

Motive des Lebensreforms in Zoltán Kodály's musikpädagogischer Arbeit

Pukánszky Béla
Universität Szeged

Die Bestrebungen zum geistlichen Wiedergeburt um die Jahrhundertwende

Am Ende des 19. Jahrhunderts verursachten die Prozesse der Modernisierung und der Urbanisierung in den Vereinigten Staaten und in Europa weitgehende Veränderungen in dem System der gesellschaftlichen Beziehungen. In den wirtschaftlich besser entwickelten Ländern begann der Reform der Lebensweise, und die alltägliche Denkart, die Mentalität wurde auch umstrukturiert. Es wurde ein neues Lebensgefühl, ein neuer Lebensstil geboren. Auf ihre Flaggen wurden die Parolen „Fortschritt“, „Entwicklung“, „Kampf“, und ähnliche geschrieben.

Neben der puritanischen Attitüde, die für den klassischen Kapitalismus so charakteristisch war, verbreitete sich langsam der innere Anspruch auf eine materielle und geistliche „Ernährung“, und im Zusammenhang damit auf eine Lebensweise, die eine höhere Qualitätsebene vertritt. Die materiellen Grundlagen zur Befriedigung dieses Bedürfnisses schuf die Steigerung der industriellen Produktivität, die sowohl in den industriell weniger entwickelten Ländern als auch in den Ländern mit Spitzenleistungen wie zum Beispiel Deutschland, ebenso explosionsartig ablief.

Als Ergebnis dieser Veränderungen spielte in der neuen Mentalität die *Empfindsamkeit* gegenüber der Welt, die *Offenheit für das Ästhetische* und für das Schöne eine immer wichtigere Rolle. Die Menschen interessierten sich immer mehr für die Kunst, darunter besonders für die Musik, für die literarischen Werke, die Gefühle ausdrücken, und für den Sport. Auf die Wirkung der Veränderungen formulierten sich immer mehr wohlhabende Eltern den Anspruch, die Erziehung und Bildung ihrer Kinder auf einer höheren Qualität als gewöhnlich zu ermöglichen.

Neben den positiven Wirkungen der wirtschaftlichen Entwicklung konnten aber auch diejenigen Gefahren wahrgenommen werden, die die explosionsartige Entwicklung der technischen Zivilisation mit sich brachte. Das „moderne Zeitalter“, das ein immer mehr rasendes Tempo diktierte, fügte als schädliche Nebenwirkung schwer, oder kaum heilende Wunden sowohl der Biosphäre als auch der Seele der Menschen hin. Von diesen bedeutete die massenhafte Entfremdung der größten Gefahr.

Ehrenhard Skiera macht uns auf die eigenartigen Komponenten dieses Entfremdungsprozesses aufmerksam. (Skiera 2004, S. 32-44.) Der immer stärkere Leistungsdruck verlangte eine unangenehm pünktliche Zeiteinteilung, es entstand „die Herrschaft der Uhr“. Das führte zur allmählichen Entfremdung des Menschen von seinem eigenen Leben. Aber die - anschauliche und immer gefährlichere - neue städtische Umgebung trug der Entfremdung auch sehr kräftig bei.

Es ist unbezweifelbar, dass die immer stärkere Anhäufung der Urbanisationsschaden eine bedeutende Rolle dabei spielte, dass es immer mehr Versuche erschienen, die nach einer Ausweg suchten. Der bedeutende Teil dieser Bestrebungen blieb bloß auf theoretischer Ebene, aber immer mehr unternehmenslustige Schrittmacher versuchten mit der Umgestaltung des eigenen Lebens ein mögliches Modell für „das Überleben“ zu schaffen.

Ein selbstverständlicher Ausweg führte – wie seit *Rousseau* so oft – zu der *Natur*. Um die Jahrhundertwende entstanden immer mehr Bewegungen, die versuchten, die Neuentdeckung der seelischen und körperlichen Harmonie des Menschen in der

physischen Nähe der unverdorbenen und unverfälschten Natur und in deren Güter zu finden. Die Auswegsuchenden bemühten sich in einigen Fällen auch einen „neuen Menschen“ zu schaffen, indem sie ihre Bestrebungen für die Umgestaltung der menschlichen Lebensweise in philosophischen Höhen hoben.

Zu diesen Versuchen können unter anderen *die Naturheilkunde, die Homöopathie, das holistische Medizin, der Vegetarianismus, die Körperkultur im Freien* und *das Wandern* gezählt werden. Besonders im deutschen Sprachgebiet verbreitete sich diejenige Art des Nudismus (Freikörperkultur, Nacktkultur), die durch die Gymnastik im Freien sich nach der Neuentdeckung der Beziehung zwischen Mensch und Natur strebte, und die Erneuerung des durch die urbanistische Lebensweise gequälten menschlichen Körpers und Geistes als Ziel setzte. Auf die zeitgenössischen Lebensreform-Bewegungen übten der Maler, Alpenwanderer und Naturprophet *Karl Wilhelm Diefenbach* und sein Schüler *Hugo Höppener*, mit dem Künstlernamen *Fidus* einen bedeutenden geistlichen Einfluss aus. Das bekannteste Werk des Letzteren ist das Bild mit dem Titel *Lichtgebet*, das eine nackte Männergestalt darstellt, der sich nach dem Sonne kehrt. Diese Gestalt, und diese Geste, die sich dem Licht mit ausbreiteten Armen öffnen, wurden zu immer wieder auftauchendem, fast emblematischem Wahrzeichen der zeitgenössischen Reformbewegungen:



Fidus: Lichtgebet, Aquarell, 1913

Die Lebensreformer, die des Großstadtlebens überdrüssig wurden, gründeten in immer größeren Anzahl Kolonien auf den herrlichen Zacken und Gebirgsketten der Alpen, wo sie oft von der unverdorbenen und unverfälschten Natur zu weltbewegenden prophetischen Visionen inspiriert wurden. Unter den bekanntesten Wanderpropheten finden wir zum Beispiel den Holländer *Henri Oedenkoven*, der mit seiner Frau, der Klavierspielerin *Ida Hofmann* und mit ihren Anhängern im Jahre 1900 in der Schweiz, in dem Kanton Tessin, in der Nähe von Ascona, auf dem „Berg der Wahrheit“ (Monte Verità) eine Kolonie gründeten, in der sie sich mit der Ausarbeitung der neuen Reformlebensweise und -kunst beschäftigten. Ihr Versuch zur Schaffung der neuen Lebensweise zog die Interessenten aus weiten Ländern dorthin: *Monte Verità* wurde bald zu einem beinahe kultischen Pilgerort.

