

DIE MUSIKALISCHE ANALYSE DES WERKES „MYSTERIUM“ VON KISKAMONI-SZALAY MIKLÓS

SZALAY ZOLTÁN¹

SUMMARY. Kiskamoni-Szalay Miklós (1930-2003) was a Transylvanian composer and university lecturer. In 1986 he emigrated to Austria to escape from repression suffered by the Hungarian population in Romania. There he composed the song “Mystery” (1995), based on the poem of the same name by the Hungarian poet Ady Endre. This work is modal in character from every point of view. The classical tonal musical resolutions are absent from the work. This modal character is present on a number of levels: the modal scales and melodies characteristic of folk music, plus those to be found in 19th and 20th century music, especially in the compositions of Bartók. The analysis is based on a number of musical criteria: scales, musical systems (including folk scales, tonal scales, hexatonic and Bartók-style models), melody lines, themes, polyphony, harmony, form, symmetry and rhythm.

Keywords: folk scales, 1:2 model, sequence, recurrence, alpha accord, modal character

Kiskamoni-Szalay Miklós wurde am 2. November 1930 in Arad geboren, wo er auch die Volks- und Mittelschule besuchte. Nach dem Abitur beginnt er seine Studien am Institut für Ungarische Kunst in Kolozsvár, später studiert er Musikpädagogik und Komposition an der „Gheorghe Dima“ Musikakademie.

Nach seinen Studienjahren unterrichtet er als Professor an der Musikakademie in Kolozsvár Harmonielehre, Formenlehre, Kontrapunktlehre und Partiturlernen. Seine frühe Schaffensperiode ist durch eine Vielzahl von Werken und musikalischen Gattungen charakterisiert. Bereits als Student komponiert er, seine preisgekrönten Werke wurden von der transsylvanischen Presse hoch gelobt. Besonderen Einfluss auf sein Schaffen übt die Musik von Béla Bartók aus, schon früh entdeckt und verbreitet er die hervorragenden Bartók-Analysen von Ernő Lendvai.

¹ *Transilvania University of Brasov, B-dul Eroilor nr. 29., Brasov, Romania, conf. univ. dr., zszalay@upcmail.ro*

Seine künstlerische Tätigkeit wird – aus politischen Gründen – für eine längere Zeit unterbrochen. Wegen der Unterdrückung der ungarischen Minderheit in Rumänien flüchtet er 1986 nach Österreich, was den Beginn für eine neue produktive Periode bedeutet. Er ist hier mehr als eineinhalb Jahrzehnte lang als Komponist tätig. Infolge einer langjährigen Krebserkrankung ist er am 29. September 2003. gestorben.

Das Mysterium, das ursprünglich für den Bariton und Streichquartett geschriebenes Lied, wurde von dem Komponist nachträglich für den Mezzosopran und Klavier umgeschrieben. Im Lied hat er das Gedicht mit demselben Titel von Ady Endre in Musik gesetzt. Die dargestellten Notenbeispielen habe ich im Laufe der Analyse aus der späteren Variante herausgewählt.

Das Mysterium hat in jeder Hinsicht eine modale Klangwelt. Die tonalen musikalischen Lösungen nach klassischem Verständnis fehlen darin fast zur Gänze. Die Modalität ist auf mehreren Ebenen realisiert. Einerseits sind die volkstümlich-modalen Tonleitern und die dafür charakteristische Melodieführung präsent, andererseits kommt auch die Modalität des XIX- XX. Jahrhunderts vor, hauptsächlich modale Lösungen wie sie für die Bartók'sche musikalische Sprache charakteristisch sind.

Die Analyse erfolgt nach mehreren musikalischen Ansichten. Diese sind folgende: Tonleitern, Tonsysteme (innerhalb dessen: volkstümliche Tonleitern, tonale Tonreihe, Ganztonreihe und die Bartók'schen Modelle), Melodieführung, Themen, Polyphonie, Harmonie, Form, Symmetrien, Höhepunkte und Rythmus.

1. Tonleitern – Tonsysteme

Die in Mysterium befindlichen Tonleitern und Tonsysteme oder gerade Teilbereiche aus beiden kann man in vier Gruppen einordnen:

- a) volkstümliche Tonleitern
- b) zum tonalen System gehörende Tonleiter
- c) die Ganztonleiter (hexatonisch)
- d) die für die Bartók'sche musikalische Sprache eigentümlichen charakteristischen Modelle.

Diese besprechen wir in der obigen geschichtlichen Reihenfolge.

a) volkstümliche Tonleitern

Angefangen von den aus wenigen Tönen bestehenden Tonleitern über die pentatonischen bis hin zu den unterschiedlichen heptatonischen Tonleitern sind in dem Werk viele verschiedene volkstümliche Tonleitern zu finden.

Wir treffen zwei verschiedene tetratonische Melodiefragmente. Das eine enthält die Töne *sol la do re transponiert auf das (fis¹)*, das andere enthält die Töne *mi sol la do* mit (*g¹* als Grundton, zweite Hälfte des Taktes 61. bis Takt 64. – 1. *Notenbeispiel*) Zur noch besseren Verständlichkeit enthält also das eine die Töne: *fis¹ gis¹ h¹ cis²*, das andere die Töne *g¹ b¹ c² es²*.)

