



Musik und Wissenschaft Gedenkschrift für Wolfgang Horn

Herausgegeben von Michael Braun, David Hiley,
Katelijne Schiltz und Michael Wackerbauer

Musik und Wissenschaft
Gedenkschrift für Wolfgang Horn

REGENSBURGER STUDIEN ZUR MUSIKGESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN VON
DAVID HILEY UND KATELIJNE SCHILTZ

BAND 15

Elemente des Umschlagbilds, zusammengestellt durch Michael Braun und Patricia Hahn:

Carl Philipp Emanuel Bach, Brief vom 4. September 1786 an Baron Dietrich Ewald de Grotthuss,
Bayerische Staatsbibliothek München, Autogr.Cim. Bach, Carl Philipp Emanuel.2, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00085904-3](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00085904-3)>

Carl Philipp Emanuel Bach, *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des H. Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*,
Hamburg 1790, S. 1, Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.th. 3885, S. 1, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599827-9](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599827-9)>

Adrian Willaert, *Musica Nova* [...], Venedig 1559, Stimmbuch Quintus, S. 15,
Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 47, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00071866-8](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00071866-8)>

Adrian Willaert, *I sacri e santi salmi che si cantano a vespro et compieta* [...], Venedig 1571, Stimmbuch Cantus, S. 2,
Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 175#Beibd.10, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00087006-4](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00087006-4)>

Jan Dismas Zelenka, *Magnificat D-Dur* ZWV 108, handschriftliche Kopie Wilhelm Friedemann Bachs, Violinstimme,
Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. 3019, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00083794-9](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00083794-9)>

Joseph Rheinberger, *Zum Abschied* op. 59,
Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. 4537, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00088411-3](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00088411-3)>

Metronom von Johann Nepomuk Mälzel, 32 × 14 × 14 cm, lackiertes Blech, Fleur-de-Lys und Löwenfüßchen vergoldet,
Universität Regensburg, Historische Instrumentensammlung, zur Verfügung gestellt durch Prof. em. Dr. Christoph Meinel

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2021 by ConBrio Verlagsgesellschaft, Regensburg. Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch
auszugsweise, bedarf der Genehmigung des Verlages. Printed in Germany

Gestaltung und Umbruch: Dr. Fabian Weber, Regensburg
Herstellung: druckhaus köthen GmbH & Co. KG, Friedrichstraße 11/12, 06366 Köthen (Anhalt)
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Musik und Wissenschaft

Gedenkschrift für Wolfgang Horn

Herausgegeben von

Michael Braun, David Hiley,
Katelijne Schiltz und
Michael Wackerbauer



» ... diese flüchtige Kunst, die sich den schlichten Begriffen des Alltags entzieht!«

Wolfgang Horn, »Die *Marienvesper* von Joseph Riepel (1709–1782)« (2019)

Inhaltsverzeichnis

Verzeichnisse	
Abbildungen · Notenbeispiele · Tabellen	8
Abkürzungen · Bibliothekssigel	14
Einleitung	17
Autor*innen	20
 David Hiley	
Der Apostel Paulus und das Einhorn. Liturgische Gesänge zum Fest Pauli Bekehrung in Klosterneuburger Handschriften des Mittelalters	27
 Andreas Pfisterer	
Zu Konjekturen in der Musik des 16. Jahrhunderts	51
 Martin Christian Dippon	
Ein Satzmodell Josquin des Prez' und seine Rezeption in den <i>Missae Benedicta es</i> und <i>Papae Marcelli</i> von Giovanni Pierluigi da Palestrina	71
 Franz Körndle	
Lassos Motettenbuch für Jakob Fugger den Jüngeren	113
 Katelijne Schiltz	
Bernardino Borlascas <i>Fioretti musicali</i> (1630–1631) und das <i>cantare con affetto</i>	129
 Siegfried Gmeinwieser	
Notizen zu einer unbekannten Quelle des <i>Te Deum</i> in G-Dur von Johann Adolf Hasse in der Musiksammlung der Theatinerkirche München	157
 Bettina Berlinghoff-Eichler	
Vom Kaufmann zum Komponisten und Musikverleger. Anmerkungen zur Biographie Johann Andrés (1741–1799)	167
 Laurenz Lütteken	
Beendet durch Mozart: das Singspiel bei Kayser und Goethe	187
 Ulrich Konrad	
»Was dein Bestes du nennst, Wälschland würdigt es nicht.« Nationale ›Töne‹ in Otto Nicolais Bühnenschaffen	201

Markus Waldura	
Rückkehr zur klassischen Tradition oder neuartige Konzeption?	
Zur Form des ersten Konzertsatzes in Schumanns <i>Violinkonzert</i>	213
Raymond Dittrich	
Alte Musik in der Bibliothek des Prager Institutsbesitzers Joseph Proksch (1794–1864)	235
Michael Wackerbauer	
<i>Frithjof</i> , Max Bruch und die Dynamik der großen oratorischen Gattungen.	
Stationen einer prominenten Stoffgeschichte des 19. Jahrhunderts	263
Theresa Henkel	
»Zum ersten Male und mit zeitgemässer Redaction des Originals herausgegeben«.	
Carl Bancks Edition von 30 Scarlatti-Sonaten im Spiegel der musikalischen Editionspraxis	
des 19. Jahrhunderts und ihr Beitrag zum kulturellen Gedächtnis	313
Arnfried Edler	
Berliner Davidsbündlereien. Musikalische Anmerkungen	
aus der Feder des Literaturkritikers Alfred Kerr	341
Thomas Röder	
Bruckner improvisiert	351
Nina Galushko-Jäckel	
Das Streichquartett im Schaffen von Nikolaj Andrejevič Rimskij-Korsakov	369
Andreas Wehrmeyer	
Zur Vorgeschichte von Sergej Taneev's Kantate <i>Ioann Damaskin</i> op. 1	405
Rainer Kleinertz	
Rezeption, Struktur und Charakter. Zur Analyse des dritten Satzes »Rondo. Burleske«	
von Gustav Mahlers <i>Neunter Symphonie</i>	425
Michael Braun	
Vokales im Instrumentalklang: Prosodie als Anregung zur variierenden Wiederholung	
in Instrumentalwerken Béla Bartóks	453
Sebastian Werr	
Choralforschung als Politikum. Heinrich Himmler und die	
Germanisierung mittelalterlicher Musik im Nationalsozialismus	479
Schriftenverzeichnis von Wolfgang Horn	499
Register	505

Vokales im Instrumentalklang: Prosodie als Anregung zur variierenden Wiederholung in Instrumentalwerken Béla Bartóks *

Michael Braun

Bartóks Neigung zur melodischen Variation und die Frage nach dem Woher

Im Zentrum dieser Ausführungen steht eine Stilfacette in der Instrumentalmusik Béla Bartóks (1881–1945), die sich als Prinzip der variierenden Wiederholung bezeichnen lässt. Gemeint ist damit ein flexibles Ähnlichkeitsverhältnis zwischen der erstmaligen Gestalt eines melodischen Motivs und den im späteren Verlauf eines Stückes auftauchenden Neueinsätzen. Bei dieser Art der Variantenbildung hält Bartók an der generellen Kontur fest, während Abweichungen in Rhythmus und Diastematik auftreten. Es geht dabei vorwiegend um die einstimmige Handhabung von Melodiemotiven, die in gewissem Abstand in der Form diastematischer und rhythmischer Variantenbildung wiederkehren. Hierfür wird im Folgenden die Bezeichnung »variierende Wiederholung«¹ verwendet. Damit ist keine Synonymbildung für die »entwickelnde Variation« beabsichtigt. Deren ideale Verfahrensweise besteht ja darin, neue Veränderungen immer auf den jeweils zuletzt erreichten »Variationsstand« zu beziehen, so dass Stück für Stück eine wachsende motivische Entfernung zur Ausgangsgestalt entsteht. Das hier beschriebene Stilmerkmal dagegen weist keinen linearen Weg der fortschreitenden »Entwicklung« auf, da nämlich die erreichten Varianten sich alle gleichermaßen direkt auf eine Urgestalt zurückführen lassen, gleichgültig, ob diese explizit benannt werden kann oder auch nur als virtuelles Gebilde vorausgesetzt wird.

* Der vorliegende Beitrag knüpft an den »Ausblick« an, der den Abschluss der 2017 erschienenen Dissertation des Verfassers bildete, vgl. Michael Braun, *Béla Bartóks Vokalmusik. Stil, Kontext und Interrelation der originalen Vokalkompositionen* (= Regensburger Studien zur Musikgeschichte 11), Regensburg 2017, S. 329–333. Neben Doktorvater David Hiley und László Vikárius ist Wolfgang Horn Gutachter dieser Dissertation gewesen.

1 Somit wird dieser für gewöhnlich eher unverbindlich gebrauchte Begriff hier im konkreten Sinn der Motivwiederholung verstanden, wie Petra Weber ihn ausgeführt hat. Bei nacheinander erklingenden Varianten eines Motivs »lässt sich das Gemeinsame auf dem Weg der vergegenwärtigenden Erinnerung erkennen: Wir erkennen im Hören, also im zeitlichen Nacheinander [...], das Gemeinsame und können dadurch eine Vergleichskontinuität bilden.« Petra Weber, »Motivisch-thematische Arbeit und poetische Idee bei Beethoven«, in: *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte und Problematik eines ›deutschen‹ Musikdiskurses*, hrsg. von Stefan Keym, Hildesheim/Zürich/New York 2015, S. 55–67, hier S. 58 f., Zitat S. 59. Weber setzt zur Erläuterung im Übrigen eine Sprachanalogie ein, die allerdings auf den semantischen Aspekt von Sprache abzielt und nicht auf den prosodischen wie der vorliegende Beitrag.

Es gibt in der Bartók-Literatur durchaus Ansätze, in denen dieses variierende Wiederholen aufgegriffen, kontextualisiert und erklärt wird.² Ziel dieses Aufsatzes ist es, komplementär dazu einen weiteren Kontext ins Spiel zu bringen, der bislang unberücksichtigt geblieben ist: jener der Prosodie oder der Sprachmelodie³ im weiteren Sinne. Es wird zu demonstrieren sein, dass die Manier der diastematisch und rhythmisch variierenden Wiederholung bei Bartók eine deutliche Ähnlichkeit mit diesen Spracheigenschaften hat. Dabei ist es nicht notwendig anzunehmen, dass Bartók einen solchen Bezug bewusst hergestellt hätte. Es wird aber gezeigt werden, dass die Analogie zwischen der Prosodie der Sprache und der variierenden Kompositionstechnik in der Instrumentalmusik aller Wahrscheinlichkeit nach kein äußerlich zufälliger ist. Denn was sich in einigen Kompositionen in rein instrumentaler Besetzung nachvollziehen lässt, ist in verschiedenen Vokalwerken Bartóks auch in textierter Form zu entdecken und verbrieft hier den Zusammenhang des melodischen Verfahrens mit sprachlichen Äußerungen. Darüber hinaus lassen sich verschiedene Neigungen und Fähigkeiten Bartóks anführen, die einen realen »Inspirationszusammenhang« nahelegen.

Nach der Erörterung und Diskussion bislang entwickelter Thesen und Erklärungsmodelle zu Bartóks Tendenz der variierenden Wiederholung sei der Blick daher auf einige Vokalkompositionen gerichtet, an denen die prosodisch motivierte Gestaltungsweise demonstriert werden kann. Dies sind die Oper *Herzog Blaubarts Burg* (komponiert 1911–1918) und die Liedersammlungen *Fünf Lieder* op. 15 und *Fünf Lieder nach Endre Ady* op. 16 (beide 1916). Diese Beispiele werden als Ausgangsbasis für die Untersuchung einiger Instrumentalwerke dienen. Hier wird es – abgesehen von kleineren Bemerkungen zu anderen Werken – um das 1. *Streichquartett* (1908–1909), die 1. *Sonate für Violine und Klavier* (1921) und die *Sonate für Violine solo* (1944) gehen. Zur Untermauerung der These sei abschließend mit den polyglotten Fähigkeiten Bartóks und seinem sensiblen und exakten Gehör die Aufmerksamkeit auf zwei Talente des Komponisten gelenkt, die eine tatsächliche Inspiration durch Eigenschaften der Prosodie zusätzlich plausibel machen können.