Die Wanderer, die vor der Zivilisation flohen, tauchten natürlich nicht nur im deutschen Sprachgebiet in einer immer größeren Anzahl auf. Das elementare Bedürfnis

nach der Nähe der Natur erwachte auch im Kreisen der ungarischen Jugend. Zur Kompensation der entfremdenden Wirkung der zivilisierten Lebensweise unternahmen immer Mehrere Bergwanderungen, und auf der Suche nach der natürlichen Lebensweise entdeckten immer Mehrere die Kultur des einfachen Volkes, deren Unberührtheit, Unverdorbenheit den Stadtbewohnern die Hoffnung der geistlichen Erläuterung gab.

Ein junger ungarischer Künstler auf der Suche nach neuen Wegen

Zoltán Kodály (1882-1967), die maßgebende Gestalt der ungarischen Musik und Musikpädagogik gehörte in seinem Jugend auch zu diesen Jugendlichen, die auf der Suche nach neuen Wegen waren. Es ist weniger bekannt, dass der junge Komponist auch gerne gefährliche Bergwanderungen unternahm: Bis zu dem ersten Weltkrieg wanderte er oft im Sommer in den schweizerischen Alpen. (Die damaligen Erlebnisse sollen auch zu seinem Chor *Nächte in den Bergen* beigetragen haben.)



Ruhepause in der Schweiz



In heimatlichen Gegenden

Die Neigung zu den wildromantischen Berglandschaften war im Falle von Kodály mehr als eine erfrischende Freizeitbeschäftigung: Für ihm bedeuteten diese Wanderungen Training, physische Vorbereitung auf die als Beruf gewählten musikalischen „Touren“, also auf die Reisen, auf denen er Volkslieder in der ungarischen Provinz sammelte. Der Komponist und Musikwissenschaftler nahm von 1905 bis 1950 an etwa zwanzig solchen Reisen teil. Es ist leicht einzusehen, dass um eine solche Arbeit zu leisten, wäre die hervorragende musikalische Ausbildung nicht ausreichend gewesen. Der Musiker, der an einem Schreibtisch sitzt oder auf ein Instrument übt, und zu einer Lebensweise unter vier Wänden gezwungen ist, hätte diese Kraftprobe ohne eine spezielle Vorbereitung nicht bestehen können. Kodály musste hervorragende physische Kondition und gutes Stehvermögen haben, um sich immer und immer auf den Weg zu machen, und unermüdlich von Dorf zu Dorf in den historischen Provinzen Ungarns zu wandern, und mit seinem Phonograph bis dahin unbekannte ungarische Melodien, und Melodien von den benachbarten Völker aufzuzeichnen.

An *Hilda Bauer* – an die Schwester seines Freundes *Béla Balázs* (ursprünglich Bauer) – schrieb er die folgenden Zeilen auf einer Postkarte in Mitte August 1905 von der

Großen Schüttinsel, aus Nádszeg: „... Den ganzen Tag war ich auf den Beinen, ohne ein Dorf gesehen zu haben, nur Wälder und Wiesen. Ich hätte nie gedacht, dass die Große Schüttinsel so schön ist, silbernes Wasser (die Kleine Donau), silberne Wiesen und Birken, silberne Wiesen (sie sind mit einer feinhaarigen Pflanze bedeckt, die dem Federgras ähnelt), mit einem starken, dunklen Grün bemalt, und dazu war auch der Himmel den ganzen Tag silberfarbig. Ich denke, hier ist es schöner, als in Paris... Ich trinke und joble wie die Burschen aus dem Dorf; ich habe mehr als 100 Lieder. Meine Zunge hat sich der Sprache der Großen Schüttinsel wieder angewöhnt, obwohl sie durch jenes hilflose städtische Idiom so schmerzhaft beschädigt wurde.“ (Kodály 1905, in: Eőszé 1977, S. 33) Es ist offensichtlich, dass diese Reisen Kodály mehr als eine wissenschaftliche Aufgabe oder eine anstrengende Kraftprobe bedeuteten. Er passte sich der Stimmung der Gegend, der Landschaft leicht an, übernahm das Verhalten und die Sprache der Bauernknaben, identifizierte sich mit ihren Werten. Die Volksliedsammlung war ihm keine Arbeit, sondern eine Lebensweise.



Auf einer Reise, auf der er Volkslieder sammelte, in Magyarerdőmonostor, in den 1910-er Jahren



Vor der evangelisch-reformierten Kirche in Körösfő, 1912

Über die Aufzeichnung (zu der er die neuste Errungenschaft der damaligen Technik: das Phonograph von Edison benutzte) des unverfälschten musikalischen Stoffes hinaus, der später mit wissenschaftlichen und künstlerischen Methoden so vielseitig bearbeitet wurde, übernahm der junge Kodály auch die Idiome und das Dialekt der Menschen im Provinz gern. Das fiel ihm nicht schwer, weil er in seiner Kindheit sieben Jahre (ab seinem dritten Lebensjahr) in Galánta, in West-Oberungarn verbrachte.¹ Das Leben im Dorfe konnte er nie vergessen: Dort bekam er die ersten Veranlassungen, die volkstümliche Kultur kennen zu lernen, den Volksliedschatz zu erschließen, zu sammeln, und später mit wissenschaftlichem Anspruch zu bearbeiten.

Dem Komponisten und Ethnographen kann das immer wiederholte Zusammentreffen mit dem einfachen Volk der Dörfer und mit der bäuerlichen Kultur eine Art von innerer Bedürfnis gewesen sein. Der junge Mann, der auf jedem Gebiet seinem Lebens eine herausragende Leistung anbrachte, kann damit die Gebundenheit der Anstrengungen für die „hohe Kultur“ kompensiert haben, die ihm seine parallele Studien an der Musikakademie und an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität bedeuteten.²

Kodály und die neuen geistlichen Richtungen um die Jahrhundertwende

Das bunte Getümmel des geistlichen Lebens um die Jahrhundertwende ließ auch die Gedankenwelt von Kodály nicht unberührt. Als Musiker und Komponist wurde sein Stil von den französischen Impressionisten und vor allem von den Werken *Debussy* geprägt. (Besonders gut bemerkbar ist diese Wirkung in dem Tenor des Op. 4. Cello-Klaversonate aus dem Jahre 1909.)