1. Notenbeispiel

f cresc.

lin - cset, Nem, nem bí - rok to - vább tit - kol - ni

Eny - nyi vi - lá - got, eny - nyi kin - cset.

Pentaton-Fragmente erklingen nach einigen Akkorden der instrumentalen Einführung und kehren beim instrumentalen Schluss wieder. In der ersten Geigenstimme beziehungsweise oberen Klavierstimme hören wir im 2.-3. Takt (2. *Notenbeispiel*) mit dem *h¹* als Grundton die auf *do* endende *Dur*-pentatonische Skala (auf Englisch: *major pentatonic scale – C, D, E, G, A*), und darauf mit dem *cis¹* als Grundton die auf *mi* endende pentatonische Tonleiter (auf Englisch: *blues minor pentatonic scale – E, G, A, C, D*).

2. Notenbeispiel

tutte le corde

mf

Der Gesangsolist singt unter anderem in den Takten 46.-47., 48.-49., und 51.-52. (3. *Notenbeispiel*) gleichfalls in pentatonischen Tonleitern, wobei beim letzteren der Ton *a¹* eine leiterfremde Note (ein so genannter „Pien-Ton“) ist.

3. Notenbeispiel

gyön - ge szóm - ban Csak gyá - va

48
lel-kem min-den pil - la - nat - ja Rom-lást ho-zó

51
Ködön keresztül, vak-só-té-ten Meg nem fej-tett tit-kok-ba lá - tok

Im musikalischen Verlauf des Werkes spielen die diatonisch-modalischen Tonreihen beziehungsweise Fragmente eine wichtige Rolle. Unter diesen ist die Charakteristik der *phrygischen Tonreihe* herausragend. Solche sind in der Bass-Stimme vier absteigende phrygische Tetrakorde (Ende des Taktes 47.-49. – 4. *Notenbeispiel*, und Takt 68.), phrygische Pentakorde in den Takten 25.-26. – 5. *Notenbeispiel*, beziehungsweise die Takte 72.-73. in der Gesangsstimme, sowie in der Klavierbegleitung der phrygische Hexakkord in den Takten 60.- 61.

4. Notenbeispiel

5. Notenbeispiel

le - í - rok, el - be - szé - - - lek.

Tonreihen mit *Moll-Charakteristik* erscheinen im Vokalpart. Solche sind die Pentakorde in den Takten 65. erste Hälfte, beziehungsweise Takt 65. zweite Hälfte und Takt 66. erste Hälfte, sowie in den Takten 40.-42. und 58.-61. erste Hälfte – 6. *Notenbeispiel*, die siebenstufige äolische Tonleiter. Das Letztere finden wir auch bei der Klavierbegleitung im Takt 50. zweite Hälfte, linke Hand wieder.

6. Notenbeispiel

Nagy éj - je - ken sze - ret - nék szól - ni: Nem, nem bí - rok to - vább bi - lin - cset,

Die Tonreihen mit *Dur-Charakteristik* kommen in Form von Tetrachorden (im Takt 52. in das Klavier) und Pentachorden (in der Gesangsstimme in der zweiten Hälfte des Taktes 47. und der ersten Hälfte des Taktes 53. – 7. *Notenbeispiel*, sowie in den oberen Klavierstimmen am Ende der Takt 49.).

7. Notenbeispiel

az, a - mi vad - ság, Hisz

S át - ko - zott - ként kell

Auf den *Dorischen* Hexakkord treffen wir im Takt 45., wenn die Mixtur-Sequenzen in das Klavierstimme zum ersten Mal erklingen.

In der Fortführung dieser Mixturen ergeben die Sexten-Parallelen der oberen Stimmen einen *lydischen*-Hexachord. In einer der mittleren Stimmen (rechte Hand unten in der Klavier-Fassung) erklingt im Takt 56. eine vollständige siebenstufige lydische Tonreihe.

b. *Tonale Tonreihe*

Ein wichtiges Tonalitätsphänomen in „Mysterium“ ist die öfters vorkommende *melodische Moll-Tonreihe*. Wir treffen sie einmal in der Gesangsstimme mit dem g^1 als Grundton in den Takten 37.-39. an. (8. *Notenbeispiel*). Ferner kommt sie in der Instrumentalintroduktion (im Takt 8. die ersten 6 Viertelwerte) vor und kehrt am Ende des Werkes wieder.

8. Notenbeispiel

sze - gény bo - lond a lel - két És hogy úgy sír - ja dal - ba, Hogy

39

so - ha, so - ha

Ein anderer Rest von Tonalität ist die *chromatische Melodieführung*. Wir treffen sie zuerst im Teil der Instrumental-Einführung (Taktende 7. und Taktanfang 8., rechte Hand untere Stimme in der Klavier-Fassung an, sie kehrt am Schluss des Werkes wieder. Dann treffen wir sie als aufsteigende Sequenzen in der rechten Hand obere und untere Stimme in der Klavier-Fassung an (beginnend im 20. Takt. – 9. Notenbeispiel).

