

DOI: 10.2298/MUZ1416243K

UDK: 78.071.1 Мокрањац Стојановић С.

784.1.087.682/.685

78(439)''18''

Dasselbe Jahrhundert – verschiedene Epochen. Die Entwicklung der Chorliteratur im 19. Jahrhundert in Ungarn im Spiegel der Rukoveti von Stevan Mokranjac

Marietta Kaskötő-Buka¹

Liszt Academy of Music (Budapest)

Abstrakt

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entfaltete sich in Ungarn eine Gesangsbewegung („dalos mozgalom“), die es mit sich brachte, dass immer mehr Chöre gegründet wurden. Im Gegensatz dazu entstanden Gesangsvereine („dalos kör“) bereits Ende des 18. Jahrhunderts auf dem Gebiet mit einer deutschsprachigen Mehrheit. Der mit politischen Umwälzungen verbundene Freiheitskampf verhinderte eine kontinuierliche Entwicklung der ungarischen Gesangsvereine: Viele Chöre lösten sich nach kurzer Zeit wieder auf, und die öffentlichen Auftritte wurden eingestellt.

In einen ähnlichen Kontext lassen sich auch die Werke von Stevan Mokranjac, besonders sein Liedzyklus Rukoveti, einordnen, der 15 Kompositionen in sich vereint. Durch ausgewählte Beispiele der ungarischen und serbischen Chorliteratur des 19. Jahrhunderts und im Zusammenhang mit der Untersuchung der sozio-politischen Verbindungen sowie der Kompositionsstruktur und spezifischen Methoden, gilt es, die Bedeutung der Rukoveti von Stevan Mokranjac in dem zeitgenössischen Musikleben darzustellen.

Schlüsselwörter

Stevan Mokranjac, Chorwerke, 19. Jahrhundert, ungarische Gesangsbewegung

„Die Nation ist eine gemeinsame Inspiration“ – so hat der ungarische Dichter, Attila József geschrieben. Aber das wirft eine sehr wichtige Frage auf: Was bedeutet eigentlich „Nation“? Wie kann man diesen Begriff definieren? Im Mittelalter konnte man unter diesem Terminus die Bewohner der Provinzen von Staaten verstehen. Nach moderner Interpretation bedeutet „Nation“ größere Gruppen oder Kollektive von Menschen, welchen gemeinsame kulturelle Merkmale wie Sprache, Tradition, Sitten, Religion, Gebräuche oder Abstammung zugeschrieben werden (Romsics 1998). Also muss eine Nation auf jeden Fall sprachliche und kulturelle Einheiten schaffen.

Das Europa im 19. Jahrhundert war vom Aufleben und Erstarben des nationalen Selbstbewusstseins geprägt. Wesentliche Faktoren dieser Zeit waren Unabhängigkeitsbewegungen, revolutionäres

¹ kaskoto.marietta@gmail.com

Gedankengut und freiheitliche Ideale, die mit Reformbestrebungen auf verschiedenen Gebieten einhergingen. Um die Jahrhundertwende gehörten die 24 größeren und kleineren Volksgruppen in Ostmittel- und Südosteuropa zu den drei großen Reichen: dem Osmanischen Reich, dem Habsburgerreich und dem Russischen Reich. Natürlich haben die verschiedenen Nationen – so z. B. die Ungarn in der Habsburgermonarchie oder die Serben in der Vojvodina – die Ziele ihres Selbstbewusstseins im Auge behalten. Um den politischen und kulturellen Kontext von Mokranjacs Wirken richtig verstehen zu können, muss darauf hingewiesen werden, dass die Serben in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts territorial und staatlich-rechtlich zweigeteilt waren: Auf der einen Seite gab es die Serben in der Habsburgermonarchie und auf der anderen die Serben im Fürstentum Serbien und im Osmanischen Reich.

Im Jahre 1804 begannen die Serben einen Aufstand gegen die Janitscharen. Mit russischer Unterstützung war ihre Aktion erfolgreich. Aber fünf Jahre später fiel der erste serbische Staat bereits wieder. Natürlich wurden an den Ideen eines Aufstands gegen die Osmanen und an der politischen Selbstständigkeit festhalten. Mit dem Frieden von Adrianopel (heute Edirne) wurde in den 1830er Jahren die Grundlage für einen unabhängigen serbischen Staat geschaffen. Obwohl das osmanische Militär erst im Jahre 1867 Belgrad verlassen hat, wurde das serbische Fürstentum allmählich einem unabhängigen Staat ähnlich. Obzwar in Ungarn schon in den Jahren nach 1800 erste Bemühungen um eine nationale Unabhängigkeit zu erkennen sind, gab es erst später in den Jahren 1848/49 eine erste große politische Bewegung – die Revolution und den Freiheitskampf. Obwohl die Revolution misslang, ist im Jahre 1867 der österreichisch-ungarische Ausgleich geboren worden, welcher die ungarische nationale Einforderung aus dem Jahre 1848 erfüllt hat (Romsics 1998).