Daneben war für ihn eine breite literarische Bildung und Aufnahmefähigkeit für das Neue charakteristisch. Er nahm öfter an den Gesprächsabenden des so genannten *Sonntagskreises* teil, einer Gruppe aus jungen Intellektuellen, die im Jahre 1915 um Georg Lukács und Béla Balázs entstand. Unter den Mitgliedern dieser Gesellschaft finden wir solche bedeutenden Vertreter des damaligen geistlichen Lebens wie *Frigyes Antal*, *Béla Fogarasi*, *Emma Ritoók*, *Anna Lesznai*, *Edit Hajós* és *Anna Schlamadiger*, und später (die als Vertreter der jüngeren Generation mit den Kosenamen „knaba“ [Knaben] genannten) *Arnold Hauser* und *Károly Mannheim*. Die begeisterten Diskussionen unter der Leitung von Georg Lukács liefen hauptsächlich im Geiste der deutschen philosophischen Idealismus ab, und ihr Objekt kam meistens aus dem Gebiet der Ethik und der Ästhetik. (Karády/Vezér 1980, S. 9) Die Mitglieder der Gruppe distanzieren sich klar von jeder Erscheinungsform des ethischen Relativismus, und sie hatten eine distanzierte Haltung gegenüber der Vertreter der *Westen* (Nyugat³). Kodály nahm an den Zusammenkünften dieser Gruppe nur ein Paar mal teil, aber mit Béla Balázs, einer ihrer tonangebenden

¹ Sein Vater war Beamte bei der Bahn, der im Interesse seiner beruflichen Laufbahn öfter das Wohnort wechseln musste. Kecskemét verließen die Familie, als Kodály drei Jahren alt war, in Galánta lebten sie sieben Jahren lang, dann zogen sie nach Nagyszombat, wo der junge Kodály das Gymnasium besuchte.

² Kodály begann seinen musikalischen Laufbahn als Wunderkind, seinen Lehrgang im klassischen Gymnasium schloss er auch mit hervorragenden Zeugnissen ab. Er studierte nicht nur an der Musikakademie, sondern er machte – zwischen 1900 und 1905 - parallel auch an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität in Pest eine Ausbildung als Lehrer für die ungarische und deutsche Sprache und Literatur.

³ Das bedeutendste literarische Zeitschrift damals (der Übersetzer)

Persönlichkeiten beschloss er eine lebenslängliche enge Freundschaft. (Es ist vielleicht dieser Freundschaft zu verdanken, dass Balázs ursprünglich Kodály das Libretto der Oper *Herzog Blaubarts Burg* widmete. Ihre Zusammenarbeit auf dem Gebiet der Musik brachte später, am Ende der 40er Jahren auch greifbare Ergebnisse: Das Liedspiel *Cinka Panna*, dessen Idee und Texte von Béla Balázs sind.)

Die Mitglieder des Sonntagskreises hatten den Wunsch, auch in dem öffentlichen geistlichen Leben aufzutreten. Aus diesem Grund entschlossen sie sich 1917 zu einem Schritt von bahnbrechender Bedeutung: Unter dem Titel *Freie Schule der Geisteswissenschaften* kündigten sie eine Vortragsreihe an über einzelnen Themen aus dem Gebiet der Philosophie, der Ästhetik, der Literaturtheorie und der Musik. Im Rahmen dieser Kurse hielt Kodály über *das ungarische Volkslied*, und Bartók über *die Beziehung der Volksmusik und der modernen Musik* einen Vortrag

Károly Mannheim begründete in seiner Eröffnungsrede diese Wahl, die Erscheinung des Volksliedes und der Volksmusik unter den Themen mit folgenden Worten: „...Die Problematik der Volkskunst wurde wie bekannt zuerst in der Romantik aktuell, in einer solchen Periode der Kultur, solchen Leuten, denen die Entfremdung von den ursprünglichen Formen zum ersten Mal bewusst wurde. In uns erweckte die Interesse für fremde Kulturen auch aus diesen Gründen, und die Volkskunst bedeutete für uns eine gewissermaßen fremde Kultur. Seit diesen Zeiten blieb die sentimentale Sehnsucht nach der Volkskunst lebendig, und jetzt, wo wir auf der Suche nach der Struktur aller Kulturobjektivation sind, ist für uns die Volkskunst auch aus dem Grund wichtig, weil unsere natürliche Distanz von ihr uns die Struktur ihrer Formen leichter erkennbar macht. Aus diesem Grund werden wir uns die Einstellungen von Kodály und Bartók anhören.“ (Karády/Vezér 1980, S. 201) Diese Begründung der Themenwahl spiegelt sehr schön das steigende Interesse im Kreisen der ungarischen Intelligenz um die Jahrhundertwende für die ungarische Volkskunst, insbesondere für die Volksmusik.

Die Schöpfung eines neuen Lebensstils mit der Hilfe der erzieherischen Kraft des Volksliedes

Die Gedanken, die Károly Mannheim in seiner Eröffnungsrede formulierte, sind auch aus anderer Hinsicht aufschlussreich. Sie drücken eine Zeiterscheinung aus, auf die Kodály in zahlreichen Schriften aufmerksam gemacht hat: Das ist die Tatsache, dass das ungarische Volkslied zu dieser Zeit schon zu einer Art „fremde Kultur“ geworden ist. Eine Art „Terra incognita“, was, gerade weil es fremd und unbekannt, gleichzeitig auch romantisch spannend, neuartig und Aufmerksamkeit erregend ist.

Diese traurige Erscheinung hatte tief wurzelnde Vorgeschichte in der ungarischen Kulturgeschichte. Das ungarische Volkslied wurde im Laufe der Geschichte für die vornehme Mittelklasse zu etwas Fremdes. Das lassen auch die suggestiven Zeilen von Kodály aus 1925 sehr gut spüren: „Vor dreihundert Jahren konnten bei uns dieselben Lieder gesungen werden, egal, ob man in einer Burg oder in einer Hütte wohnte. Seitdem wurde die Burg abgerissen, und wenn nicht, dann ist ihr Herr ein Fremde, oder dem ungarischen Lied untreu geworden. Er bewahrte die alten Schätze, die Prachtkleider und die Gewähre auf. Mit dem Singen hörte er auf. Das Dorf ist ihm treu geblieben, es hat den wichtigeren Teil des alten Schatzes aufbewahrt: die Uralte Einrichtung der Seele, der ganzen ungarischen Nation. Sowohl ihre eigenen Werte, als auch diejenigen, die er von oben bekommen hat. Was vor dreihundert Jahren in den Esterházy-Palästen gesungen wurde, können sie heute nicht mehr. Das kann aber Zúza Szalai, die kleine alte Tante in dem kleinen Dorf namens Kolon in Zoboralja. Das können die alten Székler. Das Dorf rettete die Kontinuität der Tradition. Unsere Aufgabe ist es, sie von ihr zu übernehmen und weiter zu pflegen.“ (Kodály 1925, in: Kodály 1964, S. 20.) Oder wie er später in einer Publikation aus 1927 formulierte: „Es

ist nicht richtig, dass die ungarische Provinz den Stadtbewohnern fast so exotisch ist, wie die Neger. Es genügt nicht, mit dem Auto durch die Dörfer zu fahren. Man muss die Häuser betreten, sich dort umsehen: Da leben auch Menschen. Oft leben sie unter körperlich-geistlich elenden Umständen (wir können auch dafür), aber wie viel können wir trotzdem von ihnen lernen!” (Kodály 1927a, in: Kodály 1964, S. 31.)