9. Notenbeispiel

poco *a* *poco* *al*

tutte le corde

c. Die Ganztonreihe

Die Ganztonreihe (Hexaton) kommt im Werk oft vor, meistens bei dem Klavier. Sie erscheint entweder als vollständige oder unvollständige Tonreihe (zum Beispiel im Takt 51. in der oberen Stimme – 10. Notenbeispiel). In der Gesangstimme treffen wir nur einmal ein ganztoniges Melodiefragment. (Ende Takt 66., Anfang Takt 67.).

10. Notenbeispiel

d. Die Modelle

Unter den in *Mysterium* benützten Tonsystemen ragen die Bartók'schen Modelle heraus, in erster Linie die Modelle 1:2 und 2:1. Von vielen Beispielen nennen wir nur einige. Das Modell 1:2 findet sich in den Takten 35-36 (11. *Notenbeispiel*) in der Gesangsstimme, oder im 8. Takt bei der rechten Hand, zuerst bei der unteren, dann bei der oberen Stimme des Klaviers. 2:1 Modellbeispiele: in der Vokalstimme beinahe fortlaufend zwischen dem 16. und dem 32. Takt, oder in der linken Hand bei der oberen Stimme des Klaviers, vom 20. Takt (zweite Hälfte) bis zum 23. Takt (erste Hälfte – 12. *Notenbeispiel*).

11. Notenbeispiel

cantando
p
Ren-del - te-ték, hogy dal - ba sír - ja né - hány

12. Notenbeispiel

tutte le corde

Die Modelle 1:3 und 3:1 finden wir bei dem Klavier unter anderem im Takt 17.-18. (13. *Notenbeispiel*).

13. Notenbeispiel

8va

In der Melodieführung der Gesangsstimme können wir einmal auch das Modell 1:5 hören, und zwar in den Takten 54.-55. (14. *Notenbeispiel*).

14. Notenbeispiel

E-zér cso-dás i-gaz vi-lá - - got.

2. Melodieführung

Die Melodieführung wird in erster Linie von den Tonarten/Tonsystemen und Modellen bestimmt. Oft kommt es vor, dass die Töne einer gewissen Tonart auf- oder absteigend der Reihe nach erklingen. Beispiele sind die bereits erwähnten pentatonischen Reihen in der oberen Klavierstimme (siehe 2. *Notenbeispiel*), die 2:1 beziehungsweise 1:2 Modelle in der Gesangsstimme (in den Takten 27., 35.-36., siehe 11. *Notenbeispiel*); 1:3 Modelle in der rechten Hand am Klavier (Takt 17.-18., siehe 13. *Notenbeispiel*, sowie Takt 26.), oder die Ganztonreihe (im Takt 51., siehe 10. *Notenbeispiel*). An anderen Stellen treffen wir eine für Volkslieder charakteristische Melodieführung an, konkret bei Abschnitten, die in volkstümlichen Tonreihen erklingen. Beispiele sind zunächst eine pentatonische Melodieführung in der Gesangsstimme (Takt 51.-52., siehe 3. *Notenbeispiel* letzte Reihe), dann der phrygische Tetrachord in der Klavierstimme linke Hand (Taktende 47. bis Takt 49., siehe 4. *Notenbeispiel*) oder phrygische Pentachorde des Vokalsolisten (siehe 5. *Notenbeispiel*, oder in die Takte 72.-73.). Häufig ahmt das in den präpentatonischen Tonreihen erklingende Motiv die Intervalle und Intervallkombinationen von Volksliedern mit ähnlichem Tonsystem nach. Zum Beispiel im Falle der Tetraton-Abschnitte in der Gesangsstimme: es erklingt eine große Sekund und eine kleine Terz aufwärts, dann eine reine Quart abwärts (Takt 51. – siehe im 3. *Notenbeispiel*), oder es erklingen zwei von einander um eine große Sekunde entfernte reine Quarten (Takt 63.-64., siehe 1. *Notenbeispiel* zweite Reihe).

Im weiterem finden wir die verschiedenen, sich hauptsächlich sequenzartig wiederholenden Melodiebausteine erwähnenswert. Über den bereits erwähnten phrygischen Tetrachorden hinaus treffen wir nicht konventionelle, drei bis fünftönige Reihen in der Klavierstimme. Solche sind die dreitonigen 2:1 (große Sekund + kleine Sekund) Melodiebausteine (15. *Notenbeispiel*, Takt 61.-65. rechte Hand) welche – verbunden durch kleine Sekundenintervalle – eine sich wiederholende 2:1:1 Reihe ergeben; oder die Fünftonreihen 1:2:2:1 (kleine Sekund + 2 Mal große Sekund + kleine Sekund, 16. *Notenbeispiel*, im Takt 67.); oder die im 69. Takt in der tiefsten Stimme beginnenden viertonigen Melodiebausteine, die die verschiedenen Kombinationen aus kleinen und großen Sekunden ergeben (1:2:1, 2:1:2, 1:1:2, 1:2:2).

