakralität, die über religiöse Assoziationen im kirchlichen Sinne weit hinausreicht. Diese Werke sind bewusste Gegenentwürfe zum europäischen Mainstream, sie suchen und finden eine neue Authentizität, transportieren emotionale und religiöse Botschaften.<sup>21</sup> Das macht sie auch im Westen so erfolgreich. Als Quelle greifen die Komponisten zu den vermeintlich tiefsten Schichten der eigenen Kultur, ganz gleich, ob diese mehr Legende oder historisches Faktum sind.

Die grundsätzliche Ausrichtung an einer nationalen Identitätsfindung führt dabei zu einem bald diskreten, bald ostentativen Nationalismus. Ihre Sehnsucht nach den ethnischen Urgründen lässt die Komponisten bisweilen in irrationalen Gewässern fischen. In der Kunst mag das gerechtfertigt sein und, wie schon bei Stravinskij, zu außergewöhnlichen Resultaten führen. Für die mit dieser Kunst befasste Wissenschaft heißt es jedoch, wachsam zu sein.

Für uns besteht die Notwendigkeit der historischen Reflexion und (zumindest im Rahmen einer wissenschaftlichen Beschäftigung mit dieser Musik) auch der kritischen Distanz statt passiver Einfühlung. Das fällt bei so faszinierenden Klangwelten naturgemäß schwer, aber in einen unkritischen Hedonismus zu verfallen, verbietet sich von selbst. Zudem muss man berücksichtigen, dass die nationale Eigenständigkeit im Sinne auch von politisch-kultureller Unabhängigkeit gegenüber Russland für die ehemaligen Sowjetrepubliken noch keineswegs überall *Fait accompli* ist. So werden aus der Sicht der heutigen russischen Musikwissenschaft die Symphonien Qanč'elis und Terterjans weiterhin ganz selbstverständlich als Ableger der russischen Symphonik bezeichnet: Im jüngsten Lehrbuch zur russischen Musikgeschichte heißt es hierzu:

„All diese ‚nichtrussischen‘ symphonischen Erscheinungen aus der Betrachtung auszuschließen, wäre unwahr: sie entstanden und entfalteten sich im Fahrwasser einer einzigen Kultur, einer Region, unter dem unzweifelhaften Einfluss der russischen Symphonie. Zudem wurden die besten Symphonien aus den Republiken praktisch zu Tatsachen im Gesamtbild der Entwicklung der Symphonik in der betreffenden Weltregion, und sie beeinflussten mitunter umgekehrt die russische Musik.“<sup>22</sup>

Die Zurückführung auf russische Muster kann aber zumindest im Hinblick auf die genannten kaukasischen Werke der 1970er- und 1980er-Jahre kaum noch aufrecht erhalten werden, da hier die gattungstypischen Muster des russisch-sowjetischen Vorbilds (etwa Mjaskovskij oder Šostakovič) vollständig gesprengt sind, die Symphonie eigentlich nur noch als konzeptionelle Idee existiert, die in einer neuen, im weitesten Sinne von philosophischen Kriterien und nationalsprachlichen Elementen geprägten ‚Formlosigkeit‘ aufgegangen ist. Eine Art von Weltanschauungsmusik also, die vom Nimbus einer Gattung zehrt, die genau dafür einst die Muster geliefert hatte und heute wohl nur noch die beliebig füllbare Plattform. ‚Anschauung‘, das ist hier nationale Identität, codiert durch klangliche Symbole und Strukturen der traditionellen Musik.

<sup>21</sup>Solch ‚neue‘ Geistlichkeit ist ein Phänomen des gesamten spätsowjetischen und post-sowjetischen Kulturraums. Zu den Wurzeln in sowjetischer Zeit vgl. u.a. Alexander Radwilowitsch, „Religiöse Motive. Zu einem speziellen Phänomen der neuen Musik in Rußland“, in: *MusikTexte* 83 (2000), S. 17–21; Michael John, *Auf dem Wege zu einer neuen Geistigkeit? Requiem-Vertonungen in der Sowjetunion (1963–1988)*, Berlin 1996 (studia slavica musicologica 9).

<sup>22</sup>Michail Aranovskij, „Simfonija i vremja“, in: *Russkaja muzyka i XX vek*, Moskva 1997, S. 307, zit. bei Dolinskaja 2001, S. 133.

## VI. Schlussbetrachtung

Obwohl die gewählten Ausschnitte und Ausführungen willkürlich und fragmentarisch scheinen mögen, ist doch offensichtlich, welche große weiße Flecken es auf unseren musikgeschichtlichen Landkarten gibt, die einer gründlichen Aufbereitung durch die hiesige Wissenschaft noch immer harren – sei es in Form eigenständiger Forschungen, sei es in einem ersten Schritt durch die Wahrnehmung dessen, was die Kollegen in den jeweiligen Ländern bereits zum Verständnis ihrer eigenen Kulturgeschichte beigetragen haben. Dass solche musikwissenschaftliche Literatur mitunter mehr als Primär- denn als Sekundärquelle betrachtet werden muss, insofern die Ergebnisse durch den Filter einer jeweiligen heuristischen und mitunter auch ideologisch verbrämten Perspektive präsentiert werden, ist ein Umstand, der sich weder auf die sowjetische Epoche noch auf die Länder des ehemaligen Ostblocks beschränken ließe.

