

Laura Krämer

Parallele Stimmführung bei Bartók



Struktur und Funktion einer Satzweise

Laura Krämer

Parallele Stimmführung bei Bartók

Struktur und Funktion einer Satzweise

Diese Arbeit wurde als Dissertation am Musikwissenschaftlichen
Seminar der Universität Heidelberg verfasst.

Berlin/Heidelberg 2013

Inhalt

| | |
|---|-----|
| Vorwort | 5 |
| 1. Struktur | 21 |
| 1.1. Zusammenklänge | 22 |
| 1.2. Organisation der Verschiebung | 69 |
| 1.2.1 Reale Verschiebung | 70 |
| 1.2.2. Modale Verschiebung | 74 |
| 1.2.3. Freie oder unregelmäßige Organisationen | 79 |
| 1.3. Parallelstimmigkeits-Texturen | 80 |
| 1.3.1. Hierarchische Texturen | 82 |
| 1.3.2. Gesamtsätze in Stimmabhängigkeit | 89 |
| 2. Funktion | 104 |
| 2.1. Parallelführung in Bartóks Personalstil | 104 |
| 2.1.1. Harmonik | 105 |
| 2.1.2. Texturen | 119 |
| 2.2. Parallelstimmigkeit in der Formbildung | 129 |
| 2.2.1. Theoretische Vorüberlegungen | 129 |
| 2.2.2. Formdenken bei Bartók | 132 |
| 2.2.3. Parallele Stimmführung als Mittel des formalen Ausdrucks | 137 |
| 2.3. Kompositionsgeschichtlicher Kontext | 163 |
| 2.3.1. Zeitgenössische Komponisten | 165 |
| 2.3.2. Musikalische Stile | 178 |
| 3. Analyse | 198 |
| <i>Concerto for Orchestra</i> | 198 |
| 3.1. <i>Introduzione – Allegro Vivace</i> | 199 |
| 3.2. <i>Giuoco delle Coppie</i> | 211 |
| 3.3. <i>Elegia</i> | 225 |
| 3.4. <i>Intermezzo interrotto</i> | 233 |
| 3.5. <i>Finale (Pesante – Presto)</i> | 238 |
| Nachwort | 257 |
| Literatur | 264 |

Vorwort

Auf den ersten Blick scheint Béla Bartók ein gut erforschter Komponist zu sein, „theoriefreundlich“ gewissermaßen, weil sich Prinzipien seiner Kompositionstechnik bisweilen, implizit in größeren Kompositionen oder explizit im *Mikrokosmos*, mit didaktischer Klarheit präsentieren. Durch Bartóks musikwissenschaftliche Tätigkeit sind zudem Erläuterungen zu eigenen Werken, zu den Grundlagen seines persönlichen Stils und zur allgemeinen Situation der Neuen Musik verfügbar, die, zusammen mit den entsprechenden Kompositionen, die Musik Bartóks zu einem einfachen Fall machen könnten. Von einem solchen kann aber, das zeigt die nähere Beschäftigung immer wieder, bei Bartók kaum die Rede sein. Bartóks Musik steht an einem Wendepunkt der europäischen Kompositionsgeschichte, der Entstehung der Neuen Musik¹ des 20. Jahrhunderts. Dabei verkörpert Bartók bei aller Bemühung um Neuschöpfung und Abgrenzung eine Haltung des Integrierens und Aufhebens des Hergebrachten – dies ist eine der wenigen Konstanten seiner musikwissenschaftlichen Selbstzeugnisse vom frühen Aufsatz „Das Problem der Neuen Musik“ (1920) bis zur Vorlesung „Revolution und Evolution in der Kunst“ (1943), dem ersten Teil der berühmten *Harvard Lectures*. In Bartóks Musik zeigt sich eine solche Dialektik immer wieder: Sie ist in ihrer Weise konservativ und zugleich völlig neuartig, und sie ist in hohem Grade zeittypisch, geht dabei aber stets einen Sonderweg. Diese Janusköpfigkeit wirft auf verschiedensten Gebieten Probleme auf – es fehlt ein Theorie- und Begriffssystem zur umfassenden Analyse von Bartóks Harmonik, Form und Stilistik, und die musikhistorische Einordnung unter Traditionalisten und Neuerern fällt schwer.

