

INTERNATIONAL KODÁLY CONFERENCE BUDAPEST 1982

LIST OF CONTRIBUTORS

MUSIC HISTORY SECTION

Béla **Bartók** jun., Ferenc **Bónis**, János **Breuer**, Viorel **Cosma**, László **Eősse**,
Kurt von **Fischer**, Paavo **Helistö**, Mihály **Ittész**, István **Kecskeméti**, Rudolf **Klein**,
Walter **Kolneder**, János **Kovács**, György **Kroó**, Ivan **Martinov**,
Imre **Olsvai**, Alexander L. **Ringer**, Judit **Sándor**, Miklós **Szabolcsi**,
József **Ujfalussy**, Percy M. **Young**

MUSIC EDUCATION SECTION

Mária **Apagyí**, Denise **Bacon**, Etelka **Balla**, Jacques **Chailley**, Naomi **Chinen**,
Judit **Dimény**, Esther **Erkel**, Katalin **Forrai**, Gilbert **de Greeve**,
Deanna **Hoermann**, Edit **Kaposi**, Jorge **Kaszás**, Mária **Katanics**, Klára **Kokas**,
László **Lukin**, Márta **Olsvai**, Ilona **Przywecki**, Jacquotte **Ribière-Raverlat**,
Éva **Rozgonyi**, Alois **Složil**, Tibor **Szabó**, Zsolt **Szesztay**, Erzsébet **Szőnyi**,
Zoltán **Tarcai**, Gábor **Ugrin**

FOLK MUSIC SECTION

István **Almási**, Samuel **Baud-Bovy**, János **Kárpáti**, Katalin **Lázár**,
György **Martin**, Benjamin **Rajeczky**, Ingrid **Rüütel**, Bálint **Sárosi**,
A. Adnan **Saygun**, Wolfgang **Suppan**, Csaba **Szabó**, Pál **Sztanó**,
Kazuyuki **Tanimoto**, Trần Van **Khê**, Lajos **Vargyas**, László **Vikár**



EDITIO MUSICA BUDAPEST

INTERNATIONAL
KODÁLY CONFERENCE
BUDAPEST
1982
EDITIO
MUSICA BUDAPEST



J'ai voulu seulement mettre l'accent sur les gammes pentatoniques rencontrées dans ce chant pour deux raisons:

1) La première en souvenir de ma rencontre avec le regretté maître Z. Kodály, au Congrès de Jerusalem en 1963, organisé par l'ancien International Folk Music Council (I.F.M.C.) devenu depuis 1981 l'International Council for Traditional Music (I.C.T.M.) et le Conseil International de la Musique (Unesco). J'ai joué dans un concert international des pièces de musique traditionnelle du Viêt-Nam et lorsque le Maître m'a félicité, il m'a dit que c'étaient des exemples de pentatoniques intéressants.

2) Son article sur le pentatonisme dans la musique populaire hongroise traduite par Stephen Erdély⁷ m'a beaucoup intéressé. En dehors de la formation des échelles, du rythme, de tempo des mélodies, de l'ornementation, de la phraséologie pentatonique qu'il a exposés dans son article, j'ai voulu ajouter la considération des „modes”, la „modulation” et la métabole dans ce chant *quan họ* du Viêt-Nam, pour rendre hommage à ce musicien, musicologue hongrois de naissance, mais international par son influence, à l'occasion de son centenaire organisé à Budapest et auquel j'ai l'honneur de participer.

⁷ Kodály, *Zoltán*: Pentatonicism in Hungarian Folk Music (Translated by Stephen Erdély), in *Ethnomusicology*, Middletown, Society for ethnomusicology, 1970, Vol. XIV, N° 2, pp. 228-242.