Denn auch unser Umgang mit dieser Musik und ihrer jeweiligen Deutung – und das sollte andererseits deutlich geworden sein – unterliegt Perspektiven: Perspektiven, die vielleicht nicht immer so klar zutage liegen und weniger dogmatisch wirken, die aber dennoch in einem komplizierten Wechselspiel aus Abgrenzung und Identifikation wirksam waren und es noch immer sind. Dem mitunter offenen nationalistischen Pathos auf östlicher Seite stehen dabei ein kaum weniger arroganter Anspruch auf eine übernationale ergo universale Musikkultur sowie die Hoheit über Deutungsmuster und ästhetische Wertmaßstäbe gegenüber, oder aber eine blind-naive Hingabe an das unbekannte Andere, die nicht mehr sein möchte als ausgelebte Lust am Exotischen. Auch wir haben die ästhetischen Denkmuster des Kalten Krieges noch nicht ganz abgeschüttelt. Ob es gegen Ende des Ost-West-Konflikts nicht doch zu einer Rehabilitation von musikalischem Nationalismus und eben nicht (nur) zu einer postmodernen Multikulti-Melange gekommen ist, wie Taruskin meint, wäre zumindest mit Blick auf die genannten Tendenzen an Europas Rand zu überdenken.<sup>23</sup>

Notwendig wäre es, einen offenen Dialog mit der Musikwissenschaft dieser Länder zu beginnen, der für beide Seiten heilsame Korrekturen althergebrachter Sichtweisen und in jedem Falle einen großen Erkenntnisgewinn verspricht. Für die Kaukasusrepubliken steht dieser Schritt noch gänzlich aus. Genau dies aber wäre eine europäische Nachbarschaftspolitik, die nicht nur den Buchstaben, sondern auch dem Geist Europas entspreche.

<sup>23</sup>“The end of the Cold War in Europe had not, by the end of the century, led to the resurgence or rehabilitation of musical nationalism.” Richard Taruskin, „Nationalism“, in: *NGroveD<sup>2</sup>*, S. 689–706, hier S. 703.

## Was ist „echte“ ungarische Volksmusik?

von Bálint Sárosi<sup>1</sup>

Wir Ungarn haben uns daran gewöhnt, dass, wenn wir über Volksmusik reden, der Geist Kodálys über uns schwebt. Die Absichten des weisen Geistes glaubt seit Jahrzehnten jeder zu kennen und zu verstehen. Es ist deshalb gewagt, die Volksmusik anders zu sehen, als es die in vielen Jahrzehnten entwickelte Konvention erlaubt. Der Ausdruck „echte Volksmusik“ stammt aus der Volksmusikbewegung der letzten beiden Jahrzehnte. In der Terminologie Zoltán Kodálys und Béla Bartóks kommt er nicht vor, und so bedeutet es wohl kein Sakrileg, wenn ich mich unter der Parole der „Echtheit“ und nicht auf die konventionelle Weise jenem ungarischen Erbe nähere, dessen Wertordnung Kodály und Bartók am besten kannten und bis heute gültig formuliert haben.

Das Attribut „echt“ – oder wie häufiger zu hören ist: „authentisch“ – ist bei den Volksmusikpflegenden jüngeren und mittleren Alters (den Jugendlichen der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts) zum Modebegriff geworden. Als authentisch gilt ihnen ein Volkslied oder Instrumentalstück, das im unmittelbaren Vortragsstil einer Region, eines Dorfes, eventuell auch einer einzelnen Person vor Ort oder nach einer Tonaufzeichnung, wenn möglich auch in Klangfarbe und Tonhöhe originalgetreu einstudiert und genauso auf dem Podium vor dem Mikrofon vorgetragen wird. Diese Gründlichkeit der stilistischen Einsicht ist sympathisch. Aber ob und wieweit ein in Budapest auf diese Weise vorgetragenes Volkslied authentisch ist, darüber darf man sich Gedanken machen.

Die „authentische Volksmusik“ will im Rahmen der schon länger gültigen Qualifizierung, nach welcher das zu verwendende Wertvolle vom zu vernachlässigenden Wertlosen geschieden wird, eine weitere und höhere Stufe darstellen. Auch in dieser Bedeutung haben Kodály und Bartók das Wort „authentisch“ nicht benutzt. Sie betrachteten alles als echt, was sie in volksmusikalischer Funktion vorfanden, und sie klassifizierten und bewerteten nach Stilmerkmalen, die auch in Noten erfassbar sind. Von Vortragenden Authentizität im heutigen Sinn zu verlangen, kam ihnen nicht in den Sinn. Beide sahen in den alten, tiefer traditionsverwurzelten Schichten der Volksmusik Werte, deren gründliche Kenntnis und Verbreitung förderungswert war. Bartók gebrauchte den Ausdruck *Bauernmusik* und war bestrebt, unter diesem Begriff die Bauernmusik „im engeren Sinn“ scharf von den übrigen Teilen der Volksmusik zu trennen. Zur Bauernmusik im engeren Sinn zählte er die der höchsten Wertstufe zugeordneten Melodien, die als natürliches Produkt der ehemaligen bäuerlichen Lebensgemeinschaft einen einheitlichen Stil aufweisen. Kodály hielt den Begriff *Bauernmusik* für nicht weit genug; er hielt an der Bezeichnung *Volksmusik* fest. Denn die Volksmusik gehöre nicht nur der Bauernschaft, sondern: „Sie ist eine Sache des gesamten Ungarntums. Wie in ein großes Sammelbecken flossen innerhalb von tausend Jahren viele Bäche in sie hinein [...] Darum spiegelt sie die Seele des gesamten Ungarntums wider.“<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Aus dem Ungarischen von Ruth Futaky.

<sup>2</sup> Zoltán Kodály: „A magyar népzene“ (Die ungarische Volksmusik, Budapest 1925), in: *Visszatekintés* (Rückblick) I., hrsg. von Ferenc Bónis, Budapest 1964, S. 20.