Gängige Thesen

In seiner Untersuchung der Streichquartette Bartóks verwendet Hartmut Fladt das Schema der Sonatensatzform als Maßstab für seine Interpretationen.⁴ Im 1. *Streichquartett* – das hier im späteren Verlauf wegen der auffallend variativen Schreibweise des ersten Satzes noch eingehender

2 Vgl. die entsprechende Diskussion der Thesen Hartmut Fladts, Roswitha Schlötterers (Traimers) und János Kárpátis weiter unten.

3 Die Sprachwissenschaft hat den Begriff der »Sprach-« oder »Sprechmelodie« zugunsten der »Intonation« weitgehend aufgegeben, vgl. etwa den Eintrag zur »Sprachmelodie« im *Metzler Lexikon Sprache*, hrsg. von Helmut Glück, Stuttgart/Weimar 32005, S. 622, der pauschal auf den Artikel zur »Intonation« verweist. Aus Gründen, die an späterer Stelle erläutert werden, wird im vorliegenden Beitrag dennoch am älteren Begriff der »Sprachmelodie« festgehalten.

4 Hartmut Fladt, *Zur Problematik traditioneller Formtypen in der Musik des frühen 20. Jahrhunderts. Dargestellt an Sonatensätzen in den Streichquartetten Béla Bartóks*, München 1974, S. 85–104.

besprochen wird – erkennt er im abschließenden dritten Satz die Sonatensatzform und deutet davon ausgehend die Funktion des Kopfsatzes, wo dieses Formschema nicht behauptet werden kann, als eine Art Brutkasten für das thematische Material der folgenden Sätze.⁵ Im eröffnenden Lento sei demnach »das Grundmaterial allgegenwärtig, aber eher noch versteckt; in komplexer Intervallik, Umkehrungen, Krebsgängigkeit, umgeformt; als selbständiges und festes Motiv nie in Erscheinung tretend, anderer, äußerlich prägnanterer Motivik untergeordnet; immer aber zusammenhangstiftend.«⁶

Den variierenden Bau des ersten Satzes sieht Fladt demnach als einen zielorientierten Vorgang, dessen zentrales Motiv als Vorform der schlussendlichen Themengestalt im dritten Satz verstanden wird.⁷ Diese Sichtweise gibt dem Kopfsatz eine ausgesprochen unselbständige Rolle. Das ist zum einen wegen der starken autobiographischen Aufladung problematisch, die ihm unstrittig zu eigen ist und die es wenig glaubhaft macht, dass Bartók ihm nur eine vorbereitende Funktion zugeordnet haben soll;⁸ zum anderen lenkt Fladts Sichtweise, da sie erst das Themenmaterial des Satzes in Sonatensatzform als vollgültige Formulierung anerkennt, von der Frage ab, welchen Zusammenhang der erste Satz in sich selbst begründen könnte. Weil er in erster Linie von einem Ziel aus gedeutet wird, das in ihm selbst gar nicht erreicht wird, bleibt die mögliche Eigengesetzlichkeit eines wesentlichen Impulses, des variierend wiederholenden Prinzips, unergründet – auch wenn Fladt eine seiner zentralen Eigenschaften zumindest am Rande andeutet (»als selbständiges und festes Motiv nie in Erscheinung tretend«). Die Frage nach dem Wie und Woher dieser Kompositionsweise bleibt offen.

Ein Kontext, der gerade im Falle Bartóks ein deutlich größeres Erklärungspotential verspricht als Gestaltungsprinzipien der Sonatensatzform, ist dagegen die Volksmusikpraxis, wie der Komponist sie im Zuge eigener Feldforschung intensiv kennenlernte. Bartók selbst hat mehrfach betont, wie wichtig seiner Ansicht nach dieser persönliche Kontakt mit der gelebten Volksmusiktradition war, um mit ihrem Potential wirklich vertraut zu werden.⁹ Teil dieser

5 Den zweiten Satz sieht Fladt ähnlich wie den ersten als einen Ort der ständigen Veränderung, wo das »Grundmaterial« des Quartetts zwar »in ausgeprägteren Gestalten« präsentiert werde, dabei aber »noch keine individuelle Bestimmtheit« erreiche. Vgl. ebd., S. 85–104, hier S. 86.

6 Ebd., S. 86.

7 Ebd., S. 86 f. Nach Fladts Ansicht ist das solcherart vorbereitete Zielthema in T. 5 des Satzes erreicht. Kárpáti, der Fladts teleologischen Ansatz nicht verfolgt, vergibt hierfür die Bezeichnung »grotesque theme«. János Kárpáti, »A Typical Jugendstil Composition. Bartók's String Quartet No. 1«, in: *The Hungarian Quarterly* 36,137 (1995), S. 130–140, hier S. 139.

8 Zu diesem biographischen Hintergrund eingehender weiter unten.

9 Am vielleicht deutlichsten formulierte er dies in einem Artikel, der 1928 in englischer Sprache erschien: »The melodies of a written or printed collection are in essence dead materials. It is true though – provided they are reliable – that they acquaint one with the melodies; yet one absolutely cannot penetrate into the real, throbbing life of this music by means of them. In order to really feel the vitality of this music, one must, so to speak, have lived it – and this is only possible when one comes to know it through direct contact with the peasants. In order to receive that powerful impression of this music, which is needed if it is to exert a proportionate influence on our creation, it is not enough merely to learn the melodies. It is just as important, I might almost say, to see and to know the environment in which these melodies have their being.« Béla Bartók, »The Folk Songs of Hungary«, in: *Essays*, hrsg. von Benjamin Suchoff, New York 1976, Nachdruck Lincoln 1992, S. 331–339, hier S. 332 f., ursprünglich erschienen in der New Yorker Zeitschrift *Pro-Musica Quarterly* 7,1 (1928).

Gesangspraxis war es, dass die Lieder nie auf die exakt gleiche Weise gesungen wurden. Es kam zu spontanen Verzerrungen und kleinen Variationen, so dass eine Melodie innerhalb eines Liedes von Strophe zu Strophe unterschiedlich ausfallen konnte. Dass diese melodische Flexibilität in den Notentranskriptionen, die Bartók vornahm, allenfalls kompromisshaft festgehalten werden konnte und somit für nachfolgende Generationen wie die unsrige gewissermaßen unsichtbar wurde, versteht sich von selbst. Jedoch kann kein Zweifel daran bestehen, dass sie einen nachhaltigen Eindruck auf Bartók ausübte, den dieser noch 1936, als die Zeit seiner intensiven Feldforschungsreisen schon beinahe 20 Jahre in der Vergangenheit lag, lebendig vor Augen hatte:

Allmählich wurde klar, dass die Vers für Vers vorkommenden winzigen Veränderungen – vor allem in den Verzerrungen der Melodie – nicht daher kamen, dass der Sänger sich seiner Sache unsicher war oder das Lied »schlecht« kannte, sondern daher, dass eines der charakteristischsten und untrennbaren Merkmale der Volksliedmelodien eben diese Wechselhaftigkeit war; eine Volksliedmelodie ist wie ein Lebewesen: von Minute zu Minute, von Moment zu Moment verändert sie sich.¹⁰

In der Tat ist es Bartók selbst gewesen, der einen Zusammenhang zwischen der Volksmusikpraxis und der Variationstendenz des eigenen Komponierens herstellte. So führte er 1937 in einem Interview mit Denijs Dille aus:

Vous savez d'ailleurs que j'aime beaucoup le travail technique, que je ne présente jamais une idée deux fois de la même façon, que je ne répète jamais identiquement une partie ; cela explique ma grande affection pour la variation et la transformation des thèmes. [...] cette extrême diversité qu'on trouve dans notre musique nationale, est une tendance de ma nature.¹¹

Aus dieser Äußerung geht freilich nicht mit Sicherheit hervor, ob Bartók hier an melodische Variationen innerhalb eines Liedvortrags dachte oder an Variantenbildungen, die sich durch die mündliche Überlieferung über größere zeitliche und geographische Distanzen hinweg und nicht zuletzt durch den Transfer zwischen verschiedenen Sprachen ergaben – ein Vorgang, mit dem er als Musikethnologe ebenfalls bestens vertraut war. Beide Aspekte können als erklärender Kontext der kontinuierlichen Variantenbildung dienen. In ihrer Arbeit über die Streichquartette deutete Roswitha Schlötterer einen Zusammenhang mit letzterem Phänomen an: Zu den

10 Ursprünglich ungarisch veröffentlicht als *Miért és hogyan gyűjtünk népzene?* A zenei folklóre törvénykönyve [Warum und wie sollten wir Volksmusik sammeln? Das Gesetzbuch der Musikfolklore], hrsg. von Antal Molnár (= Népszéru zenefüzetek 5), Budapest 1936. Eine englische Übersetzung ist zu finden in: Bartók, *Essays*, S. 9–24, hier S. 10.

11 Denijs Dille, »Interview de Béla Bartók par Denijs Dille (1937)«, in: *Béla Bartók. Regard sur le passé*, hrsg. von Yves Lenoir (= Études Bartókienues 1), Louvain-la-Neuve 1990, S. 27–29, hier S. 28. Das Interview war ursprünglich auf Deutsch geführt worden, wurde aber auf Französisch veröffentlicht in: *La Sirène* 1,1 (1937), S. 3–6.

Veränderungen, die »eine [Volkslied-]Melodie bei ihren Wanderungen durch die verschiedenen benachbarten Länder« erfahre, zeige sich in Bartóks Musik »ein paralleler Vorgang«, wenn Motive dort in »verschiedenen Erscheinungsformen« und in einer »metamorphosenartigen Fortspinnung« vorkämen.¹² Zu dieser Begründung scheint insbesondere zu passen, dass in diversen Werken Bartóks die Thematik des Neben- und Miteinanders der verschiedenen Völker ihren Ausdruck gefunden hat.¹³ Die angesprochene Variationstechnik wäre insofern einfach eine weitere, weniger offensichtliche und sehr viel häufiger vorkommende Manifestation dieses Ideals.

Aber auch wenn die Begründung dieser Kompositionsfacette durch einen Einfluss der Volksmusik – sei es nun in Form einer Imitation der Aufführungspraxis oder einer Anspielung auf die Langzeitevolution von Volksliedmelodien – stimmig zu sein scheint, hat sie doch ihre Schwachstellen. Beispielsweise enthält das später noch eingehender besprochene 1. *Streichquartett* neben originalem Motivmaterial auch Übernahmen aus dem Fundus der Volksmusik.¹⁴ Ein entsprechendes Volksliedzitat im dritten Satz wird allerdings als dramaturgisch hervorstechender Moment platziert¹⁵ und ist nicht Gegenstand der variierenden Verarbeitung. Dass also einerseits die Variabilität authentischer Volksmusikpraxis in die Kompositionsweise Bartóks direkten Eingang gefunden haben soll, dieses Merkmal aber gleichzeitig den Fundstücken vorenthalten wurde, die eben dieser Sphäre entstammten, will zumindest in diesem und ähnlichen Fällen nicht recht zusammenpassen.¹⁶

12 Veröffentlicht unter ihrem Geburtsnamen Traimer: Roswitha Traimer, *Béla Bartóks Kompositionstechnik. Dargestellt an seinen sechs Streichquartetten*, Regensburg 1956, S. 84. Schlötterer verweist hier auf László Pollatsek, »Béla Bartók, der Fünfzigjährige«, in: *Allgemeine Musikzeitung* 58 (1931), S. 203 f., hier S. 203, sowie auf Bartóks Essay »Race Purity in Music«, in: *Modern Music* 19 (1942), S. 153–155, wo dieses ethnomusikologische Phänomen diskutiert wird. Das kompositorische Verfahren an sich wird bei Schlötterer an anderer Stelle beschrieben und als »Metamorphosentechnik« bezeichnet, ohne dass hier mögliche Anregungen thematisiert würden. Vgl. Traimer, *Kompositionstechnik*, S. 6–13, hier S. 6. Mit diesem Ansatz eng verwandt ist ein Beitrag James Bennetts, in dem ausgiebig Analogiebildungen zu Terminologie und Konzepten der Biologie genutzt werden. Bennett ist dabei allerdings weniger auf intakte Melodiephrasen als auf kleinere, kombinatorisch einsetzbare Motiveinheiten aus. Vgl. James Bennett, »Béla Bartók's Evolutionary Model of Folk Music«, in: *Twentieth-Century Music* 13 (2016), S. 291–320.