Eines der wichtigsten Ergebnissen von Kodálys Mission als Musikwissenschaftler und Volksmusikforscher ist gerade die Tatsache, dass er – zusammen mit Béla Bartók, seinem Freund, auf den Spuren von Béla Vikár – den bedeutenden Teil des noch auffindbaren Volksliedschatzes- Volksliedkorpus’ aufzeichnete, und damit eine der charakteristischsten Erscheinungsformen der ungarischen „seelischen Grundsicht“ (Kodály 1918, in Kodály 1964, S. 15.) vor dem Verfall rettete. Die Ergebnisse dieser Tätigkeit veröffentlichte er in wissenschaftlichen Publikationen (zum Beispiel in der Fachzeitschrift „Sie Ethnographie“). Das Thema ihrer *Dissertation* (1906), mit der er seine Studien an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät abschloss, war das Strophen-system der ungarischen Volkslieder.

Kodály näherte sich nicht nur als Ethnograph und Volksmusikforscher und Linguist dem ungarischen Volkslied, - er tat viel mehr. Als Komponist erweckte er das ungarische Volkslied aus seinem „Dornröschen- Traum“, reichte ihm die Hand und führte es in die Konzerthallen, in denen den „ungarischen Geschmack“ bis dahin nur Motiven der Zigeuner – und der sog. Verbunk-Musik⁴ vertreten hatte. Die Verwirklichung des Planes war nicht leicht: 1906 formulierte Kodály nur noch den Wunsch in dem Vorwort der ersten Sammlung von 20 Volkslieder, die er auf Singstimme und Klavier umarbeitete: *„Der überwiegende Teil der ungarischen Gesellschaft ist noch nicht ungarisch genug, nicht naiv genug, und nicht gebildet genug, um diese Lieder in sein Herz hineinzulassen. Das ungarische Volkslied in der Konzerthalle! – das klingt heute vielleicht noch verrückt. Dass das ungarische Volkslied dem Prachtstücken der Weltliteratur und dem Volkslied aus dem Ausland gleichgestellt wird. Wenn wir echte ungarische Hausmusik haben werden, und wenn sich die musizierende ungarische Familie nicht mehr mit den niedrigsten ausländischen Couplets und inländischen Produkten des inländischen Volksliedfabrik zurechtfindet.“* (Kodály 1906, in: Kodály 1964, S. 10)



Bartók-Kodály: *Magyar népdalok*. [Ungarische Volkslieder] Hülle, 1906 (Bartók Archiv)

⁴Typische Art der alten ungarischen Tanzmusik; diese Lieder wurden bei der Rekrutierung gespielt und gesungen – daher der Name.

Seinem Sammlungsband unter dem Titel „Ungarische Volkslieder“ folgten noch weitere ähnliche Veröffentlichungen. Als Ergebnis der Bestrebungen von Kodály und Bartók war das altüberlieferte ungarische Volkslied bald gewöhnlich auf der Bühne der ungarischen Konzerthallen zu hören. Nicht nur mit den Choren (für Frauen- Männer- und Kinderchor) beziehungsweise in den Klavierstücken, sondern auch in den Orchesterstücken wie zum Beispiel die *Marosszéker Tänze*, die *Galántaer Tänze*, oder die *Pfau-Variationen*.

Kodály wirkte als Komponist an der Schaffung der eigenartigen ungarischen musikalischen Sprache tätig mit. Zusammen mit Bartók arbeitete er einen musikalischen Stil heraus, in dem das ungarische Volkslied nicht nur ein zentrales Element, sondern auch inspirierendes Mittel ist: Mit anderen Worten flochten sie neben der Anwendung der authentischen Quellen der Volksmusik eine ganze Reihe von Melodien, die von der Volksmusik inspiriert wurden, in ihre Werke ein. Die beiden Komponisten, als Vertreter dieser neuen musikalischen Sprache wurden sowohl in Ungarn als auch im Ausland immer berühmter.⁵

Ein neues Erziehungsprogramm aufgrund der Volksmusik

Die Schöpfung dieser neuen musikalischen Sprache wäre vergebens geblieben, wenn Kodály als Musikpädagoge nicht Alarm geschlagen, und sein neues, grandioses pädagogisches Programm gestartet hätte. Er war in den zwanziger Jahren schon wegen der urbanisierten Lebensweise und des raschen Lebenstempos besorgt. In einem Artikel aus 1927 schilderte er die selbstzerstörerische Lebensweise des modernen Menschen. Er schreibt, am liebsten würde er „die Menschen, die mit einem verstörten Gesicht nach dem Gewinn oder nach ein Stück Brot auf den Straßen rennen“, anhalten, und ihnen das Wasser der „Wunderquelle“ anbieten, um ihren Durst zu mindern, und daraus Trost zu gewinnen. Das suggestive Bild dieser Wunderquelle ist nichts anderes, als das unverdorbene ungarische Volkslied, das Szekler⁶ Volkslied: „*Die Seele der Ungarn bracht jetzt einen Furche, einen Rigolpflug, um wieder fruchtbar zu werden. Dieser Rigolpflug ist das Szekler Volkslied, das die ungarische Seele gnadenlos bearbeiten wird: Es wird sie bis zu den tiefsten Wurzeln freilegen, das schädliche Ungeziefer herausziehen, und den Boden erneuern.*“ (Kodály 1927b, in Kodály 1964, S. 29.) Das ist ein echtes *Lebensreform-Programm*: Das Programm für die Erneuerung „der ungarischen Seele“, die der Gefahr der Verkümmern ausgesetzt ist, mit der Hilfe der ungarischen und der Szekler Volksmusik.