Wer weitere diesbezügliche Äußerungen Kodálys und Bartóks kennt, wird wissen, dass sich ihre Beurteilungen der verschiedenen Schichten der volksmusikalischen Tradition nicht wesentlich unterscheiden. Bereits zu Kodálys Zeiten, vor allem aber seither wurden und werden die Bewertungen Kodálys und Bartóks von vielen auf vielerlei Weise interpretiert, und gerade dadurch, dass die herausragenden Werte so sehr hervorgehoben werden, entsteht – auch im Allgemeinbewusstsein – eine immer größere Distanz zu einem Großteil der noch einigermaßen lebendigen Tradition. Der durchschnittlich gebildete Ungar, Kulturpädagogen und Sänger eingeschlossen, ist volksmusikalisch bis heute so erfolgreich erzogen worden, dass er nicht auf den eigenen Geschmack vertraut. Er ist verunsichert, weil er glaubt, dass nur Lieder aus fernen Dörfern, Gegenden und Zeiten als Volkslieder zu betrachten seien, während man die Lieder der näheren Vorfahren, der Groß- und Urgroßeltern – meist sogenannte volkstümliche Lieder – vergessen könne. Stichhaltige Gründe, weshalb man die Gattung des volkstümlichen Liedes, die *Nóta*, und die eng damit verknüpfte sogenannte Zigeunermusik insgesamt vergessen sollte, kann niemand nennen.

Am besten nähern wir uns diesen beiden Themen unter der Parole der Echtheit. Um die Unsicherheiten und Missverständnisse auszuräumen, brauchen wir nicht nach neuen Argumenten zu suchen. Es genügt, wenn wir das, was wir von Kodály gelernt haben, noch einmal formulieren.

Zwischen den beiden Weltkriegen und noch in den folgenden ein, zwei Jahrzehnten brauchte man, um traditionelle Lieder und singende Menschen zu finden, nicht entlegene Regionen des ungarischen Sprachgebietes und die Winkel bäuerlicher Erinnerungen zu durchforschen. Es war überall eine Fülle an bekannten Liedern im Umlauf, und diese Lieder wurden auf *authentische* Weise gesungen, aus wessen Munde sie erklangen, der brachte sie auf echte Weise zum Ausdruck. Auch neue Lieder verbreiteten sich in großer Zahl. Dazu zählt der erschlossene Liedschatz aus den Volksmusiksammlungen vom Anfang des 20. Jahrhunderts, der seit dem Ende der dreißiger Jahre vor allem Kreise der Jugend mit revolutionärer Geschwindigkeit eroberte. Die Förderung der alt-neuen Lieder wuchs sich zu einer Bewegung aus, und schnell fanden sich auch neophytische Eiferer, die ihrer Heimat und Kultur dadurch dienen wollten, dass sie auch aus der blühenden mündlichen Tradition nach Möglichkeit alles ausmerzten, was nicht schön genug, nicht edel genug und dem idealisierten Volk nicht würdig war. Das „reine“ Volkslied dagegen beeilte man sich mit all der veredelnden, identitätsstiftenden, erzieherischen Kraft auszustatten, die bekanntlich nicht nur dem Volkslied, sondern der Kultur insgesamt eigen ist.

In der ersten systematisierten ungarischen Sammlung, Bartóks 1924 erschienenem Buch „A Magyar Népdal“ (Das Ungarische Volkslied, Berlin-Leipzig 1925), teilte Bartók die Volkslieder in drei Klassen (A, B, C). Klasse A umfasst die wertvollsten Lieder, die Melodien alten Stils, Klasse B die weniger wertvollen neuen Stils, in Klasse C, die für sich allein umfangreicher ist als A und B zusammen, beinhaltet den vermischten, musikalisch keinem einheitlichen Stil zuzuordnenden Liedbestand. Diese Klassifizierung ist in starker Vereinfachung ins allgemeine Bewusstsein eingegangen, wo sie sich bis heute hartnäckig gehalten hat. Wer sich für durchschnittlich informiert hält, vermutet den Bereich der volksmusikalisch „reinen Quelle“ im Großen und Ganzen im Umfeld

der Klassen A und B. Bartók bezeichnet diese beiden Klassen als stilistisch einheitlich, als „Bauernmusik im engeren Sinn“. Die ungarischen Schulkinder – nicht selten auch ihre Lehrer – können glauben, dass aus dem Munde des Volkes, als noch überall auf den Dörfern gesungen wurde, nur Lieder „aus reiner Quelle“ zu hören waren, die sich für schulische Zwecke destillieren ließen.

In der Klasse C finden wir auch Abkömmlinge volkstümlicher Lieder, das heißt Nóta-Artiges. Aber weder Bartók noch Kodály beschäftigten sich eingehend mit dem volkstümlichen Lied. Bartók schätzte es – nach seinem Maßstab – gering, auch Kodály liebte den größeren Teil nicht, weil er auszuwählen verstand. Die gewaltige Autorität der beiden und die Bequemlichkeit der Vereinfachung haben das so entstandene Bild der ungarischen Volksmusik für lange Zeit im allgemeinen Bewusstsein zu einem Dogma werden lassen, was einschließt, dass die Nóta, das volkstümliche Lied, von zweitrangigem Wert, ja wertlos, mehr noch: schädlich sei. Nóta-Artiges machte auch einen Großteil des lebendigen Liedbestandes auf ungarischem Sprachgebiet aus. Ich spreche von Nóta-artigen Liedern, weil wir nach den Kriterien für Bartóks C-Klasse auch solche Lieder aus dem 19. Jahrhundert hier einreihen, die noch aus den Jahrzehnten vor der Epoche der *Magyarnóta*, der ungarischen Nóta, stammen, wie z. B. das auch von Sándor Petőfi (1823–1849) zitierte „Cserebogár“- (Maikäfer-) -Lied. Und wenn wir ganz streng sein wollen, müssen wir auch die große Zahl unserer Soldatenlieder aus der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen hier einreihen, die zumindest „mit einem Fuß“ bei den *Magyarnóta* stehen.