Diese Welle von Revolutionen zog Veränderungen auf kulturellem und politischem Gebiet der europäischen Länder und Nationen nach sich. Auch in Ungarn ereigneten sich in diesem Zeitraum riesige Veränderungen auf geistig-kulturellem Gebiet. Die wichtigste Frage war die Verwendung der ungarischen Sprache als Staatssprache. Darin nämlich lag der Schlüssel für die Entstehung einer einheitlichen Nation. Obwohl die ungarische Staatssprache im Jahre 1844 konzesioniert wurde, gab es schon früher Maßnahmen für die Erneuerung der ungarischen Sprache (Romsics 1998). Am Ende des 18. Jahrhunderts hatte die ungarische Aristokratie erkannt, dass die Entwicklung einer ungarischen Nation nur dadurch zustande kommen kann, wenn die Literatur und die verschiedene Wissenschaften ungarisch werden. Der Kampf für die ungarische Sprache brachte folgendes Ergebnis: die Entwicklung der literarischen ungarischen Sprache. Dies bewirkte, dass der Wortschatz des Ungarischen umfangreicher wur-

de, und es brachte allmählich eine Zurückdrängung der lateinischen und deutschen Sprache in Ungarn mit sich.

Aber die Erneuerung der Literatur und der ungarischen Sprache reichte für eine feste nationale Einheit nicht aus. Auch in einem anderen Bereich mussten Veränderungen kommen. Dieses andere Gebiet, mit welchem jeder Mensch neben der Sprache zu tun hat, war die Musik. Sie war ein gutes Mittel zur Festigung der Nation.

In diesem Milieu entfaltete sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Ungarn eine Gesangsbewegung („dalos mozgalom“), die es mit sich brachte, dass immer mehr Chöre gegründet wurden. Das war die erste große Epoche der ungarischen Gesangsbewegung. Die Ziele dieser Bewegung waren: die Pflege des ungarischen kulturellen Lebens, die Fokussierung auf die ungarisch-sprachigen Gesänge – also die Verwendung und Verbreitung der ungarischen Sprache. Zentren dieser Bewegung waren die Städte: Pozsony, Pest, Buda, Győr, Kassa, Pécs, Sopron und Temesvár (Ábrányi 1892).

Chöre gab es in Ungarn natürlich schon früher. Als Pendant zur Gesangsbewegung („dalos mozgalom“) entstanden Ende des 18. Jahrhunderts in Gebieten mit deutschsprachiger Mehrheit Singvereine („dalos kör“) (Ábrányi 1892).

Die Vorfahren des Singvereins stammen aus Deutschland, genauer: aus Berlin. Die deutschen Chorvereinigungen blühten auf unter der Hand von Carl Friedrich Zelter. Nach dem Vorbild der von Carl Friedrich Christian Fasch 1791 in Berlin gegründeten und ab 1800 von Zelter geleiteten Sing-Akademie entstanden Oratorienvereine (Brusniak und Finscher 1995: 778). Die erste Liedertafel („dalárda“) wurde im Jahre 1809 durch Zelter aus Mitgliedern der Berliner Sing-Akademie gegründet. Der Name „Liedertafel“ steht in Verbindung mit der legendären Tafelrunde König Artus‘ (Brusniak und Finscher 1995). Ein Jahr später, im Jahre 1810 hat Hans Georg Nägeli in Zürich den ersten Männerchor gegründet (Brusniak und Finscher 1995). Die Liedertafel und der Männerchor hatten sowohl künstlerische als auch politisch-gesellschaftliche Bedeutung. Im 19. Jahrhundert, zur Zeit des Deutsch-Französischen Krieges, hatten die Liedertafeln eine besondere Rolle. Ihre Repertoires bestanden vor allem aus patriotischen und begeisternden Chorwerken, welche auf das Volk und natürlich auch auf die Soldaten große Wirkung hatten. Ihre große Bedeutung für die nationale Einheit ist zweifellos. Wegen dieser Wirkung gewannen die Liedertafeln immer mehr Land und verbreiteten sich so z. B. in Österreich und in der Schweiz. Sogar Kaiser Napoleon III. hat auch im französischen Militär die Etablierung ähnlicher Sängerbunde veranlasst.

Die ungarischen Gesangsvereine, die ich schon weiter oben erwähnt habe, übernahmen das Repertoire der deutschen „Liedertafel“.

Das bedeutet, dass sie am Anfang nur deutschsprachige Werke gesungen haben. Also haben die ungarischen Gesangsvereine anfangs nicht die Idee ungarisch-nationaler Einheit repräsentiert, sondern in ihnen waren vielmehr die Spuren der deutschen Kultur spürbar. Als die Frage der ungarischen Sprache immer heftiger wurde, hat auch das musikalische Leben, darunter die Chormusik, eine neue Position bekommen. Im Dezember 1843 hat das Parlament von Preßburg eine Vorlage für den ungarsprachigen Unterricht eingereicht (Schlett 1999).