Der ungarische Komponist und Musikpädagoge war von der seelenveredelnden Macht der systematisierten Katharsis, und von der moralstärkenden und charakterformenden Kraft der Ästhetik stark überzeugt. Mit einer entschlossener Hartnäckigkeit der alten griechischen Philosophen verkündete er die menschenverbessernde, gesellschaftliche Probleme vermindernde Kraft der Musik. Er meinte, um die gesellschaftlichen Probleme zu entgehen, und die weiteren vorzubeugen, wird eine dringende „innere Mission“ gebraucht. 1934 schrieb er die folgenden Zeilen: „*Alles, was wir zu tun haben, kann mit einem Wort zusammengefasst werden: Erziehung. Aber gegenseitige Erziehung. Die ungarischen Massen müssen mit der kunstreichen Musik bekannt gemacht werden. Die ausschließlichen Anhänger dieser Musik können aber nicht in ihrem Elfenbeinturm leben: Sie müssen zur Kenntnis nehmen, dass es eine speziell ungarische Musiktradition gibt, deren Produkte ebenso perfekt sind, und eine ebenso reine und hohe Kunst vertreten, wie die Großen der westlichen*

⁵ In dieser Zeit begann auch Bartók Werke zu komponieren, die von der Volksmusik inspiriert wurden: *Vierzehn Bagatell, Zehn leichte Stücke für Klavier, Für Kinder III-IV*. (1908-1909) usw.

⁶ Szeklerland liegt in Siebenbürgen, in dem heutigen Rumänien

Musikliteratur. Sie müssen zur Kenntnis nehmen, dass das ungarische Musikleben sich in der Zukunft nur auf dem Boden und in der Luft dieser Tradition entwickeln kann.” (Kodály 1934, in: Kodály 1964, S. 49)

Unter der Leitung von Kodály fing eine *Lebensreformbewegung* an, deren Kern die musikalische Erziehung im neuen Geiste war. Die neue Pädagogik aufgrund der ungarischen Volksmusik beschränkte sich bei ihm nicht nur auf das Kindergarten- und Grundschulalter. Er komponierte eine Menge Chorwerke, in seinen Schriften gab er den Chorleitern regelmäßig musikpädagogische und -methodische Ratschläge.

Er war nicht besonders glücklich über die so genannten Sängerkor-Bewegung (Liedertafel), die indogermanische Traditionen hatte, und der ungarischen Kultur vollkommen fremd war, aber trotzdem auch in Ungarn immer beliebter wurde. Dagegen unterstützte er die Bearbeitungen von ungarischen Volksliedern für gemischten Chor. Von der Verbreitung der Chorkultur erwartete er die Verminderung der gesellschaftlichen Gegensätze und eine neue Möglichkeiten für die Zusammenarbeit. Unter dem Titel „Der Weg der ungarischen Chorgesang“ veröffentlichte er 1935 einige Schriften, in denen er die utopistische Vision der Auflösung der Klassengegensätze mit der Heftigkeit der pädagogischen Optimismus der Philosophen der Aufklärung beschreibt: *„Einerseits ist es wahr, dass das Chorgesang nur in Solidargesellschaften möglich ist, andererseits ist es zweifellos, dass die gesellschaftliche Solidarität durch das Chorsingen entwickelt werden kann. Durch es kann die Mauer zwischen den verschiedenen Klassen verschwinden. Aus dieser Hinsicht kann der englische Dorfschor unser fernes, aber nicht unerreichbares Ziel und Ideal sein. Dort singt der Gutsherr und seine Familie zusammen mit seinen Angestellten.“* (Kodály 1935, in: Kodály 1964, S. 52)

Damit die Musik ihre gesellschaftsformende Rolle als Verbesserer der menschlichen Beziehungen erfüllt, müssen die Leute zum Verstehen der Musik erzogen werden. Mit der Verwirklichung dieses grandiosen Planes muss man schon gleich am Anfang, mit der anspruchsvollen Erziehung der Kleinkinder beginnen. In Kodálys Leben – wie er sich selbst erinnert – kam es zu diesem Wendepunkt im Jahre 1925. Ab diesem Jahr arbeitete er sein einzigartiges musikpädagogisches System aus. Dieses System wurde zum Schluss viel mehr, als eine Methode oder sogar eine Sammlung von Methoden: Seine Gedanken sammelten sich im Laufe der Jahren zu einem einheitlichen pädagogischen Konzept an.

Zu der Schöpfung eines neuen Erziehungssystems soll ihm den letzten Ansporn 1925 – laut einer oft zitierten Anekdote – „ein erschütterndes musikalisches Erlebnis“ gegeben haben: *„Für die musikalische Kulturpolitik sind zum Teil die Berufsmusiker verantwortlich, weil sie immer mit ihrem Einbeziehung veranstaltet wurde. Dass die Berufsmusiker über das musikalische Leben und Bedürfnis der Schulen überhaupt keine Ahnung haben, kann ich mit meinem eigenen Fall beweisen. Da ich bis 1925 auch das ordentliche Leben der Berufsmusiker lebte, das heißt, dass ich mich überhaupt nicht um die Schule kümmerte, weil ich dachte, dort sei alles in Ordnung, es wird gemacht, was gemacht werden kann, und wer kein musikalisches Hören hat, ist für die Musik sowieso verloren. Aus dieser Illusion erweckte mich ein Zufall. An einem schönen Frühlingstag traf ich in den Budaer Bergen eine Schar von singenden Mädchen. Sie sangen, und ich hörte ihnen unauffällig zu. Und das, was sie sangen, machte mich immer verzweifelter. Ich kann nur sagen, dass die Krönung ihres Programms – das Lied ‚Schneider Fáni‘ war.⁷ Ich habe erfahren, dass sie die Schülerinnen einer Lehrerbildungsanstalt sind. Plötzlich wurde es mir klar, dass die zukünftigen Erzieher und Mütter der Nation in der totalen musikalischen Verdorbenheit heranwachsen, die schlimmer ist, als der musikalische Analphabetismus. Heute denke ich an ‚Schneider Fáni‘ dankbar zurück, weil dieses Lied mich gezwungen hat, zu überlegen, was ich tun kann.“* (Kodály 1937a, In: Kodály 1964, S. 73-74.)

⁷ *Schneider Fáni* ist ein leicht obszönes Couplet (Der Übersetzer)

Mit einer bisschen Übertreibung kann man behaupten, dass die Herausbildung der Kodály- Pädagogik sowie die Anfänge der Bewegung der „Singenden Jugend“ einem damals sehr beliebten und verbreiteten Couplet mit dem Titel *Schneider Fáni*, einem Gedicht mit Polkamelodie zu verdanken sind. Das von Kodály anvisierte „Werk“ bedeutet aber hier mehr: Es wird zu einem Symbol, zum Symbol der kläglichen Trivalliteratur-ähnlichen Musik, deren Melodien die Pester Kleinbürger so gern gepfiffen haben, aus Nostalgie nach den schönen Friedensjahren der Monarchie. Die Rahmen der neuen Musikpädagogik wurden bald klar. Von da an wandte sich Kodály mit besonderer Aufmerksamkeit an den Schulchören: Er komponierte eine Menge Chorwerke für sie.