Vorteilhaft vereinte Kodály in sich den Musiker und den Philologen. Er ließ sich an der Musikhochschule und der Philosophischen Fakultät gleichzeitig inskribieren und wurde zugleich in das Eötvös-Kollegium aufgenommen (in dem die ausgezeichnetsten Studenten eine Extraausbildung erhielten). Schon in seiner ersten Abhandlung verband er beide Richtungen seines Interesses: „Der Strophenbau des ungarischen Volksliedes“ war seine Doktorarbeit. Schon hier bearbeitete er außer den verbreiteten volkstümlichen Kunstliedern auch das noch im allgemeinen unbekanntes Volksliedmaterial. Zu seiner Arbeit benutzte er seine auf dem Lande gewonnenen Volksliedern und die Phonographwalzen von Béla Vikár. Die im Ethnographischen Museum befindlichen, der Öffentlichkeit völlig unzugänglichen Phonographwalzen waren auf der Welt die zweiten, in Europa die ersten authentischen Tonaufnahmen der Volksmusik. Dieses hochwertige volksmusikalische Material gab ihm offensichtlich den letzten Anstoß, die eigene Sammelarbeit zusammen mit Béla Bartók zu beginnen.

Schon ganz am Anfang war er sich im klaren über die Bedeutung der Randgebiete in der Wahrung der tradition. Daher begann er das ungarisch-slowakische Sprachgrenzgebiet von Preßburg (Bratislava) eingehend zu erforschen. Dort stieß er gleich zu Beginn auf ein die alten Traditionen bewahrendes, geschlossenes Gebiet: die Zobor-Gegend, aus der er mit hochwertigem Material zurückkehrte. Demgleichen Interesse war auch die spätere Sammlung in der Bukowina zu verdanken. Die gemeinsame Arbeit mit Béla Bartók brachte bis dahin unbekanntes Volksmusik zutage, die infolge der künstlerischen Arbeit und wissenschaftlichen Propaganda Kodálys und Bartóks allmählich allgemein bekannt wurde. Bartóks Buch setzt die Zahl der Kodályschen Sammlung mit 2700 fest; seither ist die Zahl der Stücke — aus seinem Nachlaß ergänzt — auf etwa 5000 gewachsen.

Da Kodály und Bartók dem Beispiel von Vikár folgend gleichfalls Phonographen benutzten, ermöglichte ihre Sammelarbeit, daß die eigenartigen Züge der Volksmusik, der Rubato-Rhythmus und die reichen Verzierungen auf genaueste aufgezeichnet und studiert werden konnten. Anfangs erfolgte die Aufzeichnung an Ort und Stelle noch skizzenhaft, und sie zeichneten — hauptsächlich die einfacheren und weniger variierten Melodien, die sie schon einmal gehört hatten — noch nicht einmal auf: ihr Ziel war am Anfang musikorientiert, um möglichst viele neue und interessante Melodien kennenzulernen. Sie erkannten aber sehr schnell die Wichtigkeit der Varianten und die Bedeutung der rhythmischen Feinheiten. In ihren Aufzeichnungen begannen sie bald, die dem Text nach wechselnden Formen der punktierten Rhythmen anzuführen und stellten infolge der mikroskopisch treuen Wiedergabe der im Rubato-Rhythmus reichlich verzierten Lieder — die sie mit mühevoller Arbeit von den Phonographwalzen aufzeichneten — ein exaktes Bild der vorgeführten dar. Diese Entwicklung brachte recht bald einen herausragenden Erfolg der Sammelarbeit und Aufzeichnung: die detaillierte Notierung einer Ballade mit 36 Strophen. Diese Veröffentlichung war nicht nur deshalb bahnbrechend, weil sie die im Laufe der Vorführung erscheinenden Proteus-artigen Wandlungen einer grundsätzlich gleichen Melodie zeigte, sie war außerdem eine Rarität der Sammelarbeit. Eine Walze reicht nur für die Aufnahme von höchstens 5-6 Strophen; der vortragende