Ab den 1830/40er Jahren kamen zum deutschsprachigen Repertoire der ungarischen Singvereine allmählich auch ungarischsprachige Kompositionen hinzu. Somit kann man die Spuren der ungarischen nationalen Bewegung auch in der Musik entdecken. Im Jahre 1621 treten schon in Sárospatak (Chor von Kolleg in Sárospatak) und im Jahre 1739 in Debrecen (Der Chor des Reformierten Kollegiums in Debrecen) die ersten Chöre (beide waren Männerchöre) in Erscheinung. Aber im Jahre 1840 wurde der erste Chor, der für die Gesangsbewegung sehr wichtig war, in Pest unter der Leitung von Mihály Havi gegründet (Sztára und Molnár 1936). Danach erscheinen in Ungarn innerhalb kurzer Zeit ziemlich viele neue Singvereine, u. a. die Pestofner Liedertafel (gegründet von Antal Dolezsnák im Jahre 1844), der Pressburger Männergesang-Verein (gegründet von János Sroffregen im Jahre 1844), der Fünfkirchener Männerchor (unter der Leitung von József Ede Wimmer im Jahre 1846) und der Raaber Singverein (gegründet von Antal Richter im Jahre 1846) (Fazekas 2007).

Aber der mit politischen Umwälzungen verbundene Freiheitskampf verhinderte eine kontinuierliche Entwicklung der ungarischen Gesangsvereine: Viele Chöre lösten sich nach kurzer Zeit wieder auf und die öffentlichen Auftritte wurden eingestellt. Zu Beginn der fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts wurden der ungarische Tanz sowie die ungarsprachige Musik und das ungarische Schauspiel verboten. Die genuin ungarische Kunst musste sich einer strengen Zensur unterziehen, bei der die politische Haltung der Kompositionen geprüft wurde. Was im Verdacht des Revolutionären stand, wurde verboten. Zum ersten Mal in diesem Zeitraum wurde die ungarische Hymne verboten. Das Repertoire der ungarischen Gesangsvereine („dalárda“) bestand vor allem aus alten ungarischsprachigen Kompositionen, die mit metaphorischen Inhalten spielten: der im Käfig eingesperrte Vogel wies beispielsweise auf den verhafteten ungarischen Soldaten in der Gefangenschaft hin. Auf diese Weise konnte die Zensur umgangen werden und den Komponisten eröffnete sich eine Möglichkeit, das Leid und die Kränkung des Volkes zum Ausdruck zu bringen (Ábrányi 1892).

Die Position der ungarischen Gesangsvereine nach dem Freiheitskampf von 1848/49 war ähnlich wie jene der Liedertafeln in der Zeit des preußisch-französischen Krieges Anfang des Jahres 1800. Die Reorganisation der aufgelösten Chöre war nicht einfach, aber nach einiger privaten Initiativen, z. B. Nándor Till (Kirchenchorleiter), wurden allmählich die Chöre und Singvereine neugegründet. Weil die Zensur sehr viele Kompositionen zurückhielt, hatten die Chöre Bedarf nach neuen Musikwerken. Deswegen wurden zunehmend Aufforderungen zum Komponieren neuer Chorwerke ausgeschrieben. Die besten Komponisten waren: Ferenc Doppler, Károly Huber, János Lorenz und Károly Thern (Ábrányi 1892). Mehr und mehr neue Chöre und musikalische Kompositionen wurden geboren. Das war also die zweite große Epoche der ungarischen Gesangsbeziehung. Dieser Prozess hat bis in die 80er Jahre eine kontinuierliche Entwicklung erfahren (Maróti 2001). Das Ziel der Komponisten für ihre Chorwerke war, dass ihre Kompositionen zu den großen Liedfesten als gemeinsame Produktion erklingen sollten; denn auf diesen Festen wurden nur die beliebtesten Werke gespielt.

Aber wie waren eigentlich diese Werke? Wie müssen wir uns die damalige „echte“ ungarische Musik vorstellen? Was bedeutet „ungarische Musik“? Die Antwort hängt ab vom jeweiligen Zeitraum: Die Menschen haben jeweils etwas ganz anders im 19. Jahrhundert und im 20. Jahrhundert unter diesem Terminus verstanden. Die Musik konnte sich gar nicht so dynamisch, wie etwa die Literatur, entwickeln und zwar wegen vieler äußerer Einflüsse (Maróti 1980). Die erste und vielleicht stärkste Wirkung übte die deutsche Musik aus. Am Ende des 18. Jahrhunderts hat ein Prozess begonnen, innerhalb welchem zahlreiche deutsche Kompositionen für ungarische Texte übernommen wurden. Freilich hat die ungarische Prosodie gar nicht auf die deutschen Melodien gepasst, aber das störte die ungarischen Textdichter nicht. Deswegen haben sie ihre Texte gegen die ungarische Betonung geschrieben. Die Komponisten, welche diesen westlichen Stil repräsentieren sind u. a. Ferenc Verseghy (1757–1822) und László Amadé (1703–1764). Deswegen ist die ungarische Volksmusik im Hintergrund geblieben (Maróti 1980).