13 Man denke insbesondere an die *Tanzsuite* (1923) für Orchester oder die *Cantata profana* (1930) für gemischten Chor, Orchester, Tenor- und Baritonsoli.

14 Vgl. Ferenc Bónis, »Erstes Violinkonzert – Erstes Streichquartett. Ein Wendepunkt in Béla Bartóks kompositorischer Laufbahn«, in: *Musica* 39 (1985), S. 265–273; außerdem Kárpáti, »Jugendstil Composition«, S. 134, und László Somfai, »Romlott testem és a »páva«-dallam: Széljegyzetek Bartók 1. vonósnyegyesének egy témájáról« [Romlott testem und die »Pfau«-Melodie: Randnotizen zu einem Thema in Bartóks 1. Streichquartett], in: *Magyar Zene* 48 (2010), S. 201–213.

15 Alan Anbari, »Between Folk Music and Wagner: Sources of Inspiration in Bartók's First String Quartet«, in: *International Journal of Musicology* 9 (2006), S. 177–196, hier S. 181. Im Übrigen hat Somfai argumentiert, dass das fragliche Zitat eher eine Anspielung als die bewusste Referenz eines bestimmten Liedes sei. Vgl. Somfai, »Romlott testem«.

16 Dabei sei klargestellt, dass Variationstechniken im weitesten Sinne oder Beispiele für Kárpátis Konzept des »mistuning« – dazu weiter unten eingehender – durchaus auch im Zusammenhang mit Volksliedmelodien in Bartóks Musik vorkommen können. Vgl. János Kárpáti, *Bartók's String Quartets*, Budapest 1975, S. 139, bzw. ders., *Bartók's Chamber Music*, Stuyvesant (NY) 1994, S. 189–191.

Auch was die Anlehnung an Variantenbildungen durch interethnischen Transfer angeht, sollte nicht übersehen werden, dass Bartók keineswegs von Anfang an ein Anhänger toleranter Völkerverständigung gewesen ist. Die *Tanzsuite*, die emulierte Volksliedstile verschiedener Provenienzen nebeneinanderstellt, ist erst 1923 entstanden; und ein oft zitierter Brief, der das Credo der Verbrüderung der Nationen ausführt, wurde erst 1931 verfasst.¹⁷ Noch 1903, wenige Jahre vor der Komposition des 1. *Streichquartetts*, ist hingegen in einem Brief des Komponisten zu lesen: »Ich meinerseits werde auf allen Gebieten meines Lebens immer und in jeder Weise nur einem Zwecke dienen: dem Wohle der ungarischen Nation und des ungarischen Vaterlandes.«¹⁸ Diese Äußerung ist noch deutlich von jenem Patriotismus und Nationalismus gefärbt, der ihm in Jugendjahren zu eigen gewesen war. Auch wenn bis zur Komposition des 1. *Streichquartetts* die richtungsweisende »Entdeckung« der Bauernmusik und erste Feldforschungsreisen stattfanden, ist es womöglich vorschnell, das in den 1920er- und 1930er-Jahren prominent werdende Ideal einer friedlichen Multiethnizität bereits 1909 als künstlerisches Leitbild anzudeuten.

Vor einem Hintergrund volksmusikalischer Anregungen sind auch die Thesen János Kárpátis zu sehen. Seine Beschäftigung mit Aspekten Bartók'scher Verarbeitungstechnik sticht allerdings dadurch hervor, dass die Melodik als solche betrachtet wird, ohne eigentlich Harmonisches oder Tonales zu meinen. Tatsächlich entspricht es nämlich einer vorherrschenden Linie der Analyiseliteratur zu Bartóks Musik, dass primär übergeordnete Konzepte zu Harmonik, Tonalität oder Form verfolgt werden, wogegen melodische Vorgänge allenfalls sekundär in den Blick geraten.¹⁹ Die genannten Arbeiten Schlötterers und Fladts sind hier keine Ausnahme. Untersuchungen zu ästhetischen Grundprinzipien, die hinter Bartóks Tendenz zur fortwährenden Variation stehen könnten, sind somit rar. Kárpáti hingegen hat in seinen Schriften zwei Perspektiven etabliert, die für den vorliegenden Gegenstand vielversprechend sind: zum einen das Konzept des »mistuning« und zum anderen das sogenannte »*maqam principle*«.

17 »Meine eigentliche Idee aber, deren ich mir – seitdem ich mich als Komponist gefunden habe – vollkommen bewußt bin, ist – die Verbrüderung der Völker, eine Verbrüderung trotz allem Krieg und Hader.« Brief vom 10. Januar 1931 an Octavian Beu. Béla Bartók, *Briefe*, hrsg. von János Demény, Budapest 1973, Bd. 2, S. 81.

18 Brief vom 8. September 1903 an Bartóks Mutter. Béla Bartók. *Weg und Werk, Schriften und Briefe*, hrsg. von Bence Szabolcsi, Budapest 1957, S. 223. Im Original ungarisch.

19 Eine neuere Publikation mit ausschließlichem Fokus auf Bartóks Streichquartetten enthält mehrere Intensivanalysen, die sich fast exklusiv auf Fragen der Form, Struktur oder Tonalität konzentrieren, während Melodik nirgends als zentraler Aspekt behandelt und lediglich als Folge struktureller und tonaler Gegebenheiten wahrgenommen wird. Vgl. Dániel Péter Biró / Harald Krebs (Hrsgg.), *The String Quartets of Béla Bartók. Tradition and Legacy in Analytical Perspective*, New York 2014.

Ein ähnliches Bild bieten frühere Publikationen: In seinem Artikel zu den Bartók-Quartetten geht George Perle beispielsweise nur am Rande auf das Phänomen melodischer Variation ein. In seiner Besprechung des ersten bzw. vierten Quartetts schreibt er von »exuberance of melodic invention« bzw. »constant revision of thematic details in terms of different types of tone material«, deutet Bartóks Verarbeitungstechnik also in einem Fall als die Ausformung stets neuer Melodien, im anderen dagegen als Konsequenz sich ändernder tonaler Rahmenbedingungen. Beide Lesarten erkennen den variativen Umgang mit melodischem Material nicht als möglicherweise selbständiges Phänomen an. Vgl. George Perle, »The String Quartets of Béla Bartók«, in: *A Musical Offering. Essays in Honor of Martin Bernstein*, hrsg. von Edward H. Clinkscale und Claire Brook, New York 1977, S. 193–210, hier S. 196 und 204.

Die Idee des »mistuning« entwickelte Kárpáti im Zuge seiner Analyse der Streichquartette.²⁰ Definiert wird »mistuning« als »small scale augmentation or diminution of perfect structures«, wobei unter perfekten Strukturen solche verstanden werden, die die reine Quint oder Oktav als Grundlage haben.²¹ Unter den zahlreichen Beispielen, die er in seinen Schriften zum Thema gesammelt hat, spielt daher eine Art Oszillieren zwischen Quart, Tritonus und Quint eine besonders prominente Rolle.²² Als Anregungen hinter diesem Verfahren macht Kárpáti zwei miteinander verwandte Impulse aus: zum einen Bartóks Anspruch, traditionelle Tonartenstrukturen in Frage zu stellen, und zum anderen das Bestreben, Volksliedmelodien in eine zwölf-tönig-chromatische Klangwelt zu integrieren.²³

Die Anwendbarkeit des »mistuning«-Konzepts hat Kárpáti über melodische Vorgänge hinaus auf Akkorde, tonale Verhältnisse und sogar Rhythmen ausgeweitet.²⁴ Als Folge davon ist Kárpátis »mistuning« letztlich weniger eine spezifische Stellungnahme zur Bartók'schen Melodik als die Postulierung eines allgemeinen, abstrakt gedachten Kompositionsprinzips im Spannungsfeld »perfekter« und »verstimmter« Strukturen. Nun hat dieser sehr weit gefasste Blickwinkel zwar den Charme, viele Facetten in Bartóks Komponieren auf den gleichen Nenner zu bringen, nimmt dafür aber eben auch in Kauf, die grundlegenden Unterschiede zu egalisieren, die ja sehr wohl bestehen zwischen Melodien, Akkorden und Rhythmen. Ein problematischerer Punkt dürfte jedoch sein, dass die Annahme des Verstimmt-Seins eine »perfekte« Ausgangs-gestalt voraussetzt, von der sich die verstimmten Varianten als Abweichung ins Abnormale unterscheiden lassen. Eben dieser Differenzierung aber verweigert sich das Prinzip der variierenden Wiederholung für gewöhnlich.²⁵

Während Kárpáti mit seinem »mistuning«-Konzept somit konkret auf Melodisches zu sprechen kommt, aber nur bedingt zum Phänomen der variierenden Wiederholung schreibt, hat eine andere seiner Thesen hierzu eine spezifischere Aussagekraft: die Idee des »maqam principle«. Kárpáti postuliert das »Maqam-Prinzip« als eine von vier Teilkategorien einer grundlegenden kompositorischen Neigung Bartóks, die er als »monothematicism« bezeichnet. Diese vier Kategorien beinhalten eine »zyklische«, eine »motivische« und eine mit dem Serialismus

20 János Kárpátis gewichtigste Veröffentlichungen zum Thema sind hierbei in chronologischer Reihenfolge: *Bartók vonónégyesei* [Bartóks Streichquartette], Budapest 1967, bzw. *Bartók's String Quartets*, Budapest 1975; *Bartók kamarazeneje* [Bartóks Kammermusik], Budapest 1976, bzw. *Bartók's Chamber Music*, Stuyvesant 1994.

21 Vgl. János Kárpáti, »Perfect and Mistuned Structures in Bartók's Music«, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 36 (1995), S. 365–380, hier S. 367.

22 Ein anschauliches Beispiel, das bei Kárpáti nicht auftaucht, wäre das Klavierlied *Nyár* [Sommer] aus den *Fünf Liedern* op. 15, komponiert 1916. Dort ist das Klaviervorspiel charakterisiert durch parallel geführte Quinten und Quartan, zwischen die sich im weiteren Verlauf auch Tritonus-Intervalle mischen. Vgl. Braun, *Béla Bartóks Vokalmusik*, S. 104–106.

23 Vgl. Kárpáti, *String Quartets*, S. 148, bzw. ders., *Chamber Music*, S. 203.

24 Vgl. Kárpáti, »Perfect and Mistuned Structures«, S. 369–380.

25 Kárpáti spricht den Fall, in dem eine »perfekte« Bezugsstruktur nicht im Notentext vorkommt und somit fiktiv erschlossen werden müsste, explizit an, vgl. Kárpáti, »Perfect and Mistuned Structures«, S. 369. Allerdings scheint es für ihn nichts Problematisches zu haben, dass die tatsächlich erklingende Melodik in dieser analytischen Perspektive zu etwas Uneigentlichem wird, das erst außerhalb des komponierten Werks seine volle Legitimierung findet.

verwandte Spielart sowie das »Maqam-Prinzip«. Bei diesem sei zwischen den einzelnen Variantenbildungen das einzig feststehende Element »the *abstract melodic line*, which may also be depicted graphically«²⁶ – eine Charakterisierung, die bereits an Eigenheiten der Sprachmelodie denken lässt. Der Kontext des Maqam-Prinzips ist freilich ein anderer. Der Begriff entstammt der Sphäre der arabischen Musik²⁷ und wurde 1949 von Bence Szabolcsi in verallgemeinerter Form²⁸ und mit breitem historischen Fokus auch für das Schaffen europäischer Komponisten in Anschlag gebracht. Szabolcsi verweist neben Bach, Mozart oder Beethoven auch auf Bartók, wenn auch in eher unverbindlicher Form.²⁹ Sogar ein Zusammenhang mit monothematischen Kompositionsweisen wird hier bereits angedeutet.