Sänger mußte also wegen des Tausches der Walzen oft unterbrochen werden. Unter solchen Umständen war offenbar nicht ein jeder zu erlebnishafter Vorführung fähig und bereit. Und die Tatsache, daß der Sammler trotzdem darauf bestand, dies durchzuführen, beweist, wie sehr er sich über die Bedeutung einer solchen Aufnahme im klaren war. Das gleiche Bedürfnis nach Vollständigkeit spornte Kodály an, als er den Auftrag der ungarischen Sektion der Folklore Fellows annahm, an einer von ihnen organisierten großangelegten Sammelaktion in Nagyszalonta teilzunehmen, wo er im Laufe der langdauernden Sammelarbeit etwa 450 Melodien aufzeichnete. (Bartóks Buch enthält nur 247 Stücke aus Nagyszalonta, dies sind offenbar nur die für wichtig gehaltenen, die größere Menge im neuen Stil stellte er dem gemeinsamen Material nicht zur Verfügung.) Schon diese Sammelarbeit führte ihn zu der Erkenntnis der Notwendigkeit einer Dorfmonographie, was er später im Vorwort der ersten Ausgabe der Ungarischen Volksmusik (1937) festhielt. Einmal überreichte er mir zwecks Sortierung ein Bündel von Zetteln; aus den auf verschiedenen Papierstücken und Briefumschlägen flüchtig notierten Gedanken war zu ersehen, wie sich in ihm der ganze Bereich der in der Dorfmonographie zu bearbeitenden Fragen — anhand der Forderungen der sich auf immer mehr Details erstreckenden Sammelarbeit — allmählich entwickelte. Die Verwirklichung überließ er zwar seinen Schülern, aber die Forderungen der Methode, die zu verwirklichenden Ziele reiften zuerst in ihm — wesentlich früher als die bis heute in der europäischen Ethnographie herausgebildeten Ansprüche. (Herausgegeben von Vargyas 1941, von Járdányi 1943 und von Halmos 1959.)

Gleich zu Beginn der Sammlung tauchte der Anspruch einer nach musikalischen Gesichtspunkten durchzuführenden Systematisierung auf; es waren nämlich so viele Melodien gesammelt worden, darunter Hunderte von Varianten, daß man, um sich unter ihnen zurechtzufinden, über die heutzutage übliche, dem Text nach durchgeführte Systematisierung hinaus irgendeine vernünftige Ordnung schaffen mußte. Diese trennt nämlich gleiche Melodien voneinander, vereinigt dagegen die unterschiedlichen in einer Gruppe. Der Finno-Ugristik studierende Kodály gelangte dann zur musikalischen Systematisierung von Ilmari Krohn, die insofern verändert wurde, als man die Dur- und Moll-Tonarten nicht durch verschiedene Finalis trennte. Die auf gemeinsame Finalis transponierten Melodien — deren Melodienbewegung und Tonsystem auf diese Weise leicht vergleichbar wurde — stellte man nach zweierlei Prinzipien nebeneinander, und diese zwei Systeme sind für das tondichterische Interesse charakteristisch. Kodály stellte die Melodie auf den ersten Platz und ordnete sie nach dem System des für ihre Erfassung geeigneten Zeilenschlusses ein, Bartók zog an erster Stelle die Silbenzahl in Betracht, d.h. die Metrik, darin den Rhythmus und erst danach die Kadenz. (Kodály zog diese innerhalb der Kadenzordnung in Betracht.) Dieses System ermöglichte ein leichtes Herausuchen jeder einzelnen Melodie, und was noch wichtiger ist, den leichten Überblick über die musikalischen Eigenschaften des Melodienmaterials.

Aus dem umfangreichen und systematisierten Material gestaltete sich das fast komplette Bild der ungarischen Volksmusik. (Die Einschränkung *fast* wurde wegen der in den letzten zwanzig Jahren hauptsächlich bei den in Rumänien lebenden Ungarn vorgenommenen Forschungen notwendig.) In ihren Aufzeichnungen gelangten Kodály und Bartók beim kennenlernen des „Äußeren“ der Lieder bis zur letzten Grenze der durch das Ohr wahrnehmbaren Feinheiten. So ermöglichte die Erkenntnis der äußeren und durch die Systematisierung auch inneren Eigenschaften in jeder Hinsicht die wissenschaftliche Bearbeitung. Dies kam bald in wissenschaftlichen Studien zum Ausdruck.