Unter Berufung auf die als Dogma verehrte und für unfehlbar gehaltene wissenschaftliche Wertung bestärkten die Schule und eifrige Kulturpädagogen uns lange Zeit in dem Glauben, ein großer Teil unserer Lieder sei eines gebildeten Menschen unwürdig. Und darüber hinaus erfuhren wir zur Zeit des Sozialismus, dass viele unserer beliebten Lieder nicht nur wertlos seien, sondern ideologisch geradezu schädlich, weil sie nicht vom arbeitenden Volk geschaffen wurden, sondern ein Erbe der „Herrenklasse“ sind. Das führte so weit, dass das Volkslied auch noch zum Instrument des Klassenkampfes wurde; und Kodály bekam, obwohl er das am allerwenigsten verlangte, wirksame politische Unterstützung, um gegen nicht verbreitungswürdige, Nóta-artige Lieder zu kämpfen. Im Geist des Klassenkampfes glaubten viele, es gehöre sich, die Parteinahme für das Bauernlied „im engeren Sinn“ auch durch unversöhnlichen Hass auf die Nóta zu demonstrieren.

Kodály wertet streng, jedoch nicht ungerecht. Am Anfang seines Aufsatzes „A magyar népzene“ (Die ungarische Volksmusik) urteilt er über den Liebhaber des volkstümlichen Liedes, er sei „ein der Volkskultur schon entwachsener, aber noch nicht bis zur hohen Kultur gelangter Übergangstypus“.<sup>3</sup> Auch Bartóks Worte versteht manch einer gern falsch. Er schreibt 1928 in seinem Aufsatz „A magyar népzene és az új magyar zene“ (Die ungarische Volksmusik und die neue ungarische Musik): „[Das wahre Volkslied] betrachte ich im Kleinen als ebensolch ein Meisterwerk, wie in der Welt der größeren Formen eine Bach-Fuge oder Mozart-Sonate.“<sup>4</sup> Bartók hat nicht übertrieben, aber in gleichem Sinn könnten wir z. B. sagen, dass eine entwickelte Ziege ein ebenso vollkom-

<sup>3</sup> Zoltán Kodály: *A magyar népzene* (das Buch – erstmalig 1937), 4. Auflage (1969), S. 10.

<sup>4</sup> Béla Bartók: „A magyar népzene és az új magyar zene“ (Budapest 1928), in: ders.: *Összegyűjtött Írásai* (Gesammelte Schriften) I., hrsg. von András Szöllösy, Budapest 1966, S. 752.

menes Gottesgeschöpf ist wie ein Turnierpferd. Aber kann eines das andere ersetzen? Sehr viele, auch gebildete Menschen, darunter sehr viele Ungarn, gehörten und gehören auch heute zum musikalischen „Übergangstypus“. Zwar ist das nicht gerade rühmlich, aber es ist auch keine Schande, dies zur Kenntnis zu nehmen. Der Dichter Endre Ady (1877–1919) zum Beispiel war ein Liebhaber der Nóta und der Zigeunermusik.

Seit Mitte des 19. Jahrhunderts wurde in Ungarn ungeheuer viel Ausschuss an volkstümlichen Liedern hervorgebracht, und zwar von Menschen jeglichen Standes und Ranges (vom Hausmeister bis zum Offizier und hohen Beamten). Noch zwischen den beiden Weltkriegen wurden etwa zwanzigtausend Nóta „gemacht“. Man kann sich vorstellen, wie viel an schablonenhaften, geschmacklosen, süß-sentimentalen, scheinpatriotischen Erzeugnissen und Manifestationen widerwärtiger Herrenlumperei darunter war. Darauf zielen Kodálys Worte in seinen hinterlassenen Schriften: „Dichtwerk mit dem Geruch von Welkem, ja Moder, in begreiflichem Zusammenhang mit der zugrunde gehenden Gentry.“<sup>5</sup> Wir wissen jedoch, dass weniger die Gattung der Nóta selbst, als vielmehr die sich der musikalischen Bildung widersetzen Anhängerschaft der Nóta Kodálys Problem war. In einem 1955 an der Ungarischen Akademie der Wissenschaften gehaltenen Vortrag „Szentirmaytól Bartóki“ (Von Szentirmay bis zu Bartók) nahm er selbst die volkstümlichen Lieder in Schutz. Über deren Rolle im 19. Jahrhundert äußert er sich so: „Sie waren in jedermanns Herzen und Munde, viele zitierten daraus im alltäglichen Gespräch, Bruchstücke wurden zu Sprichwörtern. Und ihre Musik war für die Mehrheit der Ungarn eben ihre einzige Musik. Es war lebendige Musik, ein organischer Teil des ungarischen Lebens [...] Die Atmosphäre dieser Lieder umgab alle, die in Ungarn lebten.“ 1952 hatte Kodály die Volksliedsammlung des Dichters János Arany (1817–1882) herausgegeben, mehrheitlich mit Liedern aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, obwohl so gut wie keine wahren Volkslieder im heutigen Sinne darunter waren. Er anerkannte die wichtige Rolle, die das volkstümliche Lied bei der Magyarisierung vieler Bürger fremdländischer Herkunft gespielt hatte.

Wir dürfen nicht vergessen, dass die Gattung der Nóta derselben Wurzel entsprungen ist wie die ungarische Nationalhymne, der *Hymnus*, und der Nationalgesang *Szózat* (Aufruf) und dass sie unser nationales Image mitgeprägt hat. Wir sind, ob wir wollen oder nicht, von dieser Musik durchdrungen. Am treffendsten hat dieses Durchdrungensein vielleicht der Dichter Dezső Kosztolányi ausgedrückt, als er beschrieb, was ein Ungar, den es in eine Provinzgaststätte unter fremde Menschen verschlagen hat, beim Hören einer „unserer Nóta“ empfindet: „[...] allesamt, die wir unter diesen Sternen aufwachsen, sind wir eines Sinnes und teilen das gleiche Gefühl“. Und er schließt seine Gedanken mit den Worten: „Wir können darüber streiten, ob unsere Nóta künstlerische Werte darstellen oder nicht. Aber dass diese Stimmungsgemeinschaft einen Wert darstellt, darüber können wir nicht streiten.“

„Was absolut nicht lebensfähig war, das wurde nirgendwo jemals freiwillig gesungen“, schreibt Kodály über die Nóta.<sup>6</sup> Wir können hinzufügen: Auch nicht jede lebensfähige Nóta ist in die Tradition der gesamten Landbevölkerung oder gar der ganzen Nation

<sup>5</sup> Zoltán Kodály: *Közélet, Vallomások, Zeneélet* (Öffentlichkeit, Geständnisse, Musikleben), hrsg. von Lajos Vargyas, Budapest 1989, S. 92.