15. Notenbeispiel
16. Notenbeispiel

Sehr interessant sind die in der Singstimme vorkommenden, an die volkstümliche Vortragsart erinnernden Verzierungen (Takt 36.-39.), die diesmal nicht in volkstümlicher Tonart und nicht mit volksliedartiger Melodieführung erklingen. Dieser Teil beginnt mit dem Modell 1:2 (Takt 35.-36., siehe 11. *Notenbeispiel*), und wird in melodischer *g* Moll Tonart fortgesetzt (Takt 37.-39., siehe 8. *Notenbeispiel*). Bis auf diese Verzierungen und ein einziges Melisma (Anfang Takt 30. – 17. *Notenbeispiel*) singt der Vokalsolist immer in syllabischer Vortragsart (eine Silbe – ein Ton).

17. Notenbeispiel
3. Themen, Polyphonie

Die vollständige instrumentale Introduktion des Mysteriums (1.-15. Takt) kehrt in einer Krebsumkehrung am Ende des Werkes als Epilog mit geringen rhythmischen Änderungen wieder (Takt 74.-88.).

In der erste Hälfte der ersten Strophe dieser Dichtung erscheint ein aus harmonisch absteigenden kleinen Sexten bestehendes beim Klavier (Takt 17.-18., siehe 13. *Notenbeispiel*), welches bald quasi als Krebsumkehrung aufsteigend wiederkehrt, und zwar in der zweiten Hälfte des 23. Taktes und im 24. Takt. Wir treffen es wieder in absteigender Bewegung im 26. Takt (18. *Notenbeispiel*) an.

18. Notenbeispiel



Später, im zweiten Abschnitt der Strophe (vom Ende des Taktes 47., bis zum Anfang des Taktes 49. – 19. *Notenbeispiel*), kehrt dasselbe Sextparallelen-Motiv absteigend wieder. Jeweils zwei kleine Sexten bilden einen Alpha-Akkord, gleichzeitig bringen sie melodisch 1:3 Modelle zustande (zuerst auf die T, dann auf der S und schließlich auf der D-Achse).

19. Notenbeispiel



Die rechte Hand am Klavier benutzt ein auf Terzen und Septime gebautes, absteigend bewegtes Motiv (Taktende 7 und Takt 8) in der Einleitung, kehrt in kürzerer Variante in Begleitung der dritten Strophe (Taktende 49., Taktanfang 50.), dann in erweiterter Form auch am Ende der Strophe (Takt 55.-56.) wieder.

Die Melodie aus der ersten Strophe der Gesangsstimme (20. *Notenbeispiel* – Takt 23.-26.) kehrt am Ende des Werkes (21. *Notenbeispiel* – Takt 69.-73.) mit kleineren rhythmischen Änderungen wieder. Die zwei Abschnitte weisen auch inhaltliche Parallelen im Text auf: („Idétlen semmi, játszi hívság, / Amit leírok, elbeszélek.” „S miket leírok, elpanaszolok, / Csak szóba ömlő semmiségek.” – „Albernes Nichts, spielerische Eitelkeit ist, / Was ich schreibe und erzähle.“ – heißt es in der ersten Strophe, beziehungsweise „Und was ich schreibe, anklage, / Sind nur in Worte fließende Nichtigkeiten!“ in der vierten (letzten) Strophe.

20. Notenbeispiel

23 *f*

I - dét - len sem - mi, ját szi hív - ság, A - mit
le - í - rok, el - be - szé - - lek.

21. Notenbeispiel

mf dim. mp

S mi-ket le-f rok, el - pa - na-szo-lok, Csak

71 dim. p

szó - ba öm - lő sem - mi - sé - - gek!...

Die zweite Hälfte der ersten Strophe beginnt mit einem skalenmäßigen 2:1 Modell in der Gesangstimme (22. *Notenbeispiel* – Takt 27.-29.). Die Skala ist unvollständig: es fehlt die vorletzte Note (c^2). Dieses Motiv kehrt – mit geringfügigen rhythmischen Änderungen – als Spiegelumkehrung im Form eines 1:2 Modells im Takt 35.-36. (siehe 11. *Notenbeispiel*) wieder. (Auch hier ist die Skala unvollständig, dieses Mal fehlt die höchste Note – des^2). Auch hier kann man inhaltliche Parallelen im Text beobachten: „Rendelteték, hogy néhány ember / Té(pődjék)“ „Rendelteték, hogy dalba sírja / Néhány (ember)“ - „Bestimmt sei, das einige Menschen / sich zu zerreißen...“ (erste Strophe) beziehungsweise „Bestimmt ist, dass im Lied beweinen/ Einige (Menschen)“ (Anfang zweiter Strophe).

22. Notenbeispiel

p f

Ren - del - te-ték, hogy né - hány em - ber Té -

Die sechste Zeile der zweiten Strophe (23. *Notenbeispiel* – Takt 41. zweite Hälfte bis Takt 42. erste Hälfte): „Álmodozó bolondnak hívják”-„Sie ihn träumenden Verrückten nennen“ – erklingt in der Gesangstimme in einer pentatonischen Skala mit einem „Pien-Ton“ (leiterfremde Note) auf eis^1 . Dasselbe Motiv erscheint in der sechsten Zeile der dritten Strophe um eine verminderte Quart höher (Takt 52.: „Meg nem fejtett titkokba látok” – „Sehe ich in nicht enträtselte Geheimnisse“). Die gleich im Anschluss von das Klavier in einer kleinen Sext-Parallele imitiert wird: zuerst in der linken Hand (um 9/8 später und um eine weitere verminderte Quarte höher), dann in der rechten (2/4 später, um eine doppelt übermäßige Quarte höher), im Takt 53. und 54. (24. *Notenbeispiel*).