Der andere wichtige Faktor war die Verbunkos Musik (verbunkos zene). Wie Bence Szabolcsi (1899–1973) geschrieben hat, ist der Verbunkos die Musik der ungarischen Romantik und der nationalen Illusion. In der Reformzeit hat man unter dem Terminus „echte ungarische Musik“ den Verbunkos verstanden. Das stand ein Jahrhundert lang (1800–1900) für die ungarische nationale Musik. Die Hauptigenschaften von Verbunkos waren: Tanzmusik mit beugsamer Melodie, reiche Ornamentation und feuriger Rhythmus. Obwohl der Verbunkos eine instrumentale Musik war, wurden im 19. Jahrhundert

auch die ersten Chorwerke in ähnlichem Stil geschrieben. Namhafte Komponisten sind hier Károly Thern (1817–1886), Béni Egressy (1814–1851) und Ferenc Erkel (1810–1893, der Erschaffer der ungarischen nationalen Oper) (Maróti 1980). Diese Chorwerke haben die Haupteigenschaft des instrumentalen Verbunkos übernommen:

Élénken. (Vivace.)

1. A leg-el-ső ma-gyar em-ber a ki-rály,
 2. S vér, ve-ri-ték vagy ha-lál az, mit ki-ván,
 3. Min-den em-ber le-gyen em-ber és ma-gyar,

Ér - te min-den hon - fi kar - ja ké - szén áll,
 Ál - do-zat-ként rak - juk azt le zsa - mo - lyán,
 A kit e föld hord se - gé - vel be - ta - kar,

Lel - je né - pe bol - dog - sá - gán ö - rö - mét,
 Hogy mondhas-suk csends vi - har - ban: szent ha - zánk,
 Egy - más-t ért - ve, bol - do - git - va ily egy nép

S hir, sze-ren-cse ko - szo - ruz - za szent fe - jét.
 Meg - fi - zet - tük mind mi - vel csak tar - to - zánk.
 Bár - mi vész szel biz - ton, bát - ran szem - be lép.

Notenbeispiel 1. K. Thern – M. Vörösmarty. A legelső magyar ember [Der erste Mann in Ungarn].

eine typische Schlussformel („bokázó“) von Verbunkos sind die kleinen Synkopen, Triolenpassagen, die punktierten Rhythmen (diese Rhythmen verursachten manchmal prosodische Probleme), statt der reichen Ornamentik wurde die ungarische Art mit den Schritten „Fis-Gis“ aus dem melodischen Moll gesichert. Ein gutes Beispiel dafür ist ein Chorwerk von Károly Thern (1817–1886), oder der Szózat (das zweitwichtigste ungarische nationale Lied neben dem Hymnus auch heutzutage) von Béni Egressy, beide mit dem Text von Mihály Vörösmarty (1800–1855 ungarischer Dichter; siehe Notenbeispiel 1 und 2).

Andante maestoso

Soprano: Ha-zád nak ren - dű - let - le - nűl légy hí - ve

Alto: ó, ma-gyar! Böl-csőd az s maj - dan sí - rod is, mely á - pol,

Tenor: s el - ta - kar. A nagy - vi - lá - gon e - kí - vűl

Bass: s el - ta - kar. A nagy - vi - lá - gon e - kí - vűl

Notenbeispiel 2. B. Egressy – M. Vörösmarty. Szózat [Mahnruf], 1–11.

Ein stärkerer Stilwechsel ist erst ab den 1860er Jahren geschehen. In diesem Zeitraum wurde allmählich der Verbunkos zurückgedrängt. Das neue Ideal wurde das volkstümliche Kunstlied. Damals erkannte man, dass man zu den musikalischen Wurzeln, zur Volksmusik zurückkehren muss. Aber diese ursprüngliche Musik war den zeitgenössischen ungarischen Musiker unbekannt. Die ungarischen Musiker haben das „echte“ ungarische Volkslied nicht im kleinen Dorfe gesucht, wo es von fremden Einwirkungen noch unbeeinflusst gewesen wäre, sondern sie haben neue Lieder in „volkstümlicher

Betrachten wir ein Beispiel von Károly Huber. Sein Chorwerk „Tele van az orgonafa virággal“ (Der Fliederbaum hat viele Blüten) wurde für Männerchor geschrieben (Siehe Notenbeispiel 3). Die Männerchöre erfreuten sich seit der Gründung der ersten Gesangsvereine großer Beliebtheit. Folglich war die Wirkung der deutschen Liedertafel in Ungarn immer noch sehr stark. Im 19. Jahrhundert haben die ungarischen Komponisten lieber für Männerchöre als für gemischte oder Frauenchöre geschrieben. Für Letztere wurden die meisten Chorwerke erst im 20. Jahrhundert komponiert – dank Zoltán Kodály. Auch Hubers Werke gehören zu den „originalen“ volkstümlichen Kunstliedern. Der Autor des Textes von Hubers Werk „Tele van az orgonafa virággal“ ist unbekannt. Aber es kam durchaus vor, dass die Komponisten den „originalen“ Text selbst geschrieben haben. Also ist es möglich, dass auch in diesem Fall Huber den Text selbst verfasst hat. Die Struktur der Musik ist ähnlich jener der echten ungarischen Volksliedes: Man kann vier Reihen finden (ein Reihe umfasst vier Takte). Die Struktur der Reihen ist A – B – B – C, und die zwei letzten Reihen werden in variiertes Form wiederholt (\check{B}_{yv} – C_v). Die Melodie stammt aus einem umgeschriebenen Motiv mit kleinem Ambitus (Terz Intervall). Das Material der Stimmen ist nicht kompliziert, z. B. begleitet der zweite Tenor oft in Terzparallele den ersten Tenor. Betrachten wir noch kurz einen Teilabschnitt in Hubers Werk: Die „Édes lánykám“ (Mein liebes Mädchen) wurde auch für Männerchor komponiert (Siehe Notenbeispiel 4). Der Autor dieses Textes ist nicht bekannt. Die typisch ungarische Volksliedstruktur kann man auch hier finden: In der vierreihigen Struktur gehören drei Takte zu einer Reihe. Aber es lohnt sich, die Rhythmen näher zu betrachten. Die starken punktierten Rhythmen – die, wie bereits erwähnt, oft zu prosodischen Problemen führen konnten – erinnern an den Verbunker Stil. An diesem Beispiel kann man sehen, wie die verschiedene Stile und Kompositionsideen vermischt werden konnten.