<sup>6</sup> Zoltán Kodály: *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers* (Ungarische Musik etc.), hrsg. von Lajos Vargyas, Budapest 1993, S. 146.

eingegangen. Die Dorfbevölkerung hat das, was zu den eigenen Liedern nicht passte, nicht übernommen. Bestimmte Nóta sind nur im Bewusstsein der Mittelklasse erhalten geblieben. In den Augen der Dörfler waren das *úri nóta*, Lieder der Herrenklasse. Die von der Dorfbevölkerung angenommenen Nóta erfüllen seit mindestens einem Jahrhundert mehrheitlich dieselbe Funktion wie die als klassisch geltenden Volkslieder, und sie sind zu einem guten Teil von nicht geringerem musikalischen Wert als das durchschnittliche Volkslied. Das Lied, das der Dörfler als sein Eigen empfindet, ist nicht identisch mit der Auswahl, die wir in den Lehrbüchern und popularisierenden Ausgaben unter diesem Titel finden. Sondern – auch nach Kodálys oben zitierten Worten – alles, in welches das Erleben von tausend Jahren eingeflossen ist. Warum sollten wir gerade die uns am nächsten stehenden zwei Jahrhunderte aus den tausend Jahren ausschließen?

Das traditionelle Lied ist an seinem Lebensort nicht schon dadurch ein Wert, dass es pentatonisch ist, eine fallende Melodielinie oder auch reiche Verzierungen hat, sondern hauptsächlich dadurch, dass es zu etwas gut ist. Es ist Teil des Brauchtums, es drückt die Situation, die Stimmung aus, es erinnert, beruhigt, vermittelt Botschaften, löst Spannungen, und es dient nicht zuletzt dem Vergnügen, der Unterhaltung. Dabei will das „Volk“ (im Durchschnitt nahezu jeder) nicht seinen edlen Geschmack und seine musikalische Bildung zur Schau stellen, auch kein Bekenntnis ablegen (dazu sind patriotische Lieder und die Kirchenmusik da), sondern sich entspannen, und dazu reicht der von der Wissenschaft ausgewählte, auf das Leben früherer Jahrhunderte zugeschnittene, als besonders wertvoll beurteilte Liedbestand nicht aus. Es bedarf auch einer reichen Auswahl an Texten und Melodien, die wir nicht wegen ihres künstlerischen Wertes verwenden, sondern weil sie auf die Situation, auf die Stimmung zugeschnitten sind.

Heutzutage wird das Volkslied auch unter der Dorfbevölkerung nur zur Entspannung und Unterhaltung gebraucht, das heißt als leichte Kunst. Kodály versuchte, mithilfe ausgewählter Volkslieder der allgemeinen musikalischen Bildung den Weg zu bereiten, aber wir müssen einsehen, dass all seine Genialität, seine erfolgreichen Versuche nicht ausreichten, um auch auf die Massen einzuwirken: damit die Musik – die höhere musikalische Bildung – ein Gut für „jedermann“ werde. Die Programmredakteure jedoch geben nicht auf. Einerseits „unterhalten“ sie uns in den Medien und anderswo mit aus Amerika importierten und nach amerikanischem Muster hier gebastelten Ton- und Texterzeugnissen, andererseits wollen sie, den Blick fest auf Kodály und Bartók gerichtet – die sie nicht ausreichend verstehen, aber krampfhaft zitieren –, uns weiterhin mit dem Volkslied nur „erziehen“. Durch die jahrzehntelange bequeme Praxis haben sie sich daran gewöhnt, für diesen Zweck Lieder zu verwenden, die von Experten – und solchen, die man dafür hält –, bewertet und ausgewählt wurden, denn auf diesem Wege kann nichts schief gehen. Die Volksmusik ist nämlich insgesamt ein schwankender Boden. Nur mit dem Mut eines entsprechend kultivierten unabhängigen Geschmacks kann man sich auf diesem Gebiet ohne Risiko bewegen.

Man kann über die traditionelle ungarische Musik – das Volkslied, die Nóta – nicht reden, ohne ausdrücklich auf die Rolle der Zigeunermusikanten einzugehen. Denn bis heute ist es uns nicht gelungen, das Ausland, aber auch den Großteil des heimischen



Publikums davon zu überzeugen, dass das, was die Zigeunermusikanten bei uns spielen, und die Art und Weise, wie sie es tun – worin sie den Musikanten aller anderen Völker gegenüber originell sind –, echte ungarische Musik und überwiegend auch echte Volksmusik ist. Seit etwa zwei Jahrhunderten betrachtet man die Zigeunermusikanten als Musikanten der ungarischen Nation. Die Bezeichnung „Zigeunermusik“ jedoch ist in Ungarn und vor allem im Ausland an der Form des von Zigeunermusikanten instrumental vorgetragenen volkstümlichen ungarischen Liedes hängen geblieben, während das beispielsweise nicht der Fall ist bei den örtlichen Volksmusikformen des Balkans, die am vortrefflichsten ebenfalls von Zigeunermusikanten gespielt wurden, und selbst nicht bei der Volkstanzmusik Siebenbürgens, deren berufene Meister seit Jahrhunderten Zigeunermusikanten waren.