23. Notenbeispiel

ál - mo - do - zó bo - lond - nak hív - ják,

24. Notenbeispiel

cresc. molto
Meg nem fejtett tit-kok-ba lá-tok S át-ko-zott-ként kell rej-te-get-nem E-zer cso-dás

ff

cresc.

Typisch für das ganze Werk ist die Anwendung von Sequenzen in den Klavierstimmen. Um nur einige Beispiele zu nennen: Takt 10.-12., von Takt 20. zweite Hälfte bis Anfang Takt 23. – siehe 12. *Notenbeispiel*, Takt 45.-47. Anfang, Takt 61.-65. Anfang (siehe 15. *Notenbeispiel*) usw.

In der zweiten Hälfte der dritten Strophe des Gedichtes (25. *Notenbeispiel* – Takt 57.-61. Anfang) erscheint in der Klavierbegleitung eine vierstimmige Fugato. Die Stimmen setzen der Reihe nach von unten nach oben, jeweils um eine Quart höher (E^1 , a , d^1 , g^2) und um $7/8$ versetzt ein.

25. Notenbeispiel

8va - -

mp

mf

sub. p agitato

f

8ba - -

4. Harmonie

Auf die vertikale Ebene der Mehrstimmigkeit ist auch die Untersuchung der Intervalle und Akkorde notwendig. Aus der Sicht der Intervalle sind die kleinen Sexten charakteristisch (z.B. Takt 10.-13. erste Hälfte – 26. *Notenbeispiel*), die kleinen und großen Terzen (z. B. Taktende 45. bis Taktanfang 47., Klavier linke Hand – 27. *Notenbeispiel*), sowie die verminderten Quinten. Die kleine Terz und die verminderte Quint ist die übliche Komponente von den auch für Bartók typischen Alpha-Akkorden.

26. Notenbeispiel

The image shows a musical score for Example 26, consisting of two systems. The first system covers measures 10 to 13. The piano part (left) is in the bass clef, marked *mf* and *dim.*, with a *(loco)* marking. The violin part (right) is in the treble clef, marked *8va*. The second system covers measures 12 to 13. The piano part is marked *mp* and *dim.*, with a *8va* marking. The violin part is also marked *8va*. Brackets under the piano part indicate specific intervals or chord structures.

27. Notenbeispiel

The image shows a musical score for Example 27, consisting of two systems. The piano part (left) is in the bass clef, marked *8ba*. The violin part (right) is in the treble clef, marked *8va*. Brackets under the piano part indicate specific intervals or chord structures.

Auch auf die Akkorde bezogen ist „Mysterium“ eine modale Komposition. Alpha-Akkorde sind recht häufig. Darüber hinaus begegnet man übermäßigen Akkorden (die mit den Ganztonleitern in Einklang sind), sowie der für die tonale Musik üblichen anderen Akkorde (Dur, Moll, Vermindert).

Der α (Alpha-Akkord) ist im Verlauf des Werkes der möglicherweise charakteristischste, angewendete Akkord. Seine verschiedenen Varianten erklingen im Klavierteil. Gleich am Anfang des Stückes ist der erste und dritte Akkord interessant: er bringt eine zum α Akkord ähnliche Kombination mit sich, die zwei aufeinander gebauten übermäßigen Akkorde, sowie der zweite und vierte, die α Akkorde sind (Takt 1.-2. – 28. *Notenbeispiel*).

28. Notenbeispiel

Außer dem ersten, α ähnlichen doppelten übermäßigten Akkord finden wir auch einfache übermäßige Akkorde im Werk vor (z. B. rechte Hand Klavier, Takt 51. – siehe 10. *Notenbeispiel*), beziehungsweise übermäßige mit großer Septim (z. B. Takt 28. auf dem letzten Viertelwert des Taktes). Mehrmals kommen auch Dur-Akkorde mit großer Septim vor (z. B. Takt 11. – 29. *Notenbeispiel*), oft findet man auch verminderte Akkorde mit kleiner Septim.

29. Notenbeispiel

Der Teil zwischen Takt 35. und Anfang 45. ist ausgesprochen harmonisch konstruiert. Unter den Arpeggio-Akkorden in der Klavier-Fassung finden wir zumeist Septakkorde in verschiedenen Umkehrungen, seltener Dreiklänge oder zwei verschiedene, aufeinander gebaute Akkorde. Davon ragen die bereits erwähnten verminderten Akkorde mit kleiner Septim heraus (siehe ein kürzerer Ausschnitt im 30. *Notenbeispiel* – Takt 35.-38.).