In den Jahren nach 1860 sind neben musikalischen Stilwechseln weitere wichtige Veränderungen hinzu gekommen. Im Jahre 1860 wurde die erste ungarische musikalische Zeitung mit dem Titel „Zenészeti Lapok“ (Musikalische Blätter) gegründet. Der Chefredakteur war Kornél Ábrányi (1822–1903), der eine Schlüsselfigur für die ungarische Gesangsbewegung war. Deswegen wurde diese Zeitung sehr wichtig für diese Bewegung. Das Jahr 1867 stellte nicht nur im politischen sondern auch im musikalischen Leben Ungarns ein sehr wichtiges Datum dar. In diesem Jahr wurde nämlich in Arad der Ländliche Ungarische Singverein (Országos Magyar Daláregyesület) unter der Leitung von Ferenc Erkel geboren. Von diesem Zeitpunkt an wurde „Zenészeti Lapok“ (bis zu deren Auflösung 1876) zur offiziellen Zeitung für die ungarische Gesangsbewegung. Danach galt ab dem Jahre 1882 eine neue Zeitung mit dem Titel „Zenészeti Közlöny“ (Musikalisches Bekanntmachungsblatt) als offizielle Presse des Vereins.

Adagio (♩ = 60)

Tenori.

Bassi.

É - des lány - kám jó an - gya - lom ha - rám bo - rúl

a sir - ha - lom lá - to gass meg kér - lek szé - pen

hogy ha u - tad ar - ra lé - szen. De ne hul - lass

Notenbeispiel 4. K. Huber. Édes lánykám [Mein liebe Mädchen], 1–13.

In den Jahren nach 1870 wurden im ganzen Land unter dem großen *Ländlichen Ungarischen Singverein* kleine Gesangsvereine gegründet. Diesem großen Verein kam somit eine bedeutende Rolle beim Aufschwung des ungarischen Musiklebens zu. In diesem Zeitraum (im Jahre 1875) wurde die „Ländliche Ungarische Königliche Musikakademie“ („Országos Magyar Királyi Zeneakadémia“) u. a. mit Bemühungen von Ferenc Liszt gegründet. Als die musikalische Ausbildung in der Musikakademie offiziell begonnen hatte, wurde bald festgestellt, dass das künstlerische Niveau der Singvereine und ihres Repertoires sehr niedrig war. Es schien so, dass die Rolle dieser Chöre für das nationale Selbstbewusstsein stärker war als deren künstlerischer Wert. Die Entwicklung auf diesem Gebiet ging sehr langsam voran. Eine richtige Besserung konnte man erst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts unter der Leitung von Bartók und Kodály bemerken. Dennoch wurden diese Singvereine immer beliebter und organisierten nationale Liedfeste mit Chorwettbewerben. Dadurch wurde das niedrige Niveau nur weiter verfestigt.

Die wirtschaftliche Entwicklung mit dem Aufkommen der Industrialisierung führte im Musikleben zu weiteren Veränderungen. Im Jahre 1870 wurde im Industriegebiet der so genannte Arbeiter-Singverein („Munkásdalárdák“) gegründet. Sein Repertoire deckte

sich mit dem Repertoire der anderen Singervereine. Die Arbeiterschaft hat ihre eigenen Singvereine nicht mit musikalischen oder künstlerischen Absichten gegründet. Ihnen ging es vielmehr um die Möglichkeit eines Zusammenkommens, wo sie über Verbesserungen ihrer gesellschaftlichen und finanziellen Lage diskutieren konnten. Derartige Zusammenkünfte waren sonst selbstverständlich verboten, aber wenn das Treffen kulturell und künstlerisch motiviert war, dann konnte staatliche Behörde nichts dagegen einwenden. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert entstanden mehrere Arbeiter-Singvereine, und im Jahre 1908 hat sich der Bund des Ungarischen Arbeiter-Singvereine (Magyarországi Munkásdalegyletek Szövetsége) herausgebildet. Sie haben also nicht in erster Linie über die Ideen des nationalen Selbstbewusstseins gesungen sondern über den Kampf gegen Willkür, gegen die wirtschaftliche und politische Unterdrückung. Folgende Kompositionen des Arbeiter-Singvereins erfreuten sich besonders großer Beliebtheit: die „Marseillaise“ und das „Lied der Arbeit“ von Josef Franz Georg Scheu (1841–1904, österreichischer Musiker). Weil sie auch Werke ungarischer Komponisten singen wollten, haben sie volkstümliche Kunstlieder mit neuen Texten versehen. Beide Arten von Singvereinen waren bis zum ersten Weltkrieg sehr aktiv.