Dabei ist aber weder bei Szabolcsi noch später bei Kárpáti die explizite Vermutung im Spiel, Bartók habe die Anregung zum Maqam-Prinzip durch musikethnologische Erfahrungen mit arabischer Musik erhalten.³⁰ Vielmehr stellt Kárpáti das Maqam-Prinzip gemeinsam mit dem übergeordneten Konzept des »monothematicism« in zwei allgemeine und bereits bekannte Zusammenhänge: Variationstechniken europäischer Kunstmusik und die durch mündliche Überlieferung verursachte Wandelbarkeit von Volksliedmelodien.³¹ Insofern liefern Kárpátis Ausführungen zum Maqam-Prinzip zwar treffende Beschreibungen und einen griffigen Terminus, bieten aber zur Frage nach den möglichen Anregungen dahinter keine grundlegend neuen Erkenntnisse.

Somit halten die etablierten Ansätze zur Analyse und Beschreibung der Bartók'schen Technik variierender Wiederholung zwar diverse anregende Perspektiven auf das Verfahren bereit, beantworten die Frage nach einer möglichen Herkunft letztlich aber immer nur mit zwei Verweisen: einem sehr allgemeinen auf Traditionen europäischer Kunstmusik – hierzu lassen sich auch Fladts Ausführungen zählen – und einem spezifischeren auf Bartóks Beeinflussung durch

26 Kárpáti, *String Quartets*, S. 122–24, bzw. ders., *Chamber Music*, S. 164–167, hier S. 167. Hervorhebung original.

27 Häufig vereinfacht als arabische Entsprechung zu »Modus« erklärt, steht »maqam« nicht nur für eine »Tonleiter, sondern vielmehr die auf dieser Tonleiter basierende Darstellung einer modalen Struktur, die den Gefühlsgehalt des maqām zum Ausdruck bringt.« Etymologisch handelt es sich bei »maqam« um ein Eigenschaftswort, das von einem Verb mit der Bedeutung »aufstehen, sich stellen, sich aufrecht hinstellen oder sich erheben« herrührt. Vgl. Habib Hassan Touma, Art. »Modale Melodiekonzepte, Maqām«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2016 ff., zuerst veröffentlicht 1997, online veröffentlicht 2016, <www.mgg-online.com/mgg/stable/12377>.

28 Unter »Maqam« verstand Szabolcsi demnach im weiteren Sinne die »Tradition der Gemeinschaft [...], das Regelwerk, den Stil, in dem der Musiker lebt; die Improvisation und die gegenwärtige Realisierung der Melodie stehen für seine Persönlichkeit innerhalb der Regeln der Gemeinschaft und des Stils.« Bence Szabolcsi, »Makám-elv a népi és művészi zenében« [Das Maqam-Prinzip in der Volks- und Kunstmusik], in: *Ethnographia* 61 (1949), S. 81–87, hier S. 82.

29 Vgl. Szabolcsi, »Makám-elv«, S. 85.

30 Immerhin könnte der Gedanke an einen Algerien-Aufenthalt des Komponisten 1913 kommen, den er auch dazu nutzte, um einige arabische Volkslieder kennenzulernen. Dass Kárpáti erst ab dem 1914–1919 entstandenen 2. *Streichquartett* auf das »Maqam-Prinzip« verweist, während das 1. *Streichquartett* bereits 1909 komponiert wurde, vier Jahre vor Bartóks Besuch in Algerien, scheint insofern nur Zufall zu sein. Bemerkenswert für die vorliegende Diskussion ist jedenfalls, dass Kárpáti das dortige Variationsverfahren nicht mit dem »Maqam-Prinzip« in Verbindung bringt.

31 Vgl. Kárpáti, *String Quartets*, S. 98, bzw. ders. *Chamber Music*, S. 130 f.

die Volksmusik. Ersterer Kontext kommt – wo nicht ohnehin melodische Vorgänge als sekundäres Phänomen hintergestellt werden – der charakteristischen Variationsmanier Bartóks nicht sehr nahe, indem eher überpersönliche Entwicklungslinien der musikalischen Form betont werden, anstatt das individuelle melodische Denken des Komponisten zu hinterfragen. Letzterer Zusammenhang dagegen bietet, wie gezeigt, nicht in allen Schaffensphasen und nicht in allen Kompositionen eine plausible Interpretation. Ohnehin sollte die Annahme von Volksmusik als Inspiration für Bartóks Variationsneigung nicht verdecken, dass die Bekanntschaft mit lebendiger Volksmusik durchaus eine Art Katalysator gewesen sein kann, der einen schon anderweitig vorhandenen Wesenszug zur verstärkten Entfaltung anregte. Tatsächlich dürfte diese Neigung zur variierenden Wiederholung als wichtigen Impuls eine Anlehnung an Eigenheiten der Prosodie gehabt haben.

Prosodie und Sprachmelodie: Einige Vorbemerkungen

Nach sprachwissenschaftlicher Definition wird unter »Prosodie« die »Gesamtheit spezifischer sprachlicher Eigenschaften wie Akzent, Intonation, Quantität [und] (Sprech-)Pause« verstanden, für gewöhnlich bezogen auf Folgen von mehr als einem Phonem.³² Die Termini, die hier im linguistischen Kontext verwendet werden, kollidieren in ihrer Bedeutung teilweise mit dem alltäglichen Sprachgebrauch und mit gängiger musikalischer Terminologie. Was landläufig mit »Sprach-« oder »Sprechmelodie« gemeint ist, also der Tonhöhenverlauf einer sprachlichen Äußerung, wird hier als »Intonation« im engeren Sinne bezeichnet. Im weiteren Sinne kann »Intonation« aber »auch andere kommunikativ relevante Eigenschaften sprachlicher Äußerungen [beinhalten], die nicht lautgebunden sind«, und »neben den Tonhöheigenschaften Eigenschaften der Dauer und der Lautheit« umfassen, so dass »Intonation« in dieser Lesart zum Synonym für »Prosodie« wird.³³ Innerhalb des vorliegenden Aufsatzes wird statt dieser weiteren Auslegung der »Intonation« der Begriff der »Prosodie« verwendet werden. Was dagegen den engeren Sinn betrifft, so ist es im Rahmen eines musikwissenschaftlichen Textes sicherlich sinnvoll, statt des gängigen linguistischen Begriffs »Intonation« auf den älteren der »Sprachmelodie« auszuweichen, da ansonsten musikalische Assoziationen geweckt werden dürften, die völlig themenfremd wären. Weil es im Übrigen darum gehen wird, Eigenschaften der Sprache als melodisches Phänomen in Bartóks Musik wiederzuentdecken, hat es auch eine gewisse intuitive Richtigkeit, wenn von einer »Sprachmelodie« die Rede sein wird.

32 Vgl. o.N., Art. »Prosodie«, in: *Lexikon der Sprachwissenschaft*, hrsg. von Hadumod Bußmann, Stuttgart 2008, S. 559 f., hier S. 559. Als Phonem ist die »kleinste bedeutungsunterscheidende segmentale Lauteinheit einer Sprache« zu verstehen. Bernd Pompino-Marschall, Art. »Phonem«, in: *Metzler Lexikon Sprache*, hrsg. von Helmut Glück, Stuttgart / Weimar 2005, S. 488 f., hier S. 488.

33 Vgl. Jörg Peters, *Intonation* (= Kurze Einführungen in die germanistische Linguistik 16), Heidelberg 2014, S. 3.

Darüber hinaus scheint die Gliederung der Sprache in lange und kurze Lauteinheiten – das also, was in musikalischer Terminologie als »Rhythmus« durchgehen würde – in linguistischem Kontext eher unter den Begriff des »Akzents«³⁴ zu fallen. Auch hier sei ein Zugeständnis an die musikwissenschaftliche Darstellungsweise erlaubt, wenn im Folgenden auf der Grundlage von Dauerverhältnissen ein »Sprachrhythmus« identifiziert wird, wo die Sprachwissenschaft in differenzierterer Weise »komplexe Phänomene« des Zusammenwirkens von »Eigenschaften der Dauer und der Lautheit« feststellt, »die traditionell als Betonung, Akzent und Rhythmus bezeichnet werden.«³⁵

Zu den Eigenschaften der Sprachmelodie, die für die folgenden Ausführungen besonders interessant sind, gehört, dass sie »auffallend variabel« ist, indem ein bestimmter Tonhöhenverlauf nicht an einen bestimmten Wortlaut gebunden ist und umgekehrt der gleiche Wortlaut unterschiedliche Tonhöhenverläufe annehmen kann.³⁶ Dass die Sprachmelodie variabel ist, heißt aber nicht, dass sie beliebige Formen annehmen würde. Sie kann nicht willkürlich ausfallen, da sie für den Aussagewert einer sprachlichen Äußerung bedeutsam ist, wenn auch in der Weise, dass »nicht jede Variation eines Tonhöhenverlaufs [...] kommunikativ relevant« ist.³⁷ Weil somit bestimmte Tonhöhenverläufe trotz diverser Detailunterschiede die gleiche Aussagequalität haben können, lassen sich allgemeine Feststellungen zur Sprachmelodie anstelle exakter Notate mit abstrakten »Intonationskurven« illustrieren: »Eine Intonationskontur umfasst alle [individuellen] Tonhöhenverläufe, die in einer gegebenen Sprache die gleichen sprachlichen Funktionen erfüllen. Da Tonhöhenverläufe, die gleiche sprachliche Funktionen erfüllen, gemeinsame abstrakte Formmerkmale aufweisen, lassen sich Intonationskonturen mittels solcher abstrakten Merkmale definieren.«³⁸ Gleiches lässt sich vom Sprachrhythmus behaupten. Auch dieser ist nicht in der Art exakter Dauerverhältnisse für alle Sprecher einer Sprache oder auch verschiedene inhaltsgleiche Äußerungen derselben Sprecher festgelegt. Zwar wird es bestimmte sprachkonventionelle Rahmenbedingungen der gängigen Betonung und der typischen Silbenlängen geben, innerhalb derer jedoch eine gewisse Flexibilität herrscht.

Die Analogie zum Phänomen der variierenden Wiederholung ist offenkundig: Verschiedene Motivvarianten – analog zu individuellen Tonhöhenverläufen – weichen im Detail voneinander ab, bleiben aber dennoch aufeinander bezogen als Spielarten der gleichen melodischen Gestalt, analog zum abstrakten Verlauf einer Intonationskurve und rhythmischer Rahmenmodelle.

34 Und zwar im Sinne eines »quantitativen«, also auf Dauer bezogenen Akzents, im Unterschied zum »dynamischen« (bezogen auf Lautstärke) und »musikalischen« (bezogen auf Tonhöhe). Vgl. Bernd Pompino-Marschall, Art. »Akzent«, in: *Metzler Lexikon Sprache*, hrsg. von Helmut Glück, Stuttgart/Weimar 32005, S. 24 f., hier S. 24.

35 Peters, *Intonation*, S. 3.

36 Vgl. ebd., S. 1.

37 Vgl. ebd., S. 2.

38 Ebd., S. 2. Derartige abstrakte Merkmale lassen sich dann unter vergrößernden Bezeichnungen wie »fallende Kontur« zusammenfassen.

Prosodisches Variieren in Bartóks Vokalwerken

Es gibt einige Vokalkompositionen Bartóks, in denen diese Annäherung der kompositorisch-melodischen Gestaltung an die Flexibilität der Prosodie besonders anschaulich vor Augen geführt wird. Wenn der behauptete motivische Zusammenhang verschiedener melodischer Phrasen in diesen Kompositionen besonders einleuchtend wirkt, so liegt das freilich auch daran, dass schon die jeweils gleichbleibende Textierung einen offensichtlichen Bezug herstellt. Die anschließende Besprechung einiger Instrumentalwerke wird aber zeigen, dass dieses Phänomen keineswegs allein auf textierte Vokalwerke Bartóks beschränkt ist.