30. Notenbeispiel

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is marked *sub pp* and *una corda*. It consists of two staves (treble and bass clef) with a 4/4 time signature. The music is characterized by dense, vertical chordal textures with many notes per measure, typical of Bartók's style. The second system is marked *tutte le corde* and continues the same style of dense chordal textures. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

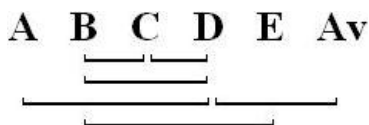
Das Werk wurde nach dem bei Bartók üblichen Achsen-System untersucht, wobei folgendes festgestellt wurde. Die instrumentale Einleitung beginnt mit einer auf *d* aufgebauten Tonika-Achse, später erscheint auch S und D auf *g* beziehungsweise *a*-Basis. Auch der Anfang der ersten Strophe des Gedichtes beginnt auf einem *d*-Tonika Grundton. Die Spannungen der Verse der zweiten Strophe löst der Autor musikalisch durch ständiges Wechseln zwischen S und D-Funktionen, beziehungsweise durch Anwendung des 1:2 Modells (gegen Ende der Strophe erscheint auch die T-Achse). Die dritte Strophe des Gedichtes bewegt sich hauptsächlich auf der T und D-Achse, die vierte (letzte) Strophe kehrt dann nach einer lang ausgehaltenen D-Achse (mit einem kurzen S-Einschub) gegen Ende zur T-Achse zurück, und hört auf dessen Grundton, *d* auf.

5. Form, Symmetrien, Höhepunkte

Das *Mysterium* setzt sich aus 6 unabhängige Einheiten zusammen (Takt 1.-15., Takt 16.-34., Takt 35. bis erste Hälfte Takt 45., zweite Hälfte Takt 45.-57., Takt 58.-73., Takt 74.-88)., von denen die erste und die letzte – auch durch Doppelstrich getrennt – die Rolle einer instrumentalen Einleitung

beziehungsweise eines Epilogs erfüllen. Die weiteren vier Teile enthalten die Vertonung der vier Strophen der Dichtung. Wie schon erwähnt, stellt der Epilog eine Krebsumkehrung der Einleitung dar.

Das Werk hat (abgesehen von der eben erwähnten Krebs-Wiederholung) eine Ketten-Form, die mit den Buchstaben A B C D E A_{Krebs} gekennzeichnet werden kann. Die Formenabschnitte sind einander selbstverständlich nicht ganz fremd, wie das die im Kapitel Themen, Polyphonie dargestellten Rückkehrungen (Parallelen) beweisen. Diese Motive und Melodie-Bruchteile bringen die Teile A und D, B und C, B und D, B und E beziehungsweise C und D-Teil in Verwandtschaft zueinander. Siehe Abbildung:



Das Werk hat zwei Höhepunkte. Beide zeichnen sich durch Tonhöhe und Lautstärke in der Gesangsstimme aus. Der erste (kleinere) Höhepunkt befindet sich am Ende der dritten Strophe der Dichtung, auf der ersten Silbe des Satzes „S átkozottként kell rejtegetnem / Ezer csodás, igaz világot.“ – „und als Verfluchter muss verbergen / Tausend wunderbare wahre Welten.“ (*ff, des²* – siehe 31. Notenbeispiel, Takt 53.-55.).

31. Notenbeispiel

- *ff* ----- *al* ----- ♩ = 96

S át-ko-zott-ként kell rej - te - get - nem E - zer cso - dás i - gaz vi - lá - got.

Der zweite, noch kraftvollere Höhepunkt ist kurz vor dem Schluss auf der vorletzte Silbe des Satzes „Világrontó nyilatkozásnak / Égből lopott lángjától égek!“ – „Ich brenne vor der aus dem Himmel gestohlenen / Flamme der weltverderbenden Offenbarung!“ (mit einer *fff*, *fis*² – siehe 32. *Notenbeispiel*, Takt 65.-68.) zu finden. Der Höhepunkt-Effekt wird durch langes Aushalten dieser Note (punktierte Halbe) und durch das schnelle Zeitmaß des Werkes (Viertel = 100, hält ab Anfang der vierten Strophe bis zum Höhepunkt) verstärkt. Der erste Höhepunkt ist auf der S, der zweite auf der D-Achse platziert.

32. Notenbeispiel

The image displays two systems of musical notation. The first system shows a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "Vi - lág ron - tó nyi - lat - ko - zás - nak". The piano accompaniment consists of a right hand with a complex rhythmic pattern and a left hand with a bass line. The second system starts at measure 66 and includes the lyrics: "Ég - ből lo - pott láng - já - tól é - gek!...". The piano accompaniment in the second system features a triplet in the right hand and a bass line with a *fff* dynamic marking and the instruction *feroce*. The score ends with a double bar line and a *8ba* marking.

Bei der Untersuchung der Proportionen des Werkes stellt man fest, dass die goldenen Schnitt-Stellen eine genaue Symmetrie in Bezug auf die zeitliche Aufteilung des Gedichtes zeigen (die Proportionen wurden nach dem im Werk befindlichen insgesamt 377 Viertel-Werten gerechnet). Die negative goldene Schnitt-Stelle (0,382...) kommt zwischen der ersten und zweiten Strophe, am Schluss von Takt 33., die Positive (0,618...) zwischen

der dritten und vierten Strophe am Ende von Takt 55. Die genaue Mitte (188.5 Viertel) fällt auf die letzte Silbe der zweiten Strophe (Taktanfang 45.), also nach Anzahl der Silben ganz genau auf die Mitte des Gedichtes. Hinsichtlich des Tempos sind die instrumentale Einführung und der zurückkehrende Epilog die ruhigsten Teile (Viertel = 56), und bestimmen damit den Rahmen für die weiteren bewegten Teile. Auch nach dem in Tempo herausragenden, unruhigen, spannungsvollen zweiten Höhepunkt kehrt das ursprüngliche Tempo sozusagen beruhigt wieder.