Die nationale Romantik in der Musik zeigte sich allmählich in allem europäischen Ländern. Die verschiedenen Nationen haben ihre eigene Identität, ihre eigene nationale Sprache in den Wissenschaften und in den Künsten gesucht. Fast jedes Volk hat bemerkt, dass die Wurzeln seiner „echten“ musikalischen Kultur in der Volksmusik liegen. In jedem Land waren man im 19. Jahrhundert zwei Richtungen bemerkbar: die westliche Weise (worauf z. B bei den Ungarn bereits hingewiesen wurde) und eine Richtung von Volksmusik. Aber in Ungarn ist die „echte“ ungarische Volksmusik für den ungarischen Musiker unbekannt geblieben. Stattdessen haben sie den Verbunkos und in den 1860er Jahren die volkstümlichen Kunstlieder benutzt. Im Unterschied zu den anderen europäischen Ländern, die bereits im 19. Jahrhundert in der volkstümlichen Tradition eine Grundlage für ihr künstlerisches Schaffen gefunden haben, ging dieser Prozess in Ungarn erst im 20. Jahrhundert vor sich, und zwar dank Bartók und Kodály. Neben Ländern wie etwa Tschechien (Smetana, Dvořák), Russland (Musorgsky, Rimsky-Korsakov) und Polen (Moniuszko) hat es auch in Serbien eine wichtige Person geschafft, nicht nur Chorwerke zu komponieren sondern dazu Volkslieder zu sammeln. Diese Person war Stevan Stojanović Mokranjac. Seine Kompositionen wurden vor allem von der Volksmusik und Kirchenmusik inspiriert. Das gilt auch für sein berühmtes Chorwerk Rukoveti (Girlanden). Die Rukoveti sind wichtige Zeugnisse der serbisch-nationalen Musik.

Innerhalb der fünfzehn Chorwerke kann man die kompositorische Entwicklung von Mokranjac bemerken. Diese Werke wurden zwischen den Jahren 1883–1909 geschrieben. In der großen Komposition Rukoveti kann man die wichtigsten musikalischen Charakteristika des Meisters finden. In seine Rukoveti bezog Mokranjac serbische Volkslieder aus verschiedenen Ländern mit ein, das bedeutet vom „alten Serbien“ (v.a. Kosovo, wo er bei einer Gelegenheit Feldforschung betrieb), Montenegro, Mazedonien und Bosnien. Auf diese Weise wollte Mokranjac eine virtuelle Landkarte von Ländern erstellen, die (angeblich) von Serben bewohnt sind. In diesen Zyklus nahm er Lieder mit asymmetrischer Metrik und melodischem Material auf, welches zu jener Zeit als typisch südserbisch und mazedonisch angesehen wurde (manche davon hatte er selbst komponiert; mehr dazu in: Atanasovski 2012; Milanović 2006 sowie B. Milanovićs Studie in vorliegendem Band). Anstelle der europäischen Tonart (Dur und Moll) hat er die modalische Tonart benutzt. Die Motion der Stimmen ist meist homophon, aber oft hat Mokranjac beugsames polyphonisches Material (z. B. mit dem Kanon) geschrieben. So konnte er in seinem Werke einen richtigen Kontrast aufbauen.

Entsprechend dem Textinhalt hat er z. B. die Harmonien, das Tempo und die Besetzung (Frauenchor und Männerchor, Solisten) gewechselt. Schon bei den Vorgängern von Mokranjac galt es als beliebte Technik in einer Komposition mehrere Volkslieder einzubauen. Josif Marinković nannte die derartige Chorkompositionen Kola. Diese Methode, welche in einer großen zyklischen Komposition mehrere verschiedene Volkslieder benutzt, war Mokranjac nicht unbekannt. Aber er hat diese Gattung weiter entwickelt.

Mokranjac, der im Jahre 1879 in München (bei Joseph Rheinberger), in den Jahren 1884/1885 in Rom und dann zwischen 1885–1887 in Leipzig studiert hat (Ilić 1992), konnte während dieser Zeit das europäische Musikleben kennenlernen und seine musikalischen Kenntnisse vertiefen. Die Ergebnisse dieses Studiums kann man im Werk des Meisters bemerken. Er hat schon in diesen Jahren seine ersten zwei Girlanden geschrieben. Man kann bei der ersten Kompositionen von Rukoveti die Begeisterung und Schrankenlosigkeit des jungen Komponisten spüren. Bei den ersten drei Kompositionen hat er ziemlich viele Volkslieder benutzt. Die erste Girlande beinhaltet beispielsweise insgesamt neun Volkslieder. Diese Komposition ist die Einzige der Girlanden, die direkt für Männerchor geschrieben wurde, im Unterschied zu den damaligen ungarischen Chorwerken, die beinahe ausschließlich für Männerchöre komponiert wurden. Während man in Ungarn in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Spuren der deutschen Liedertafel erkennen konnte (mehr Männerchöre als Gemischte- oder Frauenchöre wurden gegründet), hat Mokranjac

[rit.]