Der Einakter *Herzog Blaubarts Burg* – in erster Fassung 1911 entstanden und bis zur Uraufführung 1918 und selbst danach noch mehrmals überarbeitet – stellt den beiden Gesangsrollen³⁹ einen Orchesterpart gegenüber, der ein dichtes Netz aus bedeutungsgeladenen Motiven spinnt.⁴⁰ An diesem symphonischen Geflecht haben die Vokalpartien beinahe keinen Anteil, es finden sich dort nur minimale Impulse zum Aufbau motivischer Querverweise.⁴¹ Allerdings gibt es eine Phrase, die beinahe die gesamte Oper hindurch präsent ist und eine gewisse motivische Qualität erhält: Judiths Ausruf »Kékszakállú!« (»Herzog Blaubart!«), der insgesamt sechzehnmal zu hören ist.⁴² In diastematisch-rhythmischer Hinsicht sind davon keine zwei Ausrufe identisch, weder nach absoluten noch nach relativen Maßstäben. Durch die Veränderung des Starttons, der Rhythmik, der Intervallabstände und somit des Gesamtambitus nehmen sie jedes Mal eine neue Gestalt an. Acht verschiedene Anfangstöne, 14 verschiedene Intervallfolgen, ein zwischen Prim und Oktav schwankender Tonumfang und zehn verschiedene rhythmische Varianten sorgen dafür, dass ein bestimmter »Kékszakállú«-Ausruf nie genau so klingt wie ein anderer (Notenbeispiel 1).⁴³

39 Stumme Rollen sind außerdem die früheren Frauen Herzog Blaubarts und – im Theaterstück von Béla Balázs, das in modifizierter Form zum Libretto des Einakters wurde, ausdrücklich erwähnt – die Burg selbst.

40 Für ausführliche Besprechungen der Oper und weiterführende Verweise vgl. insbesondere Carl Leafstedt, *Inside Bluebeard's Castle. Music and Drama in Béla Bartók's Opera*, New York / Oxford 1999, und Braun, *Béla Bartóks Vokalmusik*, S. 31–81.

41 Vgl. Braun, *Béla Bartóks Vokalmusik*, S. 63–66.

42 Diese wiederkehrende Anrede des Burgherrn wird in der heute gebräuchlichen deutschen Übersetzung (Karl Heinz Füßls und Helmut Wagners Revision von 1963) durchgehend mit »Herzog Blaubart« übersetzt. Genau genommen ist der Wortlaut sogar noch ein siebzehntes Mal zu hören (Ziff. 113, T. 4), dort aber – anders als in den übrigen Fällen – nicht als hervortretender Ausruf vertont, sondern ohne Hervorhebung in einen längeren Satzverlauf integriert: »Tudom, tudom, Kékszakállú, mit rejt a hetedik ajtó.« (»Ich weiß, ich weiß, Herzog Blaubart, was die siebte Türe verbirgt.«)

43 Vgl. komplementär hierzu die Notenbeispiele bei Braun, *Béla Bartóks Vokalmusik*, S. 64. Grundlage des Notentextes ist die Ausgabe *Herzog Blaubarts Burg. A kékszakállú herceg vára. Klavierauszug mit Text. Zongora kivanat*, Wien 1922 (Universal Edition).

1) Ziff. 4, T. 4 2) Ziff. 6, T. 9 3) Ziff. 14, T. 4 f.

Kék - sza - kál - lú. Kék - sza - kál - lú! Kék - sza - kál - lú!
Her - zog Blau-bart. Her - zog Blau - bart! Her - zog Blau - bart!

4) Ziff. 16, T. 7 – Ziff. 17, T. 4

Kék - - - - - sza - kál - - - - - lú!
Her - - - - - zog Blau - - - - - bart!

5) Ziff. 24, T. 11 6) Ziff. 86, T. 5–7

Kék - sza - kál - lú! Kék - - - - - sza - kál - - - - - lú, [...]
Her - zog Blau - bart! Her - - - - - zog Blau - - - - - bart, [...]

7) Ziff. 101, T. 7 8) Ziff. 103, T. 6 f.

Kék - sza - kál - lú Kék - - - - - sza - kál - lú?
Her - zog Blau- bart Her - - - - - zog Blau - bart?

Notenbeispiel 1: Acht Beispiele des »Kékszakállú«-Ausrufs in Bartóks Oper *Herzog Blaubarts Burg*

Trotz dieser Unterschiedlichkeit handelt es sich hier nicht um isoliert stehende Neuvertonungen des zufällig gleichen Wortlauts, sondern um Varianten des gleichen motivischen Grundgedankens, die durch die Beibehaltung rhythmischer Rahmenverhältnisse und eine ähnliche Konturenzeichnung aufeinander bezogen bleiben. Das zugrunde liegende rhythmische Muster lässt sich grob als lang – kurz – lang – lang beschreiben, womit im Übrigen die Längenverhältnisse der ungarischen Aussprache berücksichtigt werden.⁴⁴ Die zweite Silbe wird immer durch eine Abwärtsbewegung erreicht, was die im Ungarischen typische Betonung der ersten Silbe unterstreicht. Was die Kontur angeht, so führt die melodische Bewegung in 14 der 16 Fälle nach unten.⁴⁵

44 Erste, dritte und vierte Silbe des Ausrufs weisen einen Dehnungsakzent über dem Vokal auf und müssen dementsprechend bei authentischer Prosodie deutlich länger gesprochen werden als die zweite Silbe.

45 Werden Motivvarianten mit Tonrepetitionen ausgenommen, bleiben noch neun konsequent nach unten führende Beispiele. Nur bei einer Variante ist der Ausruf als durchgehende Tonrepetition vertont, und nur einmal kommt es zu einem nach oben geführten Intervall (Ziff. 56, T. 7 bzw. Ziff. 86, T. 12–15; beide hier nicht eigens als Beispiele abgebildet).

Abweichungen in Konturzeichnung und Rhythmik unterstreichen bei verschiedenen Gelegenheiten bestimmte emotionale Zustände Judiths, was sich vor allem an der Starttonhöhe und dem Tonumfang festmachen lässt. So ist der »Kékszakállú«-Ausruf bei Judiths Verunsicherung ob eines unheimlichen Seufzens in der Burg auf den Ambitus einer reinen Quint verengt und beginnt in relativ tiefem Register (Notenbeispiel 1, Nr. 5) – vorsichtiges, zurückhaltendes Sprechen. Das vehemente Drängen darauf, nun auch die sechste und siebte Tür zu öffnen, äußert sich später dann in einem Insistieren auf derselben Tonstufe in hohem Register (hier nicht abgebildet). Ein zwischenzeitlicher Moment der Annäherung zwischen Judith und Blaubart, als sie vorerst auf das Öffnen der siebten Tür verzichtet, führt zu einem Ausruf im moderaten Ambitus einer reinen Quint, in tieferem Register beginnend und mit den letzten drei Silben auf gleichbleibender Tonstufe (Notenbeispiel 1, Nr. 7) – beruhigtes, beschwichtigendes Sprechen.⁴⁶

Dabei sei allerdings nicht übersehen, dass eine Nachahmung der natürlichen Sprachmelodie nicht das einzige Augenmerk der melodisch-rhythmischen Gestaltung in *Herzog Blaubarts Burg* gewesen sein kann: Nr. 4 in Notenbeispiel 1 etwa markiert einen Schlüsselmoment früh in der Handlung, wenn Judith, getragen vom prachtvollen Orchesterklang, ihren Entschluss ausspricht, die kalte Burg Blaubarts mit Wärme füllen zu wollen. Es ist gewissermaßen die Initialzündung für den Prozess, der nach und nach den Blick hinter alle sieben Türen freigeben wird und der den Kern der Opernhandlung ausmacht. Als sprachlich authentische Eigenschaften können hier der relativ hohe Startton und der Umfang von immerhin einer kleinen Sept gelten; Merkmale, die erregtem Sprechen zu eigen wären. Aber nicht alles an diesem entschlossenen Ausruf verrät eine Orientierung an der Prosodie: Bei besonders emotionalisierter Rede würden wir ein höheres Sprechtempo weit eher erwarten als ein derart gedehntes. Bei aller Orientierung an der Prosodie dient zur Unterstreichung dieses wichtigen Moments offensichtlich auch ein traditionelles, musikalisch-artifizielles Mittel. Bartóks Anlehnung an natürliches Sprechen darf also nicht als radikaler, naturalistischer Transfer von Alltagssprache in den Sologesang missverstanden werden.

Analoge Beispiele für eine prosodische Vokalgestaltung finden sich auch in den wenig bekannten *Fünf Liedern* op. 15 und den *Fünf Liedern nach Texten von Endre Ady* op. 16 (beide 1916 entstanden).⁴⁷ In diesen Sammlungen gibt es jeweils ein Lied, das bestimmte Textzeilen in refrainartiger Weise wiederholt. Bartók hat sie als prosodisch flexible, aber erkennbar aufeinander bezogene Varianten vertont.

In den *Fünf Liedern* op. 15 weist *A vágyak éjjele* (*Nacht der Sehnsucht*), ein für Bartók'sche Verhältnisse auffallend erotisches Vokalwerk, zwei Verse auf, die – abgesehen von jeweils einer Ausnahme – die vier Strophen einleiten beziehungsweise abschließen: »Csókolni! Ajkam most csókra vágyik!« (»Küssen! Meine Lippen sehnen sich nach Küssen!«) zu Beginn und »Ez most a vágyak éjjele!« (»Es/Dies ist nun die Nacht der Sehnsucht!«) am Schluss. Beide Zeilen sind in der Weise vertont worden, wie es bereits beim »Kékszakállú«-Ausruf zu sehen war, bedienen

46 Vgl. die Bemerkungen zum »tonalen Register« bei Peters, *Intonation*, S. 38.

47 Für grundlegende Betrachtungen und weiterführende Verweise zu Opus 16 vgl. Peter Meyer, *Béla Bartóks »Ady-Lieder«, op. 16*, Winterthur 1965; zu beiden Liedersammlungen vgl. Braun, *Béla Bartóks Vokalmusik*, S. 82–171.

sich also einander ähnlicher melodisch-rhythmischer Konturen; hier soll es genügen, nur auf das letztere Beispiel einzugehen: »Ez most a vágyak éjjele« ist in drei der vier Strophen als Schlussvers zu hören (nämlich in der ersten, zweiten und vierten), zusätzlich noch als zweite Zeile der ersten Strophe, wo der Ausruf demnach zweimal vorkommt. Die beiden Melodievarianten, die hier zu hören sind, entsprechen sich als einzige diastematisch genau, sind aber rhythmisch leicht verschieden und verwenden unterschiedliche Starttöne (Notenbeispiel 2).⁴⁸

1) T. 4–6

Ez most a vá - gyak éj - je - le.
Dies ist der Sehn - sucht schwü - le Nacht!

2) T. 14–17

Ez most a vá - gyak éj - je - le.
Dies ist der Sehn - sucht schwü - le Nacht!

3) T. 32–34

Ez most a vá - gyak éj - je - le.
Dies ist der Sehn - sucht schwü - le Nacht!

4) T. 81–87

Ez most a vá - gyak éj - je - le.
Es ist der Sehn - sucht schwü - le Nacht...

Notenbeispiel 2: Die vier Varianten des Ausrufs in *A vágyak éjjele* aus Bartóks *Fünf Liedern* op. 15

Hier ist wieder deutlich die Orientierung an grundlegenden, aber nicht exakt festgelegten rhythmischen und diastematischen Verhältnissen erkennbar, ohne dass eine Variante der anderen absolut gleichen würde. Ein Reagieren auf bestimmte emotionale Zustände ist auch hier zu erkennen, insbesondere in der Schlusszeile: Am Ende dieses Liedes, das einen sinnlich-sehnsüchtigen Fiebertraum zelebriert, wird die Ermattung des lyrischen Ichs durch eine sinnfällige Komprimierung des Ambitus dargestellt. Wo zuvor jedes Mal die Oktav überschritten wurde, wird nun nur noch die Quint ausgefüllt (Notenbeispiel 2, Nr. 4).⁴⁹

48 Den Beispielen liegt die Ausgabe *Fünf Lieder* op. 15. *Five Songs* Op. 15, Wien 1991 (Neuausgabe Universal Edition) zugrunde.