In diesem Konzept zur musikalischen Erziehung sind *drei* wichtigen *Komponente* (Eőszé 2000, S. 157-164), die miteinander eng verbunden sind. Das erste Komponente ist, richtig zu singen, und damit die Entwicklung des „inneren Hörens“ mit der Hilfe zweckmäßig zusammengestellten Gesangsübungen. Da er die Massen zu der Musik führen wollte, unterstützte er nicht das kostspielige Instrumentenspiel. Der menschliche Gesang sei sowieso edler, als irgendein Instrument, und „*klingt schöner als alle Violinen der Welt*“. (Kodály 1929, in Kodály 1964, S. 42) Der Gesang mit der richtigen Technik sei auch gesünder, als das Instrumentenspiel, das sehr oft mit falschen Bewegungstechniken ausgeführt werde. Der Gesangsunterricht sei geeignet, dem Kind beizubringen, wie er seine Sprech- und Atmungsorgane richtig benutze: „*Der Rhythmus diszipliniert die Nerven, der Training des Kehlkopfes und der Lunge stellt den Gesang unmittelbar neben dem Sport.*“ (Kodály 1929, In: Kodály 1964, S. 40) In einer anderen Schrift macht er auf den urtümlichen Kontakt zwischen der Musik und der Bewegung aufmerksam: „*Jedes gesungene Laut macht in der Seele des Kindes der Muse Platz, die aus der Schule fast vertrieben wurde. Das Lied ist die instinktive und natürliche Sprache des Kindes, und je jünger es ist, desto mehr wünscht es, sich beim Singen zu bewegen. Das Hauptproblem der heutigen Schule ist, dass sie den Kindern nicht erlaubt, zu singen und sich zu bewegen. Die organische Beziehung zwischen Musik und Bewegung: Das Singen und Spielen im Freien sind seit der Urzeiten das Hauptelement in dem Leben der Kinder.*“ (Kodály 1937b, In: Kodály 1964, S. 62.) Aus diesem Zitat geht es auch hervor, dass Kodály dem Musikunterricht nicht nur eine neue Methode geben wollte, sondern auch die Neugestaltung des schulischen Lebens der Kinder auf gesünderen Grundlagen zum Ziel setzte.

Im Interesse der Entwicklung der schulischen Gesangskultur stellte er viele Sammlungen zusammen, die am Anfang einfache, und später immer kompliziertere ein- und zweistimmige Gesangsübungen beinhalteten, die zum schulischen Gebrauch geeignet waren (Bicinia Hungarica, Énekeljünk tisztán! [Lasst uns richtig singen!], Tizenöt kétszólamú énekyakorlat [Fünfzehn zweistimmige Gesangsübungen] usw.). Die Fünfstufigkeit der Volksmusik war ihm dabei vorteilhaft: Es gibt keine halbe Töne, die saubere Intonation ist leichter.

Das *zweite* wichtige Element dieses Systems ist, den Unterricht des musikalischen Schreibens und Lesens auf neue Grundlagen zu stellen mit der Hilfe der relativen Solmisation. Kodály nahm den alten „tonic-sol-fa“ – System des Engländers *John Curwen* (1816-1880) als Grundlage, und formulierte ihn so um, dass die Benennungen der einzelnen Töne (do, re, mi, fa, sol, la, ti, do) dem Charakter der ungarischen Sprache besser entsprechen.

Das *dritte* Element der neuen Musikpädagogik war die Aufnahme der zweckmäßig ausgewählten Stücke des altüberlieferten fünfstufigen *ungarischen Volksliedschatzes* in den Lehrplan der Grundschule, damit sich die Schulkinder die dadurch dargestellte musikalische Welt aneignen können. Diese Lieder sollten den Geschmack der Kinder verbessern, und durch das Kennen lernen des dörflichen Lebens neue Lebensweisen schaffen.

Kodály tat auch in seinen Schriften alles, um die neuen Prinzipien und Methoden etablieren zu lassen. Mit der Hilfe von kurzen, aphoristischen, und leicht verständlichen Thesen machte er seine pädagogischen Grundprinzipien populär. Die Bedeutung der anspruchsvollen Bildung der Musiklehrer beschreibt er zum Beispiel wie folgt: „*Es ist viel wichtiger, wer der Musiklehrer in Kisvárd⁸ ist, als dass, wer der Direktor der Oper ist. Der schlechte Direktor scheitert gleich. (Häufig auch der gute.) Aber der schlechte Lehrer tötet dreißig Jahren lang in dreißig Jahrgängen die Liebe der Musik.*“ (Kodály 1929 in: Kodály: 1964, S.43.)

In dem musikalischen Material, das für die Kinder zusammengestellt werden soll, ging er auch keinen Kompromiss ein: „*Den Kindern ist ausschließlich das künstlerische Wertvolle geeignet. Die Ernährung des Säuglings wird auch vorsichtiger ausgewählt, als die der Erwachsenen. Die Kinder brauchen „vitaminreiche“ musikalische Ernährung.*“ (Kodály 1929, In: Kodály 1964, S. 41)

Singende Jugend

Die Bestrebungen von Kodály ergaben ab der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre den bis dahin beispiellosen Aufschwung der ungarischen Chorbewegung. Die ersten Schwalben der Bewegung waren die Chöre der oberen Klassen der Grundschulen. Laut seiner Biographie brachte dem Komponisten, der früher so oft auf das Unverständnis der Zuhörer und der Kritiker gestoßen hatte, 1923 den ersten elementaren Durchbruch das *Psalmus Hungaricus*. In diesem Werk bearbeitete er den Text des 55. Psalms des Dichters *Mihály Kecskeméti Vég* aus dem 16. Jahrhundert für Tenorsolo, gemischten Chor und mit Orgel verstärkten Orchester. Vor einem Auftritt ging die Orgel der Hochschule kaputt, deswegen wurde in den Proben der Frauenchor mit dem Knabenchor der Grundschule aus der Cukor Strasse in Budapest gestärkt. In den weiteren Auftritten sang dann der Knabenchor der Grundschule aus der Wesselényi Straße mit. Dem Meister, der an den Proben teilnahm, gefiel der reine Klang des Knabenchors so sehr, dass er sich entschloss, Chorwerke für Knabenchor zu schreiben. Kurz danach, im Jahre 1925 erschienen die Chorwerke *Villő* und *Quark iszt der Zigeuner* (Túrót eszik a cigány⁹), für Kinderchor, und denen folgten zahlreiche ähnliche Werke.