Eine frühe, wesentliche Entdeckung Kodálys war der Nachweis der Pentatonik in den ungarischen Volksliedern. Er wurde zuerst durch Bartóks Székler Sammlung aus dem Komitat Csik darauf aufmerksam: Dort kamen so viele und so reine pentatonische Melodien vor, daß Kodály der entscheidenden Bedeutung dieses Tonsystems in der un-

garischen Volksmusik gewahr werden konnte. In seiner Studie (Pentatonik in der ungarischen Volksmusik) stellte er drei Abstufungen der Pentatonik fest: das völlig reine Erscheinen, bei dem auch noch die Ornamente im System bewahrt bleiben, dann wo sie durch Verzierungsstöne, ja einige unbetonte Töne der Melodie selbst auf Diatonik ergänzt wird, aber die Haupttöne in der Pentatonik noch erhalten bleiben, schließlich wo die Melodie schon diatonisch ist, aber durch ihre charakteristisch pentatonischen Wendungen noch immer die Charakteristik des Pentatonsystems bewahrt. Durch diese Erkenntnis konnte er eine wesentliche, uralte Schicht unter den ungarischen Melodien absondern, und diese wurde später ganz und gar mit dem „alten Stil“ identifiziert. Davon trennte sich eine große Menge der Melodien scharf ab, die den sog. „neuen Stil“ bildeten.

Wesentlich später kam Kodály zu einer anderen Entdeckung: zur Erkenntnis der Bedeutung des Quintenwechsels. Darüber schrieb er in der Studie „Eigenartige Melodiestruktur in der tscheremissischen Volksmusik“. Schon dort nimmt er mehrfach Bezug auf die bei den Ungarn auffindbaren ähnlichen Erscheinungen. Er wies aber noch keine Melodieparallelen nach, diese wurden erst in der großen Zusammenfassung „Die Ungarische Volksmusik“ erwähnt. Auch dieser Quintenwechsel ist eine spezifische Eigenschaft eines großen Teils des alten Stils.