49 Vgl. auch Braun, *Béla Bartóks Vokalmusik*, S. 99–101.

Die *Fünf Lieder nach Texten von Endre Ady* op. 16 beinhalten mit *Nem mehetek hozzád* (Ich kann nicht zu dir) ein weiteres Beispiel für eine prosodisch flexible Refrainbildung. Den Abschluss jeder der fünf Strophen bildet die Zeile »Én meghalok« (»Ich sterbe«).⁵⁰ Ein weiteres sechstes Mal ist sie, durch ein Klavierzwischenspiel von den vorherigen Strophen getrennt, in den Schlusstakten zu hören, wo sie das Lied zum düsteren, trostlosen Ende bringt. Wieder reagiert Bartók in seiner Vertonung auf den wiederholten Vers mit seiner eigentümlichen Variantenbildung und sorgt durch unterschiedliche Anfangstöne und diastematische und rhythmische Abweichungen jedes Mal für eine leicht veränderte Wiedergabe dieser nur viersilbigen Äußerung.⁵¹ Die ersten fünf dieser Varianten erhalten eine motivisch relativ große Nähe durch die Beibehaltung der letzten beiden Intervalle, einem Quartsprung abwärts mit anschließender Tonrepetition. Hiervon weicht nur die Verswiederholung am Schluss ab, die zwar dem rhythmischen Muster folgt, aber reduziert ist auf einen Kleinterzsprung nach oben, einen Sprung zurück zum Ausgangston und eine abschließende Tonrepetition (Notenbeispiel 3).⁵² Der Tonumfang der vorigen Refrains, der zwischen verminderter Quint und kleiner Sept lag, wird damit abschließend nochmals unterschritten. Man mag hier an den Schluss von *A vágyak éjele* denken, der mit dem gleichen sprachähnlichen Mittel die Entkräftung des lyrischen Ichs suggerierte.

<p>1) T. 4f.</p>  <p>Én meg - ha - lok. Ich ster - be hin.</p>	<p>2) T. 71f.</p>  <p>S én meg - ha - lok. Ich ster - be hin.</p>
---	--

Notenbeispiel 3: *Nem mehetek hozzád* aus Bartóks *Fünf Liedern nach Texten von Endre Ady* op. 16, die erste und die letzte Variante der Refrainzeile

Beispiele aus der Instrumentalmusik

So viel sei also zunächst zu vokalmusikalischen Beispielen für eine prosodisch variierende Gestaltung Bartóks gesagt. Die Suche nach analogen Fällen in Instrumentalkompositionen soll zunächst zu den Streichquartetten führen. Gerade das 1. *Streichquartetts* drängt sich deshalb als Beispielwerk auf, weil es in der Analyseliteratur als frühes und besonders treffendes Beispiel für die variierende Schreibweise Bartóks gilt. Vor allem im ersten Satz (Lento) stellt sich ein fortwährend verändernder Umgang mit dem melodischen Material als treibender Impuls heraus.

⁵⁰ Bzw. die Variante »S én meghalok« (»Und ich sterbe«).

⁵¹ Vgl. Braun, *Béla Bartóks Vokalmusik*, S. 148 f., wo alle sechs Varianten in Notenbeispielen aufgeführt sind.

⁵² Das Beispiel folgt dem Notentext aus *Fünf Lieder nach Texten von Andreas Ady. Musik von Béla Bartók. Op. 16*, Wien 1923 (Universal Edition).

Dieses Lento lässt sich grob als dreiteilige Form verstehen, deren letzter Abschnitt eine stark komprimierte und modifizierte Version des ersten darstellt – in schematischer Schreibweise demnach A – B – A', wobei der B-Teil seinerseits als dreiteilige Binnenform mit radikal gekürzter Reprise des ersten Abschnitts aufzuschlüsseln wäre (Tabelle 1).⁵³

Formteil	Takte	Vorgänge
A	1–32	kontrapunktischer Satz, paarige Imitation (Vl. I/II, Va./Vc.)
B	33–43	Bordunquinten (Vc.), darüber Klagegestus (Va., Vl. II) und Oberstimmenkantilene (Vl. I)
C	44–50	Kantilene Vc., Begleitung durch übrige Stimmen vorwiegend in Sechzehntelbewegung
B'	51–52	Reminiszenz der Violinkantilene
A'	53–71	komprimierte Rekapitulation und verebbender Ausklang

Tabelle 1: Eine knappe Formübersicht über das eröffnende Lento von Bartóks 1. Streichquartett

Um die Bemerkungen zur Motivbehandlung nachvollziehbarer zu machen, sei eine kurze Beschreibung des Satzverlaufs vorausgeschickt: Der Beginn ist als paarige Imitation gestaltet (Notenbeispiel 4). Das Soggetto, vorgestellt in der ersten Violine, wird von der zweiten im Unterquintabstand rhythmisch frei imitiert,⁵⁴ während die Diastematik des Soggettos für vier Tonschritte streng beibehalten wird.

53 Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf die Ausgabe der Editio Musica 1. *Vonósnégyes / Streichquartett Nr. 1 / String Quartet No. 1*, op. 7, hrsg. u. rev. von Denijs Dille, Budapest [1964]. Zum Entstehungszeitpunkt dieses Aufsatzes ist der Streichquartett-Band der kritischen Gesamtausgabe erst in Vorbereitung begriffen.

54 Bereits der erste Takt ist im Übrigen ein sehr deutlicher Beleg für die oben angesprochene autobiographische Tendenz des ersten Satzes: Die jeweils ersten beiden Töne der ersten und zweiten Violine lassen sich zur Tonfolge *F–As–C–E* gruppieren, also einer Schichtung aus einem Mollakkord mit zusätzlicher großer Sept. Diese Tonfolge hat einige autobiographische Relevanz: Bartók verband sie explizit mit der Violinistin Stefi Geyer, zu der er eine Zeitlang eine intensive, letztlich unerwiderte Zuneigung empfand. In einem Brief an die Angebetete notierte er das Motiv (in der transponierten Form *cis'–e'–gis'–his'*) und bezeichnete es als das »Leitmotiv« der Adressatin. Die Dur-Version davon eröffnet das erst posthum veröffentlichte Violinkonzert, das ihr gewidmet war, während dessen zweiter Satz mit einer sprunghaften Tonfolge beginnt, die deutlich an den Anfang des 1. Streichquartetts erinnert. Vor diesem Hintergrund erhält vor allem der Beginn des Quartetts eine so persönliche Komponente, dass Fladts Interpretation des Kopfsatzes als eine Art Präliminarium für die abschließende Sonatensatzform zweifelhaft erscheinen muss. Vgl. hierzu Bónis, »Erstes Violinkonzert«, S. 265–273; József Ujfalussy, *Béla Bartók*, Budapest 1971, S. 86 f.; Kárpáti, »Jugendstil Composition«, S. 134; László Somfai, »Perfect Notation in Historical Context. The Case of Bartók's String Quartets«, in: *Studia musicologica* 47 (2006), S. 293–309, hier S. 297.



Notenbeispiel 4: Der zweistimmige Beginn von Bartóks 1. Streichquartett

Nach dieser Eröffnung gehen beide Stimmen in einen freien Kontrapunkt über und beziehen sich motivisch allenfalls noch lose aufeinander. Die Imitationsstruktur aus T. 1–3 wird schließlich ab T. 8 – mit den weiterhin präsenten Violinen als zweistimmigem Kontrapunkt – eine Oktav tiefer von Violoncello und Viola wiederholt. Danach wird der Satz in nunmehr vierstimmigem freien Kontrapunkt weitergeführt. Nach einem sorgfältig vorbereiteten dynamischen Höhepunkt (T. 23 ff.) verebbt dieses kontrapunktische Gewebe vorerst (*ritardando*, *diminuendo*) und weicht abrupt einsetzenden, durchdringenden Bordunquinten des Violoncellos (T. 32), über denen eine klageartige Kantilene der Viola anhebt, zu der alsbald die zweite Violine in mixturartigem Parallelgang hinzutritt. Dies ist der B-Teil, in dem die melodieführende Funktion der Viola schließlich von der ersten Violine im hohen Register übernommen wird. Ein kontrastierender Abschnitt bringt nun unter der agilen Sechzehntel-Begleitung der übrigen Stimmen eine expressive Weise des Violoncellos. Nach deren Verklingen (*ritardando*, *smorzando*) und abgetrennt durch eine Pausenfermate erscheint eine kurze, nur zweitaktige Reminiszenz des ersten Abschnitts dieses B-Teils und – nach einer weiteren Generalpause – die verkürzte Reprise des A-Teils. Hier wird die Imitationskonstruktion vom Satzbeginn in komprimierter Form rekapituliert. Das dortige Kontrapunktmodell bleibt im Falle des Violinenpaares noch intakt – allerdings modifiziert durch die Transposition der gesamten Passage um eine Oktave nach oben. Der Einsatz von Viola und Violoncello wird aber um eineinhalb Takte vorgezogen, während das eingangs vorgestellte Imitationsmuster nur noch durch die jeweils ersten beiden Töne angedeutet wird. Der im Folgenden neu formulierte vierstimmige Satzverlauf führt jetzt zügig zu einem expressiven Höhepunkt (T. 65 f.): Die erste Violine spaltet den initialen Sextsprung des Kopfmotivs ab und hebt ihn in geradem Viertelrythmus eindringlich durch eine Abwärtssequenzierung in hohem Register hervor. Die übrigen Stimmen begleiten dies mit einer weitgehend homophon gesetzten Harmonisierung. Ein kurzer melodischer Überleitungsgedanke der ersten Violine führt nun zu einem letzten Erklängen des Soggettos, bei dem die anfängliche Imitation nur leicht in der Viola angedeutet wird. Nach weiteren drei Takten endet der Satz in dreifachem *piano*.

Mit dem Soggetto, das zu Beginn von der ersten Violine eingeführt wird, ist bereits von Anfang an ein Motiv präsent, das im Folgenden noch an mehreren Stellen aufgegriffen und verändert werden wird: eine absteigende große Sexte, gefolgt von einer kleinen Sekund abwärts

und einem abschließenden Quintsprung aufwärts.⁵⁵ Dieses Motiv kommt in den ersten neun Takten im Zuge der paarigen Imitation viermal vor, weitere zweimal in der verkürzten Wiederaufnahme des A-Teils (wo die analoge Imitation von Violoncello und Viola ausbleibt) und ein letztes Mal in den Schlusstakten. Deutliche Bezugnahmen finden sich darüber hinaus aber auch an anderen Stellen des Satzes, lediglich unter Preisgabe des abschließenden Aufwärtssprungs. Diese Verkürzung zu einem Dreitonmotiv mitgerechnet erscheint der Gedanke im Satzverlauf mindestens 11 Mal prominent. Hierbei kommt es zu sechs rhythmischen und sieben diastematischen Variantenbildungen.

Eine vollständige Identität – also rhythmisch, diastematisch und nach absoluter Tonhöhe – auch nur zweier dieser Varianten ergibt sich nicht (Notenbeispiel 5). Es kommt allerdings zu einigen genauen diastematischen Übereinstimmungen, die in formaler Hinsicht naheliegen. Dies gilt zunächst für die Übertragung des einleitenden Imitationsmodells von den Violinen auf Viola und Violoncello und für den Beginn der Reprise A'. Interessanterweise hat Bartók eine vollständige Identität zweier Motiveinsätze durch die Wahl unterschiedlicher Register vermieden.

Notenbeispiel 5: Eine Auswahl der Kopfmotivvarianten im ersten Satz von Bartóks 1. Streichquartett

Die Parallelen zur Motivgestaltung in *Herzog Blaubarts Burg* und den Liedersammlungen op. 15 und op. 16 sind deutlich erkennbar. Weder rhythmisch noch diastematisch wird eine exakt definierte Gestalt etabliert; dennoch sorgt eine Orientierung an rhythmischen Rahmenverhältnissen und einer groben melodischen Kontur für einen unmissverständlichen Zusammenhang.