Diese beiden Chorwerke wurden unter der Leitung von *Endre Borus* mit dem Knabenchor der Grundschule aus der Wesselényi Straße am 2. April 1925 an dem Ungarischen Volksliedabend an der Musikakademie vorgetragen. Der Erfolg war durchschlagend: „*Die Zuhörer waren von der herzbewegenden Neuartigkeit der Schönheit der Lieder bingerissen.*“ – schrieb der Chorleiter in seinen Erinnerungen. (Eősze 1977, S. 105.) Der begeisterte Kritiker der Zeitschrift *Musik* (Zene) schrieb über die neue Initiative: „*Die echte Sensation des Abends war der Auftritt der 100 Sänger des Knabenchors. Es war eine hervorragende Idee von Kodály, die bisher noch unentdeckten Möglichkeiten des Kinderchors auszunutzen.*“ (Eősze 1977, S. 105)

1928, drei Jahre später kam es an einer Veranstaltung der Musikakademie zu einer neuen Initiative: Mit dem Knabenchor traten drei gemischte Chöre auf (Palestrina Kórus, Székesfővárosi Énekkar, Budai Dalárda) [Palestrina Chor, Chor der Stadt Budapest, Budaer Sängerbund]. Am 14. April 1929, fast ein Jahr später kam es zu einem unvergleichlichen festlichen Ereignis: In dem großen Konzerthalle der Musikakademie wurde der „Zoltán Kodály Kinderchor-Abend“ veranstaltet, an dem dreizehn Chorwerke von etwa 700 Schülern aus sieben Budapester Schulen vorgetragen wurden. Der Erfolg

⁸ Kleiner, unbedeutender Dorf in Ostungarn (der Übersetzer)

⁹ Ein bekanntes ungarisches Kinderlied (der Übersetzer)

war hinreißend, die Kritiker nannten diese neue Initiative den „goldenen“ Fest des ungarischen Musiklebens.



Das Plakat des ersten „Kinderchor- Abends“

In der Konzerthalle der Musikakademie wurden von damals an immer mehr ungarische Liederabende veranstaltet, an denen unter anderen Werken von Kodály auch die Werke für Kinderchor aufklangen. Damals trat eine Mannschaft von Chorleiter auf, die als bedeutende Schüler des Meisters in der Verbreitung der Bewegung der „Singenden Jugend“ eine entscheidende Rolle spielten. Einige Namen von ihnen: *Andrienne B. Sztojanovits*, die den Chor des Szilágyi Erzsébet Mädchenlyzeums leitete, *Lajos Bárδος*, der junge Chorleiter des Palestrina- Chors, *Jenő Ádám*, der den alten Budaer Sängerbund neu organisiert hatte. Die Massenbewegung verbreitete sich auch auf dem Lande, was solchen bedeutenden Dirigenten zu verdanken ist, wie zum Beispiel *György Kerényi*, der in Győr und *Zoltán Vásárhelyi*, der in Kecskemét Kodály- Konzerte veranstaltete und mit seinem Chor Kinderchorwerke aufführte.

In den folgenden sechs Jahren wurden 14 großartige Kinderchorwerke von Kodály veröffentlicht, darunter *Gergelyjárás* [Tag des Heiligen Gregors], *Lengyel László, Jelenti magát Jézus, Gólyanóta* [Strohlied], *Pünkösödölő, Táncnóta* [Tanzlied], *Nagyszalontai köszöntő* [Gruß aus Nagyszalonta]. (Mészáros 1967, S. 521-523.)

Die Festabende der Singenden Jugend wurden immer öfter veranstaltet, sowohl in der Hauptstadt als auch auf dem Lande. In der Verbreitung der Bewegung spielte auch die Zeitschrift *Gesang* (Énekszó) unter der Redaktion von *Gyula Kertész* eine bedeutende Rolle. Diese Zeitschrift ist den Pädagogen zugänglich gewesen, und hat sie angefordert, solche Liederfeste zu organisieren, an denen *mehrere Schulen in Zusammenarbeit* mitwirken, und die Schüler der keinen Dorfschulen Möglichkeit haben, mit den Schülern aus den Gymnasien und der oberen Klassen der Grundschule zusammen zu singen. Eine wichtige Forderung war, ausschließlich *anspruchsvolle Werke vorzuführen*, und die Veranstalter gingen dabei keinen Kompromiss ein, sich auf die „Anfangsschwierigkeiten“ berufend. Der Höhepunkt der Kinderchor- Abende war *das gemeinsame Singen*, in dessen Rahmen meistens einstimmige Werke oder bekannte Kanons zu hören waren. Die Bewegung hielt an den Landesgrenzen nicht an. 1935 organisierte der Chorleiter *Pál Domokos* in Klausenburg in Rumänien ein Liederfest.

In der Entwicklung der Chorkultur und in dem Liebgewinnen der Volkslieder spielten auch die Volksliedwettbewerbe in den Grundschulen eine große Rolle. Der Sieger an diesen Wettbewerben war derjenige Teilnehmer, der die meisten Volkslieder am

schönsten sang. An dem ersten Wettbewerb in der Lehrerbildungsanstalt in der Ranolder Straße überreichte dem Sieger Kodály persönlich den Preis, die Buchprämie.



Zoltán Kodály mit seiner Frau Emma Sándor im Kreise der Teilnehmer des ersten Volksliedwettbewerbs

Der Hauptgrund der erstaunlichen Verbreitung der Bewegung der Singenden Jugend war, dass der Corpus und die Methodik des Unterrichtsfaches Musik grundsätzlich umgearbeitet wurde. Dabei spielten neben Kodály auch seine Schüler und Mitarbeiter auch eine wichtige Rolle. In einigen Jahren erschienen eine Menge Schriften, die in der weiten Verbreitung und in der landesweiten praktischen Anwendung der musikpädagogischen Prinzipien von Kodály wirksam halfen (Énekes Ábécé, Szó-Mi füzetek, Éneklő Iskola) [Lieder ABC, Sol-Mi Hefte, Singende Schule usw.].

* * *

Die ungebrochene Verbreitung der Bewegung erleichterte auch die Tatsache in großem Maße, dass nach dem zweiten Weltkrieg, noch 1945 ein neuer Schultyp herausgearbeitet wurde, dessen Lehrplan für den Unterrichtsfach Musik aufgrund der Intention von Kodály gestaltet war: Der Unterricht baute auf dem ungarischen Volkslied auf, und sein Mittel war die relative Solmisation. Das Lehrbuch für die erste Klasse stellte Kodály zusammen mit *Jenő Ádám* zusammen.