Was sich zwischen dem „Alten“ und „Neuen“ befindet, stellt die Forscher einerseits des großen Volumens, andererseits der Vielfältigkeit wegen auf die Probe. Das dort verborgene vielfältige geschichtlich-musikalische-ethnische Problem spornte Kodály zur Abfassung mehrerer Studien an. Seine frühesten Arbeiten sind solcher Art. „Der ungläubige Gatte“ weist in einer peripherischen Balladenmelodie den Rhythmus musikgeschichtlicher Denkmäler aus dem 16. Jahrhundert auf: Strophenformen mit 3-4 Zeilen und 5+5+6 und 6+6+7 Silben. Schon in dieser kurzen Abhandlung deuten seine Hinweise an, wie eingehend er unsere damals noch kaum zugänglichen, in Handschriften oder Bibliotheksexemplaren zeitgenössischer Ausgaben zerstreut auffindbaren Melodien aus dem 16.—17. Jahrhundert kannte. In seiner Arbeit „Quelle dreier Bettelgesänge“ fügt er dem von einem Sänger verworren vorgetragenen, von jemand anderem mitgeteilten Text berichtende Anmerkungen hinzu, aus denen ersichtlich ist, wie weitgehend er bei seiner Sammelarbeit auch die kirchlichen Volksgesänge berücksichtigte, und wie ausdauernd er nachforschte, wenn bei einer Vorführung eine gedruckte Quelle als Grundlage diente. In seiner Abhandlung „Alte Weihnachtslieder“ tauchten Andenken von ehemaligen Hirtenmessen zu Weihnachten, vom dudelsackartigen Orgelspiel und der Gebrauch von Meßpartien in ungarischer Volkssprache auf. Seine Bemerkung: „Ich setzte die Nachforschung fort, da ich hinter der Sache ein in die Kirche gelangtes Mysterium vermutete“ verrät uns, ein wie vielfältiges Interesse in ihm lebte, und wie weit der den Forschungskreis in der Folklore ausdehnte, als selbst die Entdeckung der dichtesten Schicht als ein riesiger neuer Erfolg galt. In seiner Studie „Ethnographie und Musikgeschichte“ machte er zum ersten Male darauf aufmerksam, daß die skizzenhafte (oft fehlerhafte) Notation unserer musikgeschichtlichen Denkmäler nur durch das Kennenlernen der lebendigen Tradition mit Leben erfüllt werden kann, und er zieht mehrere Parallelen zwischen den durch Sammlung aufgefundenen Melodien und kirchlichen oder weltlichen Gesängen aus dem 16.—17. Jahrhundert. Seine Abhandlung „Die Árgirus-Weise“ ist sowohl vom literatur- und musikgeschichtlichen als auch ethnographischen Gesichtspunkt her von großer Bedeutung. Aufgrund eines Flugblattes sangen noch manche in der Bukowina die „bella istoria“ aus dem 16. Jahrhundert, „den Prinzen Argirus“ bzw. Teile daraus. Die Melodie, die auch für andere geschichtliche Lieder und Balladen verwendet worden ist, ist ein charakteristischer Volksliedtyp, von dem sich später herausstellte, daß er sich aus der Totenklage entwickelt hat und außerdem ein ungarisches Überbleibsel ist. Seine wichtigsten vergleichenden musikgeschichtlichen Ergebnisse erschienen jedoch in den entsprechenden Absätzen seiner Studie „Die unga-

rische Volksmusik“. Das vielleicht schönste und bedeutendste dieser Ergebnisse ist jenes, in dem er seine selbstgesammelten drei Lieder — eines mit an Rákóczi erinnerndem Text, ein Trinklied und eine Ballade — mit einer kirchlichen Melodie aus dem 17. Jahrhundert, einem weltlichen Tanzlied (chorea) aus demselben Jahrhundert sowie einem um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert aufgezeichneten Studentenlied verglich. Diese auch übersetzt erschienene Studie, „Die Ungarische Volksmusik“ ist die außerordentlich prägnante und vollständige Zusammenfassung all dessen, was sich aus den Ergebnissen beider, hauptsächlich aber aus Kodály's musikgeschichtlichen Vergleichen und philologischen Ergebnissen, bis dahin erfahren ließ. Bartók fertigte die erste Bestandsaufnahme, die beschreibende-systematisierende „Inventur“; auf seinen Spuren bedeutet Kodály's Abhandlung die Zusammenfassung der geschichtlichen Ergebnisse der vergleichenden Forschungen. Wenn wir neben seinen wissenschaftlichen Ergebnissen noch in Betracht ziehen, unter was für Umständen er diese Ergebnisse erzielte, erst dann können wir wahrhaft seine Fähigkeiten schätzen und die Züge des „Wissenschaftlers“ in seiner Persönlichkeit wahrnehmen. Vor allem müssen wir in Betracht ziehen, daß damals, als er seine Tätigkeit aufnahm, bishin zu seinem hohen Alter die Denkmäler der ungarischen Musikgeschichte kaum zugänglich waren: sie waren verborgen in Originalhandschriften oder seltenen Exemplaren einstiger Ausgaben und nur in Bibliotheken zugänglich. Das heißt, daß der Forscher, der in den Bibliotheken in diesem nachblätterte, beim Vergleich der Melodien auf sein Gedächtnis angewiesen war. Dazu aber war nur jemand fähig, der sich in dem Maße zu konzentrieren vermochte, wie Kodály. Unzählige Male habe ich bemerkt, was auch immer man ihm zeigte, hielt er ständig vor Augen und studierte es auch dann, wenn er schließlich nichts Interessantes darin fand. Alles prägte er sozusagen seinem Gedächtnis ein. Er behielt selbstverständlich auch die ca. 3000 Melodien im Kopf, die er selbst gesammelt hatte — diese bleiben bekanntlich außerordentlich scharf in Erinnerung —, und die anderen 3000—4000, die er aus Bartók's und Vikár's Sammlung abgeschrieben und systematisiert hatte. Diese „nahm er mit sich“ in die Bibliotheken, wo er Tinódis historische Lieder aus dem 16. Jahrhundert oder die Sammlung „Cantus Catholici“ aus dem 17. Jahrhundert durchstöberte. Es ist allerdings eine außergewöhnliche geistige Leistung, aus den zerstreuten Andenken, die er nie bei der Hand hatte, so viele wichtige Parallelen entwirren und so viele wissenschaftliche Folgerungen ziehen zu können.