мај - ка? Хај, хај, ла - не мој, ка - ра ли те мај - ка?
 maj - ka? Haj, haj, la - ne moj, ka - ra li te maj - ka?

мај - ка? Хај, хај, ла - не мој, ка - ра ли те мај - ка?
 maj - ka? Haj, haj, la - ne moj, ka - ra li te maj - ka?

мај - ка? Хај, хај, ла - не мој, ка - ра ли те мај - ка?
 maj - ka? Haj, haj, la - ne moj, ka - ra li te maj - ka?

мај - ка? Хај, хај, ла - не мој, ка - ра ли те мај - ка?
 maj - ka? Haj, haj, la - ne moj, ka - ra li te maj - ka?

Lento [M.M. ♩ = 58-63]

Solo

f Ој! *mf* Иг - ра - ли се вра - ни ко -
 Oj! Ig - ra - li se vra - ni ko -

f Ој! *mf* Иг - ра - ли се вра - ни ко -
 Oj! Ig - ra - li se vra - ni ko -

f Ој! *mf* Иг - ра - ли се вра - ни ко -
 Oj! Ig - ra - li se vra - ni ko -

f Ој! *mf* Иг - ра - ли се вра - ни ко -
 Oj! Ig - ra - li se vra - ni ko -

Notenbeispiel 6. S. Mokranjac. Girlande I. 99–109.

schon damals eine große Anzahl an Werken für gemischten Chor geschrieben. Bereits in den 1880er Jahren hat er mit Gemischten Chören gearbeitet. Aber Mokranjac hat in fast allen Girlanden ein Solo für Männerstimme geschrieben. Das war ein typisches Element für diesen Zeitraum, was auch in ungarischen Chorwerken erkennbar ist. Schon bei den ersten Rukoveti kann man die komplexen Einflüsse bemerken, die den Kompositionsstil von Mokranjac beeinflusst haben, also die europäische Musik (oder - wie bereits früher angemerkt - „die westliche Musik“) und die Volksmusik. Ein gutes Beispiel für den europäischen Einfluss zeigt die Technik der Imitation in den Takten 88–95 (Siehe Notenbeispiel 5). Das andere typische Element ist die homophone Struktur: das kann man auch im Takt 95 erkennen. Aber die Kadenz entsprechen bei Mokranjac den latenten harmonischen Grundlagen von Volksmelodien, so z. B. in die erste Rukoveti in Takt 102–106 (Siehe Notenbeispiel 6). Es lohnt sich noch das Solo der Tenöre ab Takt 158 prüfen (Siehe Notenbeispiel 7). Über dem

Тенор соло

mf Ка-ко не-бу дер-тли би-ти, кад ме
Ka-ko ne-cu der-tli bi-ti, kad me

не-го па-ша! Ка-ко не-бу дер-тли би-ти, ка-ко не-бу би-ти, кад ме сил-на
ne-go pa-sa! Ka-ko ne-cu der-tli bi-ti, ka-ko ne-cu bi-ti, kad me sil-na

не-го па-ша! Ка-ко *pp* не-бу дер-тли
ne-go pa-sa! Ka-ko ne-cu der-tli

не-го па-ша! Ка-ко *pp* не-бу дер-тли
ne-go pa-sa! Ka-ko ne-cu der-tli

не-го па-ша! Ка-ко *pp* не-бу дер-тли
ne-go pa-sa! Ka-ko ne-cu der-tli

сил-на ту-га мо-ри. *mf* *Sto* ја во-лим, не да-ду ми,
sil-na tu-ga to-pi, Sto ja vo-lim, ne da-du mi,

ту-га мо-ри, сил-на ту-га мо-ри. *Sto* ја во-лим, не да-
tu-ga to-pi, sil-na tu-ga to-pi. Sto ja vo-lim, ne da-

би-ти, дер-тли би-ти. *Sto* ја
bi-ti, der-tli bi-ti. Sto ja

би-ти, дер-тли би-ти. *Sto* ја
bi-ti, der-tli bi-ti. Sto ja

би-ти, дер-тли би-ти. *Sto* ја
bi-ti, der-tli bi-ti. Sto ja

би-ти, дер-тли би-ти. *Sto* ја
bi-ti, der-tli bi-ti. Sto ja

Notenbeispiel 7. S. Mokranjac. Girlande I. 157–167.