Das Fehlen einer unterlegten Textierung sorgt hier freilich dafür, dass die Grenzen des Soggettos – anders als in den Vokalwerken – nicht eindeutig gezogen werden können. So kommt es, dass eine Bezugnahme zwischen den Variantenbildungen manchmal nur für die drei Initialtöne

55 János Kárpáti hat diesen zentralen Gedanken des Satzes beschrieben als »a >clinging< melodic step [...] followed by a larger interval and another close step in the opposite direction« und mit dieser bewusst unpräzisen Wortwahl dem Umstand Rechnung getragen, dass die Wiedererkennbarkeit dieses Motivs eben nicht am exakten Transfer der ursprünglichen Diastematik festzumachen ist, sondern an der Beibehaltung seiner groben Kontur. Vgl. János Kárpáti, »Early String Quartets«, in: *The Bartók Companion*, hrsg. von Malcolm Gillies, London 1993, S. 226–242, hier S. 229.

behauptet werden kann, manchmal aber auch für größere Phrasenlängen nachvollziehbar ist. Hier stößt die Analogie zwischen instrumentaler und vokaler Variantenbildung an eine vorhersehbare Grenze. Bei textierten Melodiephrasen stünde eine beliebig verkürzte Wiederholung mit Syntax und Sinngehalt des vertonten Wortlauts in Konflikt; bei rein instrumentaler Musik gilt diese Notwendigkeit der Rücksichtnahme nicht. Grundsätzlich sollte es nicht überraschen, dass neben vokal inspirierten Variationstechniken im 1. *Streichquartett* auch Verfahren der Vermischung, Fragmentierung und Neuverbindung von Motiven auftauchen, die gegenüber dem variierenden Verfahren als »kombinatorisch« bezeichnet werden könnten und eher einem instrumentalen Denken zugeordnet sind als einem vokalen. Der sprachlich-vokale Charakterzug ist dennoch unübersehbar, und zwar nicht nur durch die frei imitierende Variantenbildung allein. Es lässt sich auch eine Art Anpassung an emotionale Zustände erkennen. Das letzte Beispiel ist mit dem Initialmotiv der ersten Takte zwar beinahe tonhöhenidentisch, vermittelt aber mit der Verengung des Anfangsintervalls auf eine reine Quint einen Eindruck von Ermattung am Satzende, der an die besprochenen *A vágyak éjjele* und *Nem mehetek hozzád* erinnern dürfte.

Werden nun insbesondere die Beispiele aus *Herzog Blaubarts Burg* jenen aus dem 1. *Streichquartett* gegenübergestellt, so wird auffallen, dass letztere eine merklich geringere variative Bandbreite aufweisen. Beim »Kékszakállú«-Ausruf werden, mit anderen Worten, die rhythmischen und diastematischen Zusammenhänge deutlich stärker strapaziert als im Quartett. Das ist in kompositorischer Hinsicht leicht nachvollziehbar: Denn anders als in der reinen Instrumentalkomposition kann im Vokalwerk der wiederholte Wortlaut als Garant für die Wiedererkennbarkeit fungieren, so dass die motivische Zusammengehörigkeit auch größere variierende Eingriffe aushält. Dieser Unterschied ließe sich auch mit sprachwissenschaftlicher Terminologie umschreiben: Beim »Kékszakállú«-Ausruf stand neben verschiedenen Auslegungen der gleichen Intonationskontur auch die Wahl *unterschiedlicher* Intonationskonturen und somit unterschiedlicher Aussageabsichten offen. Im untextierten Streichquartett, wo ein Wechsel der Kontur die Wiedererkennbarkeit kompromittieren müsste, ist dies nicht der Fall. In den instrumentalen Beispielen geht es also nicht – um weiter in der linguistischen Terminologie zu bleiben – um die Wahl verschiedener Intonationskonturen für einen wiederholten Wortlaut, sondern um die Ausnutzung flexibler Spielräume *innerhalb* einer Intonationskontur.⁵⁶

Nun ließe sich einwenden, dass die Oper *Herzog Blaubarts Burg* erst nach Entstehung des 1. *Streichquartetts* komponiert wurde und die beobachtete melodische Variantenbildung insofern – im Widerspruch zur Argumentationslinie dieses Aufsatzes – als instrumentales Phänomen betrachtet werden müsste, das erst in zweiter Linie in einer vokalen Gattung Einzug gehalten hat. Dagegen ist allerdings einzuwenden, dass gerade Bartóks 1. *Streichquartett* selbst unter Ausklammerung einer prosodischen Orientierung keine lupenreine Manifestation eines

56 Dabei muss immer klar sein, dass es sich hier allenfalls um fiktive sprachliche Aussagen handeln kann. Es ist nicht die Absicht dieser Ausführungen anzudeuten, dass die besprochene instrumentale Kompositionsweise auf eine konkrete, lediglich stumm gebliebene Textierung hinausläuft, wie etwa im Schlusssatz von Alban Bergs *Lyrischer Suite* (1925/26). Die oben angesprochene, intensive Ausnutzung kombinatorischer Verarbeitungstechniken zeigt ja deutlich, dass ein Werk wie das 1. *Streichquartett* nicht einfach als instrumental gewordenen Vokalwerk aufgefasst werden sollte, auch wenn sprachmelodische Verfahrensweisen aufgezeigt werden können.

ausschließlich instrumentalen Idioms ist. Zu den offensichtlich vokal gedachten Facetten gehört etwa die Integration einer autobiographisch relevanten Liedzeile in der Einleitung des Finalsatzes.⁵⁷ Dort zitiert Bartók dann wiederum ein Volkslied, das ihm bereits aus den frühen Tagen seiner Sammlertätigkeit bekannt war.⁵⁸ Und schon der erste Satz weckt mindestens mit der erwähnten Violakantilene über den Bordunquinten des Violoncellos eindeutig vokale Assoziationen. Es kommt sicher nicht von ungefähr, wenn Bartók diesen Satz als seinen »Todesgesang« bezeichnet haben soll.⁵⁹ So sehr die Gattung Streichquartett in der Theorie auch als absolut instrumentale Kompositionsform aufgefasst werden mag, zeigt Bartóks 1. *Streichquartett* dennoch auf mehreren Ebenen eine Vermengung des instrumentalen Idioms mit vokalen Zügen. Die Vermutung einer prosodisch orientierten Gestaltungsweise lässt sich hier leicht einreihen.

Ohne auch nur annähernd eine erschöpfende Auflistung anstreben zu wollen, seien immerhin einige Werke herausgegriffen, die die gemachten Beobachtungen im Bereich der Instrumentalmusik unterstützen. Eine Suche nach ähnlichen Verfahren innerhalb der Streichquartette wird mindestens in den Quartetten Nr. 2 (komponiert 1914–1917, Notenbeispiel 6)⁶⁰ und Nr. 5 (1934) weitere anschauliche Beispiele hervorbringen.⁶¹ Zeitlich dazwischen liegen die beiden *Sonaten für Violine und Klavier*, komponiert 1921 beziehungsweise 1922, von denen vor allem die erste exemplarisch ist. Im ersten Satz, überschrieben »Allegro appassionato«, verwendet Bartók das Hauptthema der Violine in einer langen und häufiger in einer verkürzten Version, jeweils mit rhythmischer und diastematischer Variabilität; nur in einem Fall gibt es eine genaue intervallische Entsprechung (Notenbeispiel 7)⁶². Bei den Einsätzen der langen Motivgestalt ist bemerkenswert, dass sich an einer Stelle zwei Varianten überlappen (Notenbeispiel 7, Nr. 4). Das ist möglich, weil Schluss beziehungsweise Beginn des variierten Motivs eine ähnliche Kontur aufweisen. Eine andere Variante fügt etwa in der Mitte zwei neue Töne hinzu (Nr. 2). Beide Umstände – die Verkürzung des Motivs und der überlappende Einsatz – lassen sich mit einer sprachähnlichen Melodieästhetik vereinen: Auch gesprochene Aussagen können um einzelne Wörter erweitert werden, ohne dadurch syntaktisch sinnlos zu werden. Sie können außerdem mit dem gleichen Wortlaut schließen, mit dem sie begonnen haben und somit eine Überlappung ermöglichen.

57 Vgl. Bónis, »Erstes Violinkonzert«, S. 267 f. und 272.

58 Vgl. Somfai, »Romlott testem«.

59 Vgl. Bónis, »Erstes Violinkonzert«, S. 272.

60 Grundlage der Notenbeispiele ist die Ausgabe *Streichquartett II. Vonósnégyes. String Quartet. Quatuor a cordes*, Wien / London 1920 (Universal Edition).

61 Auch das 6. *Streichquartett* (1939) könnte zunächst als vielversprechendes Beispiel für die untersuchte Technik gelten. Immerhin beginnen die ersten drei der insgesamt vier Sätze mit einem »Mesto« überschriebenen Abschnitt, der jeweils auf gleiches melodisches Material zurückgreift. Der Satzsatz bewegt sich dann vollständig in diesem Mesto-Gestus. Statt die Wiederkehr dieses Materials flexibel variierend zu gestalten, verfährt Bartók hier aber jeweils mit diastematischer Exaktheit. Eine Differenzierung zwischen den Mesto-Abschnitten wird dafür durch Sequenzierung und Fortspinnung erzeugt. Was gerade hier der Verzicht auf sprachähnliches Gestalten zu bedeuten haben könnte, wäre eine interessante Fragestellung für eine andere Interpretationsstudie.

62 Die Notenbeispiele folgen der Ausgabe *Première Sonate en trois mouvements pour violon et piano* (1921), Wien u. a. 1991 (Neuausgabe Universal Edition).

1) Vl. I, T. 2 2) Vc., T. 7

3) Vl. I, T. 8

Notenspiel 6: Varianten des Hauptthemas aus dem ersten Satz von Bartóks 2. Streichquartett

1) T. 3 ff.

2) Zif. 3, T. 3 ff.

3) Zif. 4, T. 1 ff.

4) Zif. 26, T. 8 ff.

Notenspiel 7: Varianten des Hauptthemas in Bartóks Sonate für Violine und Klavier Nr. 1

Noch im letzten vollendeten Werk Bartóks, der *Sonate für Violine solo* (1944), lassen sich Beispiele für die sprachähnliche Variantenbildung finden. Der erste Satz im »Tempo di ciaccona«, dem Schema der Sonatensatzform folgend, beginnt mit einem Hauptthema, das nur noch zu Beginn der Reprise in diastematisch exakter Entsprechung zu hören ist, wenn auch um eine Oktave nach oben transponiert.⁶³ Ansonsten regiert eine variable Gestaltung, bei gelegentlich

63 Man denke an den gleichen Kniff im über drei Jahrzehnte früher entstandenen 1. Streichquartett, s. o.

mottoartiger Abkürzung der variierten Melodiephrase. Einer ähnlichen Variantenbildung wird auch der letzte der drei Gedanken unterzogen, die in der Exposition vorgestellt werden (Notenbeispiel 8).⁶⁴

1) T. 1–3

2) T. 5–7

3) T. 53f.

4) T. 32f.

5) T. 36f.

6) T. 45f.

Notenbeispiel 8: Varianten des ersten und dritten Expositionsgedankens in Bartóks *Sonate für Violine solo*

Unter Bartóks früheren Werken⁶⁵ ist die Suche nach treffenden Beispielen für dieses variierte Verfahren dagegen deutlich weniger erfolgreich, auch wenn sich leichte Tendenzen feststellen lassen. Die Symphonische Dichtung *Kossuth* (1903) etwa präsentiert das Hauptthema des Protagonisten zwar in vielfältigen diastematischen und teils auch rhythmischen Varianten, wofür aber in den meisten Fällen Vorgänge der genretypischen Thementransformation verantwortlich gemacht werden müssen, die dramaturgisch-stimmungsbildend motiviert sind, nicht aber

⁶⁴ In den Notenbeispielen wird aus dem mehrstimmigen Satz, den die Solovioline zu bewältigen hat, nur die Oberstimme als Thema bzw. Motiv angesprochen und zitiert. Die Beispiele beziehen sich auf die Ausgabe *Sonata for Solo Violin*, hrsg. von Yehudi Menuhin, London 1947 (Hawkes & Son).