Ein anderer charakteristischer Zug des Wissenschaftlers war das „Warten können“. Nie beschrieb er die ersten aufblitzenden Möglichkeiten, sondern stets nur die gereiften und durch Angaben beweisbaren endgültigen Ergebnisse. Kennzeichnend ist, daß er seine schon in Korrekturfahnen fertige Abhandlung über die Totenklagen doch nicht erscheinen ließ. Er fühlte sicher, daß er noch nichts Endgültiges über eine Kunstgattung sagen konnte, die man nur aus 10-20, in einem engen Kreis gesammelten Melodien kennt. Seither haben die im V. Band der Sammlung der Ungarischen Volksmusik aus dem ganzen Sprachgebiet zusammengetragenen mehreren hundert Klagelieder seine Vorsicht gerechtfertigt. Das Bild, das er anhand der Sammlung aus der Gegend von Zobor hätte schildern können, wäre nicht vollständig, nicht in jeder Hinsicht charakteristisch gewesen. Auch ein anderes „Abwarten“ erwies sich als gleichermaßen gerechtfertigt. Ich zeigte ihm in meiner Jugendzeit einen Versuch, in dem ich — aus gewissen Spuren folgernd — das ehemalige Vorhandensein der auf *sol*-endenden Melodien im alten ungarischen Stil zu beweisen trachtete (im Gegensatz zu der fast ausschließlichen, mollartigen *la*-Endung). Er schaute ihn an, hörte mich an, widersprach nicht und sagte nach langer Zeit nur: „Vielleicht warten wir noch, bis wir bessere Angaben darüber haben.“ Nach Jahren wandte er sich bei einer Besprechung plötzlich mir zu und sagte: „Nun, es scheint so zu sein, daß wir auch auf *sol*-endende Lieder gehabt haben.“ In den östlichen Parallelen erscheint nämlich oft dasgleiche Lied, das bei uns *la*-Endung hat, mit *sol*-En-