Pianissimo der begleitenden Stimmen kann man eine wunderschöne Polyphonie zwischen den zwei Solisten hören. Neben den langsamen Schritten von Tenor 1 bildet der Tenor 2 einen festen Kontrapunkt

denen kulturellen Gebiet vergleichen? Meine Antwort lautet: ja und nein. Natürlich ist es sehr interessant, zwei verschiedene Gebiete nebeneinander zu stellen. Den Unterschied kann man gleich bemerken. Aber in diesem Fall muss man die geprüften Kompositionen von Ungarn und Serbien in ihrem eigenen Kontext definieren. So kann man ein realistisches Ergebnis bekommen. Obwohl die erwähnten Chorwerke in demselben (19.) Jahrhundert geschrieben wurden, war aber die tatsächliche Zeit für die Entwicklung der Chorliteratur und des Chorleben gar nicht gleich. Die Tradition der Aneignung von Chormusik auf Grundlage von originaler Volksmusik hat im Vergleich zu Serbien später stattgefunden. Die ungarische Chorkultur hat noch auf einen „ungarischen Mokranjac“ gewartet. Und diese Erwartung war nicht umsonst, denn wenig später – in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts – sind im ungarischen Musikleben Zoltán Kodály und Béla Bartók erschienen.

BIBLIOGRAPHIE

- Ábrányi, K. sen. (1892) *Az Országos Magyar Daláregyesület negyedszázados története 1867-től 1892-ig* [Die Geschichte von dem Ländliche Ungarische Singverein von 1867 bis 1892], Budapest: Országos Magyar Daláregyesület.
- Atanasovski, S. (2012) “Stevan Stojanović Mokranjac and Producing the Image of Serbian Folk-Song: Garlands from ‘Old Serbia’ as a Form of Musical Travelogue”, *Musicological Annual* 48: 75–90.
- Brusniak, F. (1995) „Chor und Chormusik“, im L. Finscher (Hrsg.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik II*, Kassel: Bärenreiter.
- Fazekas, Á. (2007) *Magyar zeneszerzők világi kórusművei a 20. század nagy zenei változásai előtt* [Weltliche Chorwerken von ungarischen Komponisten vor den großen musikalischen Veränderungen im 20. Jahrhundert], unveröffentlichte DLA Thesis, Liszt Academy of Music.
- Ilić, V. (1992) „Foreword“, im *Стеван С. Мокрањца. Световна музика. Руковећи*, Сабрана дела Стевана С. Мокрањца, књ.1 [Stevan St. Mokranjac. Weltliche Musik. Girlanden, Das Gesamtwerk von Stevan St. Mokranjac, vol. 1], Београд - Књажевац: Завод за уџбенике и наставна средства, „Нота”
- Maróti, Gy. und Révész, L. (1980) *Öt évszázad a magyar énekkari kultúra történetéből (1480–1980)* [Fünf Jahrhundert aus der Geschichte von der ungarischen Chorkultur (1480–1980)], Budapest: Népművelési Propaganda Iroda.
- Maróti, Gy. (2001) *Kóruskultúránk és Európa* [Unsere Chorkultur und Europa], Budapest: Athenaeum 2000 Kiadó.
- Milanović, B. (2006) “Stevan Stojanović Mokranjac et l’aspect de l’ethnicité et du nationalisme”, *Études Balkaniques* 13: 147–170.
- Romsics, I. (1998) *Nemzet, nemzetiség és állam: Kelet-Közép- és Délkelet-Európában a 19. és 20. században* [Nation, Nationalität und Staat: in Ostmittel- und Südosteuropa im 19. und 20. Jahrhundert], Budapest: Napvilág Kiadó.
- Schlett, I. (1999) *A magyar politikai gondolkodás története* [Die Geschichte von der politischen Denkart in Ungarn], [s.a.] Korona Kiadó.

Маријетта Кацкојо-Бука

ИСТО СТОЛЕЋЕ – РАЗЛИЧИТЕ ЕПОХЕ. РАЗВОЈ ХОРСКЕ
ЛИТЕРАТУРЕ У XIX ВЕКУ У МАЂАРСКОЈ У ОГЛЕДАЛУ
РУКОВЕТИ СТЕВАНА МОКРАЊЦА

(Резиме)

Један исти век, а упркос томе различите епохе – да ли је то могуће? Јесте. Када посматрамо Европу XIX века, видимо да су различите нације на различите начине доживљавале своју националну самосвест. Независност су могле освојити у различитим тренуцима. Иако су циљеви били исти, свака држава и свака нација следила је сопствени пут. Овај временски период се различито одражавао на њихов политички, економски и културни живот. Такав је случај био и са Србима и Мађарима; обе нације су се морале борити са различитим силама, што се одразило на њихов културни живот. Чувени српски композитор Стеван Мокрањец већ је у XIX веку приметио да су за изградњу истинске националне музичке и хорске културе неопходне сопствена традиција и народна музика. Због тога је и сам прикупљао народне мелодије и прерађивао то благо у својим композицијама. У Мађарској је покрет за националну музику отпочео, али прави пут у том правцу откриће се тек касније. За немачке *Liedertafeln* у XIX веку најпре су оснивани мушки хорови, док су женски и мешовити хорови остали у другом плану. Иако су мађарски музичари увек тражили свој независни развојни пут, страни утицаји су остали јаки. Овај процес је трајао дуго, а право усмерење мађарског музичког живота уследило је тек почетком XX века под вођством Золтана Кодала (Zoltán Kodály) и Беле Бартока (Béla Bartók).

Eingereicht 1. März 2014.

Zur Veröffentlichung angenommen 24. September 2014.

Originaler wissenschaftlicher Aufsatz