So konstatiert der führende ungarische Bartók-Forscher László Somfai, dass noch aktuell² die Forschungslage zu Bartóks Stil und Semantik sehr lückenhaft ist. Die vorliegende Dissertation möchte unter dem klar begrenzten Aspekt des technischen Details der parallelen Stimmführung einen Beitrag zur Erarbeitung dieser

¹ Vgl. hierzu Hermann Danuser, Art. „Neue Musik“, in: *MGG* Sachteil Bd. 7, Sp. 75-122. Der Begriff „Neue Musik“ wird in der vorliegenden Arbeit verwendet in dem pluralistischen Sinne, der im gleichnamigen *MGG*-Artikel von Hermann Danuser zur Anwendung kommt. Danuser verweigert eine Begriffsdefinition und propagiert „Neue Musik“ als historischen Begriff. Auf Béla Bartók trifft der Terminus zu, insofern Bartóks Musik an der Außerkraftsetzung der „struktur- und formbildenden Funktionen der harmonischen Tonalität“ (ebenda, Sp. 84) Anteil hat.

Daneben ist die Begriffsverwendung durch den zeitgenössischen Gebrauch abgesichert, da sowohl Bartók selbst ihn – an prominenter Stelle in seinem Aufsatz „Das Problem der Neuen Musik“ (1920) benutzte, als auch die feuilletonistischen Schriftsteller, die den Begriff um 1920 prägten, darunter Paul Bekker und Erich Steinhard, einhellig Bartók zu den Vertretern der Neuen Musik zählten. Vgl. hierzu Christoph Blumröder, *Der Begriff „Neue Musik“ im 20. Jahrhundert*, München, Salzburg 1981, S. 59ff.

² László Somfai, „Desiderata Bartókiana: A Survey of Missing Links in Bartók Studies“, in: *Bartók International Congress 2000* (= *International Journal of Musicology* 9/2006), S. 385.

Forschungsdesiderata leisten, wobei der Anspruch besteht, die Bereiche des Stils und der Bedeutung vom Ausgangspunkt der Satztechnik aus umfassend zu erschließen.

Da Bartóks Musik reich an vielfältigen Möglichkeiten der Stimmführung ist, stellt die Reduktion der Betrachtungen auf parallele Stimmführung eine gravierende Einschränkung des Blickwinkels dar. Dennoch kann anhand dieses Gesichtspunkts Bartóks Inspiration durch die Musik Debussys ebenso nachvollzogen werden wie die Schaffung einer neuartigen Harmonik aus dem Tonmaterial der von Bartók erforschten Bauernmusik – die These, dass sein Stil sich aus dieser Quelle speise, ist oft referiert, aber bislang nur unvollständig musiktheoretisch erschlossen und beschrieben worden.

Ebenso aufschlussreich ist die detaillierte Analyse von Vorgehensweisen der Stimmkopplung unter dem Gesichtspunkt des Symmetrieprinzips, das neben paralleler Stimmführung auch Kanontechniken und strenge Gegenbewegung in Intervallumkehrung beinhaltet, für das Verständnis der Genese unterschiedlicher Texturen und deren Funktion in der musikalischen Formbildung. Auf diesem Gebiet erhellt sich ein Zusammenhang zwischen logisch-entwickelnden Formprozessen der Beethoven-Brahms-Schönberg-Tradition, die auf Vereinheitlichung aller motivischen Impulse zielt, und neuartigen, statisch-gewebeartigen Musikkonzeptionen, die als Musikstücke eigenen Rechts erst nach Bartóks Tod zur vollständigen Entfaltung kommen. Dass für die Vereinheitlichung von Bewegungsimpulsen in Verfahrensweisen der Abhängigkeit der Stimmen voneinander, die sich als eine repräsentative Denkweise der neueren Musikgeschichte darstellt, ein Überbegriff fehlt bzw. bestehende Benennungen³ keine Verbreitung gefunden haben, zeigt die Unterschätzung dieses grundlegenden Prinzips der Tonhöhenorganisation im musiktheoretischen Schrifttum. Das weitgehende Aussparen der weder polyphonen noch homophonen, sondern stimmkoppelnden Satzorganisationen⁴ in systematischen Werken der Musiktheorie mag dazu beigetragen haben, dass dieser Aspekt auch in Studien zur Kompositionstechnik Bartóks bislang wenig beachtet blieb, und damit einhergehend auch das gesamte Themengebiet von Texturengnese und -verlauf.