dung. Er schrieb dann darüber in der nächsten Ausgabe der „Ungarischen Volksmusik“ so, als würden diese Erscheinungen in der Musik als die „gesetzmäßigen Abweichungen“ des Sprachvergleichs gelten. Aber auch damals war keine Rede davon, daß sie in der ungarischen Tradition bis in die Zeiten, die unserer Gegenwart vorausgingen, weitergelebt hätten, obwohl er auch auf einige außerordentliche Fälle hinwies. Leider tauchten erst nach seinem Tode die vielen Melodien mit *sol*-Grundton, bogenartige oder Engmelodien, sogar tetratonische Melodien auf, die die ungarischen Sammler in Rumänien aus der Moldau-Gegend und dem Hochgebirge von Gyimes oder gar dem immer mehr durchforschten Mezőség (Mittel-Siebenbürgen) mitbrachten. Das Wesentliche hat sich also glänzend bestätigt; doch als ich mein damaliges Manuskript wieder zur Hand nahm, fand ich darin zahlreiche falsche Angaben und Folgerungen. Es war besser, daß ich ihm damals folgte und die Ergebnisse erst nach dem Erscheinen der Angaben in meinem neuesten Werk zusammenfaßte. Es bezeugt Kodály's Interesse für die Philologie, daß er die handschriftliche Volksliedsammlung von János Arany (unseres klassischen Dichters aus dem 19. Jahrhundert) veröffentlichte, wobei sich ihm wieder die Möglichkeit zu zahllosen literatur- und musikgeschichtlichen Bemerkungen bot. Dies bezeugt ferner die Studie „Ungarische Musikfolklore von 110 Jahren“, deren Grundlage die Entdeckung einer Handschrift war, die er auf einer Auktion fand und kaufte: eine Sammlung, die auf ein von der Akademie der Wissenschaften 1831 für das Sammeln von Volksliedern verkündetes Preisausschreiben eingetroffen und verloren gegangen war, und der Versuch zu deren Systematisierung. Das Lebenswerk eines Wissenschaftlers ist daran zu ermesen, was er vorfand, und was er hinterließ. Als Kodály an die Arbeit ging, war das Volkslied sowohl für ihn als auch für Bartók unbekannt; ihm erschloß sich nicht nur eine unbekannte musikalische Welt, sondern der Forschung steht eine riesengroße Sammlung, musikalisch völlig geordnet, leicht benutzbar zur Verfügung. Die wichtigsten Stilschichten sind infolge einer gründlichen beschreibenden-vergleichenden Arbeit systematisiert. Seither gibt es mehr als hundert Leute, die aus einer Berufung heraus oder freiwillig dieses Material vermehren. Die serienartige Ausgabe des umfangreichen Materials hat begonnen. Daneben macht die Reihe der verschiedenen regionalen und anderen Volksliedausgaben eine kleine Bibliothek aus. Wenn wir noch das tondichterische Werben Kodály's und Bartók's hinzurechnen, so ergibt sich, daß breite Kreise der Gesellschaft das Volksliedmaterial kennenlernten und liebgegewannen. Im Ergebnis der persönlichen Anregung Kodály's und der auf seine Schüler ausgeübten Wirkung ist die ungarische musikgeschichtliche Forschung entstanden: es sind Gesamtausgaben des kompletten musikalischen Materials des 16. und 17. Jahrhunderts, das Liedmaterials der Studentenmelodien des 18. Jahrhunderts, der 450 Lieder von Ádám Pálóczi Horváth zur Wende des 18.-19. Jahrhunderts, einiger Kunstgattungen der ungarischen Gregorianik, der instrumentalen Tanzmelodien des 18. Jahrhunderts, die seither in verborgenen Handschriften ungarischer und nachbarländischer Bibliotheken entdeckt wurden, erschienen. Es konnte die Geschichte des ungarischen Volksliedes beschrieben werden, und laufend beschrieben wird die Geschichte der ungarischen Musik.

Die Aufgabe, die Kodály und Bartók auf sich nahmen, war so groß, daß sie sich nur durch planmäßige Arbeitsteilung verwirklichen ließ. Gemäß den Verschiedenheiten ihrer Persönlichkeit und ihres Interessenkreises teilten sie die Aufgaben untereinander. Kodály kannte die slowakische Sprache und begann seine Sammelarbeit unter den Slowaken. Doch als er Bartók's Freude und Elan bei dieser Arbeit wahrnahm, hat er sie aufgegeben. Bartók vollendete den Vergleich mit den Nachbarvölkern, Kodály mit den sprachverwandten und mit der europäischen Kunstmusik.

Kodály und Bartók haben die Arbeit von Generationen vollbracht und stellten eine Generation auf die Arbeit ein. Nicht nur in der Kunst, auch in der Wissenschaft hinterließen sie *eine veränderte Welt*.