6. Rhythmus

Sehr häufig sind für die ungarische Sprache beziehungsweise für die ungarischen Volkslieder typischen Rhythmen sowie Rhythmenformeln wie Punktierungen (meist Sechzehntel + punktierte Achtel, oder punktierte Achtel + Sechzehntel-Kombination), z. B. Gesangstimme Takt 54. oder 62. (33. *Notenbeispiel*).

33. Notenbeispiel

62

nem bí - rok to - vább tit - kol - ni

Synkopen (meistens kleine Synkopen: Sechzehntel + Achtel + Sechszehntel, z. B. Gesangstimme Takt 42.-43., 34. *Notenbeispiel*).

34. Notenbeispiel

42

bo - lond - nak hív - ják, Hogy a lel - két bo - rít - - sa Da - lok - ban

Ebenso findet man auch triolische Rhythmen (meistens Achtel-Triolen auf 2 oder 3 Silben, z. B. Gesangstimme Takt 30. oder 62., siehe 33. *Notenbeispiel*), Daktylus und Anapäst (meistens in Sechzehntel-Formel, z. B. in Klavier in Takt 61.-62., siehe 15. *Notenbeispiel*), oder auch verschiedene symmetrische Rhythmen, wie die vom Sänger viermal wiederholten Viertel-Achtel-Kombinationen im Takt 23., Taktanfang 24. (siehe am Anfang des 20. *Notenbeispiels*) sind auffindbar.

Die rhythmische Struktur des Werkes ist recht abwechslungsreich. Nach einem Beginn mit ruhigen Viertel- und Achtelbewegungen erscheinen bereits in der Instrumental-Einleitung die Sechszentel-Bewegungen, die bei der Rückkehr wegbleiben, und damit nach dem Höhepunkt die stufenweise Beruhigung sichern. Die gleichmäßige Viertel-Akkordbegleitung der zweiten Strophe (Taktanfang 35.-42.) ragt rhythmisch heraus. Markant ist das Fugato mit aufgeregten Sechzehntel-Bewegungen und abwechslungsreichem Rhythmus in der vierten Strophe (Takt 57.-61. Anfang, siehe 25. *Notenbeispiel*). Der rhythmische Höhepunkt fällt mit dem schon erwähnten dynamischen beziehungsweise melodischen tonhöhenmäßigen Höhepunkt überein, indem der Pianist in vierer Gruppen absteigend Zweiunddreißigstel zu spielen haben (Takt 67.-68., siehe 32. *Notenbeispiel* zweite Hälfte).

Schlussfolgerungen

Miklós Kiskamoni-Szalay wendet in seinen Werken die musikalische Sprache Bartóks in einer weiterentwickelten Form an, die er mit musikalischen Elementen vergangener Epochen beziehungsweise mit Elementen der ungarischen Volksmusik einzigartig kombiniert.

Das Werk „Mysterium“ baut sowohl auf Tonmaterial und Melodieführung der Volksmusik, als auch auf die Klangwelt des 19-20. Jahrhunderts auf (Ganztonskala, Bartók'schen Modelle und daraus entstehende Akkorde). Die musikalische Sprache des Mysteriums ist modal. Außer volkstümlichen Tonleitern und Melodieführung findet auch die Modalität der Kunstmusik des XIX.-XX. Jahrhunderts darin statt (Ganztonreihe, Bartók'schen Modelle, sowie die dazu gehörigen Akkorde).

Aus dem tonalen Bereich findet man nur wenige Melodieteile in melodischem Moll, und einige Drei- beziehungsweise Vierklänge, welche miteinander jedoch atonal verbunden sind.

Harmonische und polyphone Kompositionstechniken wechseln sich ab. Unter den Umkehrungstechniken sind besonders Krebsumkehrungen dominierend. Sequenzen kommen oft vor, sogar ein Fugato ist zu finden.

Formell gesehen kommt am ehesten eine Kettenform zur Geltung, die von einer Einleitung und einem Epilog (Krebsform der Einleitung) umrandet wird.

Nach all diesen Erkenntnissen kann festgestellt werden, dass die musikalische Sprache von Mysterium eindeutig ungarisch geprägt, zugleich aber für alle zugänglich und damit international ist.

Anhang

Ady Endre: **Mysterium**

(Übersetzung von Kiskamoni-Szalay Gyöngyvér)

Nur das ist die tiefe und heilige Wahrheit
Was die Seele in sich verbirgt,
Albernes Nichts, spielerische Eitelkeit ist
Was ich schreibe und erzähle.
Bestimmt sei, dass einige Menschen
Sich zu zerreißen, weinen vergeblich
Und dass sie nicht verstehen werden... Einige Menschen
Machen es seit tausenden von Jahren so...