Die früheste Angabe über Zigeunermusikanten in Ungarn stammt vom Ende des 15. Jahrhunderts. Sie kamen – von Anfang an unabhängig von den größeren Gruppen ihres Volkes – als Wandermusikanten aus dem Südosten oder tauchten im Dienst türkischer Herren auf ungarischem Gebiet auf. Sie brachten keine originale Zigeunermusik mit (denn mit dergleichen hatten sie es wahrscheinlich schon damals nicht zu tun), sondern eine Jahrhunderte lange Tradition in der Ausübung ihrer Meisterschaft, unter anderem die schnelle Anpassungsfähigkeit an diejenigen, die für ihre Musik zahlen. Über ihre zweifelsfreie Einbürgerung in Ungarn – genauer in Siebenbürgen – erfahren wir zum ersten Mal aus dem 1683 in Konstanz erschienenen Reisebuch und Abenteuerroman „Ungarischer oder Dacianischer Simplicissimus“. Der Autor, der die ungarischen und siebenbürgischen Verhältnisse aus eigener Erfahrung kannte, erwähnt, dass „fast ein jeder Ungarischer Edelmann einen Ziegainer hält, so sein Hegedy [Hegedüs], Geiger oder Lakarosh [Lakatos = Schlosser] oder Schmied darbey“. Er erwähnt auch zwei Zigeunertrompeter am Hofe des siebenbürgischen Fürsten Barcsai, die mit voller Lunge, aber was die deutschen und polnischen Stücke angeht, sehr schändlich gespielt hätten. Geiger und Schmied konnten auch in einer Person vereint sein. Wie Kodály 1912 berichtet, hatte der Dorfschmied und Zigeuner im siebenbürgischen Kászonzelt während der Dauer einer ganzen Hochzeitsfeier allein aufzuspielen. Ich selbst kannte in den dreißiger Jahren in meinem Székler Geburtsdorf Csíkrákos sogar drei. Sie waren genauso geachtet wie jeder andere im Dorf. Ähnliches besagt auch das von Sámuel Brassai zitierte Sprichwort: „Der siebenbürgische Adlige braucht seinen Spürhund, seinen Büffel und seinen Zigeuner“.

Das berufsmäßige, unterhaltende Musizieren ist bekanntlich in der Vergangenheit überall, so auch in Ungarn, gering geachtet worden. „Für die ungarische Nation musizieren und schmieden wir und führen andere Arbeiten aus, die sie selbst nicht machen würden“, so wird es im Magyar Kurir (Ungarischer Kurier, Jahrgang 1790) einem Zigeuner in den Mund gelegt. Im 18. Jahrhundert galt unter den Gebildeten auch die Musik selbst, die auf ungarischem Sprachgebiet von Zigeunermusikanten zu hören war, als rückständig und primitiv. „Vielerorts bedienen sie mit ihrer Musik nur die Bauern und die Menschen niederen Standes“, schreibt ein unbekannter, aber gut informierter ungarischer Publizist in den wiener Anzeigen ... vom 1. Januar 1776.<sup>7</sup> Es gab jedoch

<sup>7</sup> *Anzeigen aus saemtlichen kaiserl. königl. Erblaendern*. Ungarische Übersetzung der die Zigeunermusikanten und Czinka Panna betreffenden Teile s. Bálint Sárosi: *A Cigányzenekar Múltja* (Die Vergangenheit der Zigeunerkapelle Wap Kiadó), Budapest 2004, S. 20–24.

auch schon Anfang des 18. Jahrhunderts Zigeunermusikanten, die sich dank eines herrschaftlichen Patrons aus der Menge ihrer Gefährten heraushoben: Sie konnten ein anspruchsvolleres und zeitgemäßeres Musizieren erlernen. Ein Beispiel sind die fünf Zigeunermusikanten des Grafen Ferenc Eszterházy von Galánta, die der Graf 1751 von jeglicher Fronarbeit und allen Abgaben freistellte, damit sie das Musizieren „erlernen und ungehindert üben können“. „Wir wollen, dass sie freie Hofmusikanten genannt und als solche geachtet werden“, heißt es im Freibrief des Grafen.<sup>8</sup> Auch die berühmte, 1772 gestorbene Czinka Panna, die Hausmusikantin des Gutsherrn von Sajógömör, János Lányi, und Frau seines Zigeunerschmieds, ist solch ein Beispiel. Ihr herrschaftlicher Gönner ließ sie schon als Kind in Rozsnyó durch gelernte und schreibkundige Musiker ausbilden.

Vom letzten Drittel des 18. Jahrhunderts an kam der Musik – der Instrumentalbegleitung des Nationaltanzes – innerhalb der ungarischen nationalen Bewegung eine wichtige Rolle zu; diese Musik musste vor allem zeitgemäß und virtuos sein, um dem berühmten ungarischen Tanz und den übrigen Manifestationen der nationalen Bestrebungen Ehre zu machen. Musikanten, die auch in höheren Gesellschaftskreisen reüssieren wollten, erhielten dadurch Möglichkeiten, wie sie kein anderes Volk seinen Unterhaltungsmusikanten bot. Am Ende des Jahrhunderts konnten die Zigeuner – die *Neubürger*, wie man sie auf Befehl Josefs II. nun zu nennen hatte – in einem entsprechenden städtischen Umfeld schon größere Kapellen für ein anspruchsvolleres Publikum bilden. Wie wir aus dem *Magyar Kurir* erfahren, brach im Juni 1790 die „aus zwölf Neubürgern bestehende Jósi-Tsutsuj-Kapelle auf drei Pferdewagen von Klausenburg nach Buda und Pest auf, „um Ungarns Landtag zu Diensten zu sein“. József Mátyási rühmt die Tsutsuj-Truppe aus der Klausenburger „Zigeunerstadt“ in Versen, in denen es u. a. heißt: „Dies ist keine [...] Planwagenbande [...] /Die Frauen gar kleiden sich so,/dass sie sich von Bürgersfrauen nicht unterscheiden.“