Die Ursachen des Triumphzuges der neuen Pädagogik sind vielleicht in der charismatischen Persönlichkeit von Kodálys zu suchen. Sie konnte sogar die dunkelste Periode des parteipolitischen Voluntarismus und der Demagogie überleben, obwohl einige bestrebt waren, die Bewegung zu ersticken. Kodály wurde auch international immer berühmter, und die Anerkennung seiner Kunst und Pädagogik – von den Vereinigten Staaten über die Sowjetunion bis Japan – trug dazu bei, dass die Bewegung der Singenden Jugend auch von den Leitern des Unterrichtswesens immer unterstützt wurde.¹⁰ Nach seinem Tod (6. März 1967) verlor die Bewegung viel an ihrem Schwung,

¹⁰ Im Leben der Bewegung war ein sehr wichtiges Ereignis die Gründung der Singerschule mit Internat in einem kleinen süd-ostungarischen Dorf, Békéstarhos (1946). Das prachtvolle Gebäude wurde von Kodály 1953 eingeweiht. Das Institut wurde von den Behörden 1954 mit einem Strich aufgelöst, weil sie diese Form der „Elitenbildung nicht unterstützen wollten. Ein Ereignis von noch größerer Bedeutung war die Eröffnung der neuen Schulen mit erweitertem Musikunterricht. Die erste wurde in Kecskemét, mit der Leitung von Frau Nemesszeghy geborene

aber dank den entschlossenen Kodály-Schülern und -Nachfolgern ist sie auch heute in den meisten ungarischen Schulen gegenwärtig.

Auf der Ebene des pädagogiktheoretischen Diskurses wird es heute nicht mehr bestritten, dass die Pädagogik von Kodály in ihrer Ganzheit mehr ist, als die Sammlung von pädagogischen Methoden. Sie ist ein allgemein gültiges System, dessen Ziel ist, eine Ausarbeitung eines neuen Menschentyps, der mit ästhetischen, und dadurch auch mit ethischen Mitteln angereichert wird, und das mit den möglichst demokratischsten Mitteln. Überdies ist Kodálys Pädagogik auch eine einzelartige Lebensreform-Pädagogik in dem Sinne, dass sie mit der Freude des aus ästhetischen Hinsicht anspruchsvollen Zusammensingens der Herausbildung einer neuen Lebensform des Einzelnen beigetragen hat, der tätiger Mitglied der Gemeinschaft ist, und sie mit ihren Werten anreicht. Trotzdem ist es eine Tatsache, dass dieses großformatige pädagogische Konzept heutzutage nicht mehr eine so hervorgehobene Rolle in unseren Schulen hat, wie damals. Die Gründe sind – wie immer – weit verzweigt. In dem so oft betonten pädagogischen Pluralismus kann vielleicht ihre Vernachlässigung begründet werden, aber sei lässt eine spürbare Leere sowohl in der Musik als auch in der Pädagogik hinter sich.

Literaturverzeichnis:

- Eőszé, L. (1977): Kodály Zoltán életének krónikája. [Das Chronik Zoltán Kodálys Leben] Budapest: Zeneműkiadó.
- Eőszé, L. (1982): Kodály Zoltán élete képekben és dokumentumokban. [Das Leben Zoltán Kodálys in Bildern und in Dokumenten] Budapest: Zeneműkiadó.
- Eőszé, L. (2000): Kodály zenepedagógiai koncepciójának kialakulása és jövője. [Die Herausbildung und die Zukunft Kodálys musikpädagogisches Konzepts] In: Eőszé László: [Unser Erbe von Kodály] Örökségünk Kodály. Budapest: Osiris, S. 157-164.
- Eőszé L. (2000): [Unser Erbe von Kodály] Örökségünk Kodály. Budapest: Osiris.
- Karády, É./Vezér, E. (1980): A Vasárnapi Kör. [Der Sonntagskreis] Budapest: Gondolat.
- Kodály, Z. (1905): Brief an Hilda Bauer 14. August 1905. In: Eőszé, L. (1977): Kodály Zoltán életének krónikája. [Das Chronik Zoltán Kodálys Leben] Budapest: Zeneműkiadó.
- Kodály, Z. (1906): Magyar népdalok. Előszó. [Ungarische Volkslieder. Vorwort]. In: Kodály Z. (1964): Visszatekintés. Budapest: Zeneműkiadó.
- Kodály, Z. (1918): A népdal feltámadása. [Die Auferstehung des Volksliedes] 1918. In: Kodály Z. (1964): Visszatekintés. Budapest: Zeneműkiadó.
- Kodály, Z. (1925): A magyar népzene. [Die ungarische Volksmusik] In: Kodály Z. (1964): Visszatekintés. Budapest: Zeneműkiadó.
- Kodály, Z. (1927a): Mit akarok a régi székely dalokkal? [Was will ich mit den Szeklerliedern?] In: Kodály Z. (1964): Visszatekintés. Budapest: Zeneműkiadó.
- Kodály, Z. (1927b): Népzene. [Volksmusik] In: Kodály, Z. (1964): Visszatekintés. Budapest: Zeneműkiadó.
- Kodály, Z. (1929): Gyermekkarok. [Kinderchöre] In: Kodály, Z. (1964): Visszatekintés. Budapest: Zeneműkiadó.

Márta Szentkirályi gegründet, die ihre Arbeit 1950 in einem gemieteten Klassenraum anfing. Aus dieser Initiative entwickelte sich die Kodály Schule. Die zweite Klasse mit erweitertem Musikunterricht wurde 1954 in Orosháza, in der Grundschule Nr. 3 von Jolán Pukánszky und Lenke Juhos organisiert.

- Kodály, Z. (1934): Zenei belmisszió. Nyilatkozat. [Innere musikalische Mission. Aussage] 1934. In: Kodály Z. (1964): Visszatekintés. Budapest: Zeneműkiadó.
- Kodály, Z. (1935): A magyar karének útja. [Der Weg des ungarischen Chorgesangs] In: Kodály Z. (1964): Visszatekintés. Budapest: Zeneműkiadó.
- Kodály, Z. (1937a): Vidéki város zeneélete. Előadás Nyíregyházán. [Das musikalische Leben einer Stadt in der Provinz. Vortrag] In: Kodály Z. (1964): Visszatekintés. Budapest: Zeneműkiadó.
- Kodály Z. (1937b): Énekes játékok. In: Kodály Z. (1964): Visszatekintés. Budapest: Zeneműkiadó.
- Kodály, Z. (1964): Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok. [Rückblick. Gesammelte Schriften, Reden, Äußerungen] Budapest: Zeneműkiadó.
- Mannheim K.: Lélek és kultúra. [Kunst und Kultur] In: Karády/Vezér (1980), S. 201.
- Mészáros, I. (1967): Kodály és az „Éneklő Ifjúság”-mozgalom. [Kodály und die Singende Jugend- Bewegung] In: Pedagógiai Szemle, 521-532.
- Skiera, E. (2004): Az életreform-mozgalmak és a reformpedagógia Die Lebensreform-bewegungen und die Reformpädagogik. In: Iskolakultúra, 14. 4. S. 32-44.

Übersetzt von Veronika Mátis