Bestimmt ist, dass in Lied
Einige arme Verrückte ihre Seele beweinen
Und es soll immer im Lied so weinen,
Dass es niemals, niemals enträtselt werden kann
Dass, solange er kommt und geht auf der Welt
Sie ihn träumenden Verrückten nennen,
Sodass seine Seele durch nebelige,
In Liedern klingende, spielerische Eitelkeit bedeckt wird.

Ach, ich weiß, dass in meinem schwachen Wort
Nur feiges Verlangen ist, was Wildheit ist
Denn jeder Augenblick meiner Seele
Ist Verderben bringende, wunderbare Wahrheit.
Durch Nebel, in blinder Dunkelheit
Sehe ich in nicht enträtselte Geheimnisse
Und als Verfluchter, muss verbergen
Tausend wunderbare wahre Welten.

In großen Nächten möchte ich sprechen:
Nein, kann nicht mehr länger Fesseln ertragen,
Nein, kann nicht mehr länger
So viele Welten, so viele Schätze verheimlichen.
Ich brenne vor der aus dem Himmel gestohlenen
Flamme der weltverderbenden Offenbarung!
Und was ich schreibe, anklage –
Sind nur in Worte fließende Nichtigkeiten!

Misztérium

Ady Endre verse

Kiskamoni Szalay Miklós

Tranquillo ♩ = 56

Mezzo - szoprán

Zongora

pp sotto voce una corda *tutte le corde* *mf*

(8va) *p* *cresc.* *poco rit.*

8 *a tempo* *rit.* *a tempo* 8va

10 8va *mf* *dim.* (loco) 8va

12 *mp dim.* 8va *rall.*

ZOLTÁN SZALAY

2

Tempo I

16 *pp* *mp*

Csak az a mély és szent i -

pp *mp cresc.*

una corda

20 *mf cresc.*

gaz - ság, A-mit ma - gá ba rejt a lé - lek.

poco a poco al

tutte le corde

23 - *f*

I - dét - len sem - mi, ját szi hív - ság, A-mit le - f - rok, el - be - szé -

f

Poco più mosso, maestoso

♩ = ca. 72

26 *p*

lek. Rem - del - te - ték, hogy né - hány em - ber

molto p semplice

29 *f* *mp quasi recitativo*

Té - pöd-jék, sír-jon mind - hi - á - - ba S hogy meg ne ért-sék... Né-hány em-ber E-zer - nyi

32 *calando* *accel.* *p* *(♩ = 100) rall.* *♩ = ca. 80* *cantando*

é - ve fgy csi-nál-ja... Ren-del - te-ték, hogy

una corda

36 *♩ = 60*

dal - ba sír - ja né - hány sze - gény bo - lond a lel - két És hogy úgy sír - ja dal - ba, Hogy

tutte le corde

39 *cresc.*

so - ha, so - ha meg ne fejt - sék, Hogy a - míg jár, kél a vi - lá - gon, ál - mo - do - zó

cresc.

ZOLTÁN SZALAY

4

42 *mf* *f* *dim.* *p*

bo-lond-nak hív-ják, Hogy a lel-két bo-rít sa Da-lok-ban zen-gő ját-szi hív-

45 *p* $\text{♩} = \text{ca. } 72$ *cresc.* *3*

ság. Oh, én tu-dom, hogy gyön-ge szóm-ban Csak gyá-va vágy az, a-mi vad-ság. Hisz

48 *f* *molto* *3* *3* *3*

lel-kem min-den pil-la-nat-ja Rom-lást ho-zó cso-dás i-gaz-ság.

Largo $\text{♩} = \text{ca. } 60$, poco a poco stringendo

51 *p* *cresc. molto* *ff* *3* *3* *3*

Ködön keresztül, vak-só-té-ten Meg nem fej-tett tit-kok-ba lá-tok S át-ko-zott-ként kell rej-te-get-nem

54 *al* $\text{♩} = 96$

E - zer cso - dás i - gaz vi - lá - got. 8va

57 $\text{♩} = 100$

8va - - - Nagy éj - je - ken sze - ret - nek szól - ni: Nem, *mf*

sub. *p agitato* *mp* *mf*

60 *f cresc.*

nem bí - rok to - vább bí - lin - cset, Nem, *f cresc.*

8ba - *loco*

62

nem bí - rok to - vább tit - kol - ni Eny - nyi vi - lá - got, eny - nyi

8ba - *loco* *loco*

ZOLTÁN SZALAY

6

64

kin - cset. Vi - lág ron - tó nyi - lat - ko - zás - nak

66

Ég - ből lo - pott láng - já - tól é - - - gek!...

fff

fff feroce

8ba >

68

molto rall. $\text{♩} = 60$ *mf dim.* *mp*

S m²ket le - f - rok, el - pa - na - szó - lok, Csak

dim. *mf dim.*

8ba >

71

dim. *p* *rall.*

szó - ba őm - lő sem - mi - sé - - - gek!...

mp dim. *p*

74 **Tempo I** ♩ = 56

8va

pp

una corda

tutte le corde

78 **poco accel.** **a tempo**

loco

8va

8ba

loco

81 **poco accel.** **a tempo**

f *>* *dim.*

85 **lunga**

p *perdendosi* *pp* *ppp*

lunga