Die nationale Bewegung brachte auch ihre eigene Musik hervor, die Verbunkos-Musik. Diese zeitgemäße Erneuerung des nationalen Musikstils und Repertoires übernahmen größtenteils frisch magyarisierte Amateurkomponisten, von fremder, hauptsächlich deutscher Abstammung. Aus der großen Komponistenschar werden gewöhnlich drei Namen hervorgehoben: der Zigeunermusikant János Bihari, der Geiger tschechischer Herkunft Antal Csermák und der aus dem Kleinadel stammende Geiger János Lavotta. Bihari, der nicht über Notenkenntnisse verfügte und vermutlich weder lesen noch schreiben konnte, war der populärste, nicht allein wegen seiner sogenannten Kompositionen, sondern in erster Linie deshalb, weil er als Zigeunerprimas die ungarische Musiktradition und das ungarische Publikum am besten kannte. Unter den neu komponierten modischen Verbunkos-Stücken enthalten die ihm zugeschriebenen die meisten ungarischen Spuren. Mit Recht konnte der Dichter Berzsenyi begeistert sagen: „Und du, Bihari, spiel auf! Die Musik, das soll für mich nur die ungarische Nóta sein, sie gefällt mir sehr.“<sup>9</sup>

Selbstverständlich entstanden Biharis Verbunkos-Stücke als ungarische Musik, so wie die Melodien aller anderen „komponierenden“ Zigeunermusikanten Ungarns auch.

<sup>8</sup> *Journal of the Gypsy Lore Society* 42 (Januar 1963), S. 50–53.

<sup>9</sup> Aus einem am 27.4.1810 geschriebenen Brief von Pál Szemere, zitiert nach Ervin Major: *Bihari János*, Budapest 1928, S. 8.

Wir wissen von keinem Zigeunermusikanten, dass er auch nur die Absicht gehabt hätte, Zigeunermusik zu komponieren. Bihari nannte sich selbst einen Volksmusikanten, wie es die Zigeunermusikanten im 19. Jahrhundert allgemein taten. Die Bezeichnung „Zigeunerkapelle“ könnte allenfalls zufällig aufgetaucht sein neben den gängigen Bezeichnungen, die das Volksmusikalische und Nationale betonten. Wo immer möglich, repräsentierten die Musikanten das Ungartum mit Stolz. Charakteristisch ist zum Beispiel die folgende überlieferte Begebenheit: Als der berühmte Zigeunerprimas von Győr, Miska Farkas, davon erfuhr, dass Franz Liszt in seinem Buch die Zigeunermusik als die Musik der Zigeuner betrachtet, wollte er nach Weimar reisen, um den Autor „über seine abwegigen Vorstellungen aufzuklären“.<sup>10</sup>

Die ungarische Öffentlichkeit verlangte nach einem würdigen Erscheinungsbild der Repräsentanten ihrer nationalen Musik und steckte sie zu Auslandsauftritten in Husarenröcke. Schwärmerische Patrioten verknüpften unbekümmert um historische Tatsachen die Vergangenheit ihrer Musikanten mit denkwürdigen Episoden der ungarischen Vergangenheit: Sie ließen Fürst Rákóczi noch im türkischen Exil sich mit Zigeunermusikanten umgeben, obwohl die Dokumente nicht einmal gerüchteweise etwas über Zigeunermusikanten in der Nähe des Fürsten wissen. Panna Czinka wurde zur „schönsten der Zigeunerinnen“ erhoben, obwohl sie nach den Worten des Romanciers Jókai „ein Meisterstück weiblicher Hässlichkeit“ war. In der Tat, auch bei all ihrer Lebenswürdigkeit traf das Attribut „schön“ auf sie nicht zu. Nach der einzigen glaubwürdigen zeitgenössischen Beschreibung hatte sie ein pockennarbiges, dunkles Gesicht und einen hässlichen Kropf.<sup>11</sup>

Auch am Anfang des 19. Jahrhunderts fanden fremde Tänze schnelle Verbreitung. Es waren in erster Linie die Zigeunermusikanten, die zu dieser Verbreitung beitrugen, indem sie den Bedürfnissen ihres Publikums nachkamen. Die Zeitschrift *Honművés* informiert in der Ausgabe vom 1. Dezember 1836 ihre Leser, dass „die braunen Musikanten aus Kecskemét“ die tanzende Gesellschaft „mit den allerneuesten Walzern“ überraschten. Zu der Zeit galt es schon als eine patriotische Pflicht, den Eifer der Musikanten reich zu honorieren. Der Eintritt zu einem Debreziner Ballabend kostete einen Forint, „das Herauskommen ist allerdings um vieles teurer!“ warnt dieselbe Zeitschrift.<sup>12</sup> In den Jahren 1839–1840 machte sich zum ersten Mal in der Geschichte der Zigeunerkapellen ein sechsköpfiges Ensemble von Wien aus in den ferneren Westen auf: Sie spielten längere Zeit mit großem Erfolg in Paris, nicht nur ungarische Musik – immer dabei ist der Rákóczi-Marsch –, sondern auch Walzer, vor Ort einstudierte neueste französische Kontertänze, Rózsavöglyi-Kompositionen, die Ouvertüre zur Oper *Norma* von Bellini und sonstige westliche Unterhaltungsmusik.<sup>13</sup>

Die wirklich große Zeit der Zigeunermusikanten begann nach dem verlorenen Freiheitskampf von 1848. Über den nationalen Schmerz konnte man in den ersten Jahren nicht reden, aber die Musik durfte sprechen: Beim Wein und bei Zigeunermusik beweinte manch ein Patriot sein Vaterland. Der Korrespondent des Wiener Blattes *Donau* charakterisierte 1855 die tränenreichen Zecher so: „sie stoßen einen Seufzer aus und

<sup>10</sup> Sárosi, op. cit. 2004, S. 166.