⁶⁵ Damit sind hier nicht die »Jugendwerke« im engeren Sinne gemeint. Diese werden spätestens seit Denijs Dilles entsprechendem Werkverzeichnis für gewöhnlich vor dem Beginn von Bartóks letzter Opuszählung verortet. Dieser Grenzziehung zufolge gehören etwa die Symphonische Dichtung *Kossuth* und das *Klavierquintett* noch zu den Jugendwerken, während die *Rhapsodie* op. 1 für Klavier bereits zu den »reifen« Werken gezählt wird. Vgl. Denijs Dille, *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks 1890–1904*, Kassel u. a. 1976, S. 9.

prosodisch.⁶⁶ Das 1903/04 komponierte *Klavierquintett* weist ein volkstümlich anmutendes Thema auf, das diastematisch flexibel gehandhabt wird. Allerdings bleibt die rhythmische Gestalt weitgehend unangetastet, so dass sich schwer entscheiden lässt, ob für die beobachtbaren Veränderungen nicht allein die Reaktion auf unterschiedliche harmonische Zusammenhänge ausschlaggebend ist. Hier zeigt sich eine Schwierigkeit, die generell bei früheren Bartók-Werken auftaucht, wenn es um prosodisch gestaltete Melodik geht, was aber gleichzeitig erhellend für das untersuchte Kompositionsverfahren ist: Die diastematisch flexible Handhabung melodischen Materials hat viel mit dessen Loslösung vom harmonischen Kontext zu tun. Die Emanzipation der melodieführenden Stimme von der Begleitharmonik – deutlich vor Augen geführt etwa in den *Fünf Liedern* op. 15 oder in der 1. *Violinsonate* – ist eine wichtige Voraussetzung für eine sprachähnlich wirkende Melodik. *Kossuth*, das *Klavierquintett* oder auch die *Rhapsodie* op. 1 für Klavier (1904)⁶⁷ zeigen aber eine Oberstimmenführung, die eindeutig auf eine weitgehende Verschmelzung mit der harmonischen Gesamtfaktur aus ist, was die kompositorischen Spielräume für intervallische Variantenbildung bedeutend einschränken muss. Erst mit der Loslösung der Melodie von der Begleitharmonik wird der Weg für eine prosodische Variantenbildung frei. Und diese Entwicklung ist bei Bartók nicht allzu lange vor dem 1. *Streichquartett* festzustellen.⁶⁸

Sensibilität und Präzision, oder: Was sonst noch dafür spricht

Vielleicht ist es gerade im Falle Bartóks nicht unmittelbar einleuchtend, nach Anregungen für ein kompositorisches Verfahren im Bereich des Vokalen, des Sprachlichen zu suchen. In der Tat hat sich ja in der gängigen Rezeption ziemlich vehement das instrumentale Schaffen des Komponisten als Schwerpunkt behauptet. Hört man Bartóks Musik, so hört man meist die

66 NB: Die plakative Verzerrung des »Kaiserlieds«, mit der in diesem Revolutionsgemälde die habsburgischen Truppen dargestellt werden, arbeitet zwar mit einer diastematischen Variantenbildung der bekannten Haydn-Melodie, ist aber nicht als Verfahren sprachmelodischer Flexibilität misszuverstehen. Vielmehr steht sie zum einen im Dienste passender Stimmungserzeugung – die beabsichtigte Darstellung einer Bedrohung der ungarischen Revolutionäre durch die österreichische Militärmacht hätte sich mit dem Dur-Original Haydns schlecht vertragen – sowie als sarkastische Geste des Trotzes aus ungarisch-nationalistischer Sicht.

67 Bekannt ist die *Rhapsodie* wahrscheinlich in ihrer Fassung für Klavier und Orchester, die ein Jahr später entstand.

68 Was diese Verselbständigung der Melodie gegenüber der begleitenden Harmonik angeht, so dürfte die Erfahrung mit der Volksmusikpraxis hier dem Komponisten übrigens durchaus als Anregung gedient haben. In einem Aufsatz über den Einfluss der Volksmusik auf die moderne Komposition bemerkte Bartók 1931 im Hinblick auf die Begleitung von Volksliedmelodien: »Je primitiver eine Melodie ist, desto eigenartiger kann ihre Harmonisierung beziehungsweise ihre Begleitung sein. [...] Des Weiteren besteht in diesen primitiven Melodien keinerlei Tendenz zu einer stereotypen Zusammenfügung von Dreiklängen. Dieses Negativum bedeutet nichts anderes als den Wegfall gewisser Schranken. [...] Der Wegfall dieser Schranken erlaubt nun, die Melodien auf die unterschiedlichste Art beleuchten zu können, mit Akkorden aus den unterschiedlichsten Tonarten.« Béla Bartók, »A parasztzene hatása az újabb műzenére« [Der Einfluss der Bauernmusik auf die neuere Kunstmusik], in: *Új idők* 37 (1931), S. 718 f. Eine englische Übersetzung des Aufsatzes findet sich in Béla Bartók, *Essays*, S. 340–344, hier S. 342.

Streichquartette, die Solokonzerte, Ausgewähltes für Soloklavier, das *Konzert für Orchester* und diverse andere Prominenzen seiner Instrumentalmusik. Unter den Vokalwerken hat keines eine ebenbürtige Bekanntheit erreicht, auch nicht *Herzog Blaubarts Burg*, das hierunter noch am geläufigsten sein dürfte. Dabei müsste im Werben um einen differenzierteren Blickwinkel eigentlich schon der Hinweis genügen, dass für einen Komponisten, der so vielfältig und profoundly von überwiegend gesungen dargebotener Volksmusik beeinflusst wurde, das Vokale keine Nebensächlichkeit gewesen sein kann.⁶⁹

Darüber hinaus gibt es Vorlieben und Fähigkeiten des Menschen Bartók, die eine enge Verbindung mit dem gesprochenen Wort und dem Gesang regelrecht aufdrängen. Zunächst wäre die stark ausgeprägte polyglotte Ader zu nennen, für die seine Biographie zahlreiche Belege liefert. Verschiedene Fremdsprachenkenntnisse eignete er sich im Zuge seiner Volksliedsammlungen an. Aber sein Spracheninteresse erschöpfte sich nicht in dieser notwendigen, pragmatischen Anforderung an den Musikethnologen. Seine Publikationen zu Musikästhetik und Volksmusikforschung beinhalten Beiträge in deutscher, englischer, französischer und rumänischer Sprache. Seine Briefe weisen darüber hinaus Passagen auf Italienisch, Portugiesisch und Türkisch auf. Aus alledem wird klar, dass Bartók im Umgang mit Sprachen ein hohes Maß aufmerksamer Neugier an den Tag legte und bei der Aneignung fremder Idiome über eine bemerkenswerte Geschicklichkeit verfügte.⁷⁰

Überhaupt wird aus biographischen Episoden und Anekdoten deutlich, dass Bartók – auch wenn seine oft reservierte Außenwirkung das Gegenteil vermuten lassen könnte – seine Umwelt durchaus mit gesteigerter, mitunter regelrecht systematisierender Aufmerksamkeit wahrnahm und insbesondere bei akustischen Vorgängen über große Sensibilität, ja bisweilen auch Überempfindlichkeit verfügte.⁷¹ Verschiedene Kompositionen belegen, dass diese Aufmerksamkeit auch dann schöpferisch nutzbar gemacht werden konnte, wenn es sich gar nicht um genuin musikalische Eindrücke handelte. Anzuführen sind hier vor allem die vielen ›Nachtmusiken‹, die als Einzelsätze in diversen Werken auftauchen und in Bartóks Œuvre geradezu ein Subgenre aus eigenem Recht darstellen. Typisch ist dort die klangliche Repräsentation der Natur. Eines der elaboriertesten Beispiele hierfür ist sicherlich der vierte Satz der Klaviersuite *Szabadban* (*Im*

69 Vgl. auch Braun, *Béla Bartóks Vokalmusik*, S. 15.

70 Ein besonders anschauliches Beispiel für diese polyglotte Neigung ist ein erst posthum veröffentlichter Artikel Bartóks zum Mangel an Einheitlichkeit bei der englischen Transkription russischer Komponistennamen. Derselbe Artikel enthält auch Abschnitte zur richtigen Aussprache von »Enescu« und zur angemessenen Übersetzung von »Wohltemperiertes Clavier«. Vgl. Béla Bartók, »Some Linguistic Observations«, in: *Essays*, S. 522–526. Der Artikel erschien erstmals in *Tempo* 14 (1946), S. 5–7.

71 Das außerordentlich exakte Gehör des Komponisten ist mehrfach von Zeitgenossen bestätigt worden. Bei der Transkription der Tonaufnahmen von Volksliedern, mit der sich Bartók zeitweise intensiv beschäftigte, profitierte er enorm von dieser Fähigkeit. Es ist eine zumindest kuriose Parallele, dass diese Tätigkeit, die im wiederholten minutiösen Abhören von Tonaufzeichnungen bestand, stark der Vorgehensweise gleicht, mit der bis weit ins 20. Jahrhundert hinein auch die schriftliche Fixierung experimentell erfasster Sprachmelodieverläufe getätigt wurde. Vgl. Reinhard Kiefer, Art. »Sprachmelodie«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütken, Kassel u. a. 2016 ff., zuerst veröffentlicht 1998, online veröffentlicht 2016, <www.mgg-online.com/mgg/stable/19300>.

Freien), der mit *Az éjszaka zenéje* (Klänge der Nacht) überschrieben ist. Der Erinnerung von Bartóks erster Ehefrau Márta zufolge lebt in diesem Stück die natürliche Geräuschkulisse fort, die sich dem Komponisten in den Urlaubsnächten auf dem Lande bei seiner Schwester Elza bot.⁷²

Ein noch eindeutigerer Fall ist der langsame Satz des 3. *Klavierkonzerts* (1945). Der Mittelteil der dort verwirklichten A – B – A'-Form ist ein veritables ›Vogelkonzert‹, von dem fast mit Sicherheit behauptet werden kann, dass die Anregung hierzu von Hörerfahrungen herrührte, die Bartók in freier Natur während eines Kuraufenthaltes 1944 in Asheville, North Carolina, gesammelt hatte. Anna Maria Harley ist es sogar gelungen, einzelne dargestellte Vogelarten zu identifizieren,⁷³ so dass dieses ›Vogelkonzert‹ nicht nur zum eindrucksvollen Beleg für Bartóks sensible und präzise Hörwahrnehmung wird, sondern auch für seine Bereitschaft, diese in die Kompositionsarbeit mit einfließen zu lassen.⁷⁴

Wenn es also stimmt, dass »das ungeschulte Ohr in der Sprechtonbewegung keine festen Intervalle« erkenne, dagegen erfahrene, »kundige Hörer den Tonhöhenwechsel zu erfassen und sogar eine melodische Gestaltung zu erkennen«⁷⁵ vermögen, dann hatte Bartók zweifelsohne beste Voraussetzungen, um zur letzteren Gruppe zu gehören. Und wenn diese bewusste Wahrnehmung von Sprachmelodie und Prosodie wenigstens teilweise Bartóks Neigung zur variierenden Wiederholung angeregt hat, dann dürfte uns das nicht allzu sehr überraschen.

72 Vgl. Márta Ziegler [ehem. Bartók], »Über Béla Bartók«, in: *Documenta Bartókiana* 4 (1970), S. 173–179, hier S. 179. In verschiedenen Werkbesprechungen ist – auch wenn dieser Hinweis bei Márta Ziegler nicht auftaucht – von Froschquaken als Vorbild für bestimmte geräuschhafte Effekte im Klavierstück die Rede. Vgl. etwa László Somfai, »The ›Piano Year‹ of 1926«, in: *The Bartók Companion*, hrsg. von Malcolm Gillies, London 1993, S. 173–188, hier S. 178 f.

73 Anna Maria Harley, »Birds in Concert: North American Birdsong in Bartók's Piano Concerto No. 3«, in: *Tempo* 189 (1994), S. 8–16.

74 In einem Brief vom 22. April 1944 an seinen Sohn Péter notierte Bartók einen der gehörten Vogelrufe und bemerkte dazu, dass hiervon »immer mehr Varianten« zu hören seien. Dieser Ruf findet sich im Mittelsatz des Klavierkonzerts wieder und ist dort tatsächlich der einzige mit veränderlicher Oberstimmendiastematik. Vgl. Harley, »Birds in Concert«, S. 8. Vollständig abgedruckt ist der Brief in englischer Übersetzung bei Péter Bartók, *My Father*, Homosassa, FL, 2002, S. 283 f.; der ungarische Originalwortlaut findet sich bei ders., *Apám*, übers. von Judit Péteri, Budapest 2004, S. 277 f.

75 Kiefer, Art. »Sprachmelodie«.