<sup>11</sup> *Anzeigen* (10. Januar 1776), s. Sárosi 2004, S. 22.

<sup>12</sup> Sárosi 2004, S. 57.

<sup>13</sup> Ebd., S. 62.

trinken darauf stumm [...] schlagen die Hacken zusammen, schenken ein und trinken wieder [...] [Der verbitterte Patriot] schluchzt auch ein ums andere Mal [...] schleudert sein Glas zu Boden oder an die Wand [...] er geht zum Zigeuner, lässt ihn aus seinem vollgeschenkten Glas trinken, umarmt und küsst ihn [...]"<sup>14</sup>

Vor gut einem halben Jahrhundert, als in fast jeder Speisegaststätte in Ungarn noch Zigeunermusik erklang, waren häufig Beschwerden über „zigeunerische“ Geschmacklosigkeiten zu hören: über allzu sentimentale Nóta, übertriebene Figurationen, willkürliche Tempowechsel und rhythmische Verzerrungen. Aber wie anders hätten sie spielen sollen für alle diese Menschen, die in weinselig schwankender Stimmung und gegen ungezählte Forintscheine die Musik nach ihren Launen und Bedürfnissen mal in diesem, mal in jenem Tempo und mit vielen Zwischenrufen („Ácsi!“ – „Halt ein!“) selbst dirigierten? Man mag das als Gentry-Stil bezeichnen, doch auch der kleine Mann bediente sich, wenn ihm danach war, dieser Musik, um wenigstens in der Schänke für Geld den Hang zum Kommandieren „auf Herrenart“ ausleben zu können. Traditionsgemäß ist es die Aufgabe des Zigeunermusikanten zu „bedienen“, sich mit seinem Spiel ganz und gar dem Gast anzupassen. Ein guter Zigeunermusiker wird, wenn er den rechten Zuhörer findet, auch mit geschmackvollem Spiel aufwarten.

Bei den Zigeunermusikanten Siebenbürgens findet sich keine Spur der sogenannten zigeunerischen Rhythmusverzerrungen, weil sie im Grunde Tanzmusiker sind. Und in der Tanzmusik ist kein Platz für spielerische Eigenmächtigkeiten: Eine Gemeinschaft muss diszipliniert bedient werden. Diese Musik gehört – wie bereits erwähnt – auch nicht in die Kategorie „Zigeunermusik“.

Was nun die Authentizität der ungarischen Volksmusik betrifft, so ist allgemein festzustellen, dass man die Ungarn seit etwa anderthalb Jahrhunderten überall in der Welt hauptsächlich von der Zigeunermusik her kennt. Auch musikalische Größen von Liszt und Brahms bis zu Debussy und Yehudi Menuhin haben diese Musik hoch geschätzt. Und die siebenbürgische Tanzmusik, in der sich auch die Verbunkos-Musik am besten erhalten hat, befindet sich gerade in unseren Tagen, vertreten durch junge, nicht zigeunerische Ensembles, nicht nur in Ungarn, sondern auch im Ausland auf einem Triumphzug durch nach siebenbürgischem Muster gegründete Tanzhäuser. Siebenbürgische Tanzmusik liegt Kodály's Marosszéker Tänzen zugrunde; und aus von Galántaer Zigeunern gespielten Verbunkos-Melodien, die um 1800 aufgezeichnet wurden, sind die Galántaer Tänze entstanden – ein Beleg dafür, dass auch Kodály das Repertoire und den Stil der Zigeunermusikanten als echten volksmusikalischen Wert betrachtete. Bartóks zwei Rhapsodien verwenden gleichfalls von dörflichen Zigeunermusikanten gespielte Musik. Das Repertoire der städtischen Zigeunermusikanten haben sowohl Bartók wie Kodály gemieden, aber es ist bemerkenswert, wie sich Kodály zu dem „Ungarischen“ in den Csárdás-Kompositionen (dem ureigenen Spross dieses Repertoires) in Brahms' Ungarischen Tänzen bekennt: „das gesamte Melodiematerial dieser Tänze ist ein Werk ungarischer Menschen, woran er [Brahms] wenig oder gar nichts verändert hat. Wenn wir dem Ungartum auch das nehmen, was bleibt?“<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Der in der *Vasárnapi Újság* (Sonntagsblatt) vom 8. April 1855 in ungarischer Sprache publizierte Beitrag s. Sárosi 2004, S. 115.

<sup>15</sup> Zoltán Kodály: *Magyarság a zenében* (1939), deutsche Übersetzung: Was ist das Ungarische in der Musik?, in: Zoltán Kodály: *Wege zur Musik. Ausgewählte Schriften und Reden*, hrsg. von Ferenc Bónis, Budapest 1983, S. 153–158.

Am Anfang meines Vortrags habe ich mich auf den über uns wachenden Geist Kodály berufen und daraus die Zuversicht geschöpft, dass ich, wenn ich in dieser Weise über Authentizität in der Volksmusik rede, seiner Lehre nicht widerspreche. Bekanntlich wusste er mehr über die ungarische Kultur als wir alle, die wir uns gern auf ihn berufen. Und er verstand auch mehr davon. Er verstand, dass zum Wald der Kultur auch das Unterholz gehört – als ein wertvoller und echter Teil des Waldes. Wenn wir aus Bequemlichkeit unser bestes Gut zu Bruchstücken verstümmeln, weil wir seinen Wert nicht sehen oder vergessen haben, *was bleibt dann?* – so können wir mit den oben zitierten Worten Kodály fragen.

(Leicht gekürzte Form der am 24. April 2006 an der Széchenyi-Akademie der Künste in Budapest gehaltenen Antrittsrede. Erschienen in der Budapester Zeitschrift *Holmi*, Jg. 18,, August 2006, S. 1062–1069.)