³ Der einzige Begriff, der die Abhängigkeit aller Stimmen einer Textur voneinander übergreifend bezeichnet, ist derjenige der „Monophonie“ im *Handbuch der Tonsatzlehre* von Wilhelm Keller, Regensburg 1959. Die Terminologie dieses systematisch gut durchdachten Werks muss als weitgehend privat bezeichnet werden.

⁴ Zu den Satzorganisationen der Stimmabhängigkeit voneinander gehört auch die Heterophonie, also die simultane Ausführung einer Linie in mehreren Varianten. Sie wird vor allem in musikethnologischem Schrifttum diskutiert und stellt im vorliegenden Zusammenhang von Bartóks Musik eine in Einzelfällen relevante variative Spielart paralleler Stimmführung dar, ohne zur Klärung systematischer Fragestellungen beitragen zu können.

In diesem Bereich wurde in der vorliegenden Arbeit eine systematische Ordnung unter dem Aspekt der Stimmabhängigkeit angestrebt, in deren Rahmen auch eine bislang unbeachtete Technik als „sekundäre Parallelbewegung“ eingeordnet wird, die in Bartóks Werken nach 1926 mit großer Regelmäßigkeit vorkommt.

Einleitung

Struktur und Funktion einer Satzweise – der Untertitel der vorliegenden Dissertation formuliert den Anspruch, eine Brücke zwischen der im Notentext analytisch greifbaren Struktur der Satztechnik und der Musik als bedeutungstragendem Stil- und Formzusammenhang zu schlagen.

Dieser Brückenschlag muss als Hauptanliegen einer Art von Musikanalyse gelten, die sich nicht mit dem Aufdecken von Strukturzusammenhängen begnügt, gleichgültig, ob sich diese ästhetisch vermitteln.⁵ Andererseits ist es aus Sicht einer Musikbetrachtung mit wissenschaftlichem Anspruch wünschenswert, die Eindrücke von Kommunikativität und Wohlgeformtheit, welche die Musik beim Rezipienten hervorzurufen vermag, auf Strukturmerkmale im Notentext zurückzuführen.⁶

Die Diskussion um Erklärbarkeit oder auch Unerklärlichkeit musikästhetischer Sachverhalte ist so alt wie das Schreiben über Musik selbst. Während die universitäre Musikwissenschaft als Musikhistorie sich im Einklang mit den Ansprüchen ihres akademischen Rezipientenkreises befindet, schleppt die Musiktheorie als propädeutisches Hilfsfach für Musikwissenschaft und Musikausübung weiterhin die Bürde mit sich, in ihrer Orientierung an abstrahierenden Systemen einerseits und ihrer Hingabe an im Notentext fixierbare Details andererseits dem „Eigentlichen“ der Musik – ihrer Schönheit und Sinnhaftigkeit – entfremdet zu sein.

Die vorliegende Arbeit versteht sich als musiktheoretisch, insofern die Musiktheorie eine Fachrichtung innerhalb der Musikwissenschaft ist. Ausgangspunkt der Betrachtungen ist eine einzelne Satztechnik, nämlich diejenige der parallelen Stimmführung. Sie berührt, in systematischer Aufarbeitung ihrer strukturellen Seite, Belange der Harmonik und des Kontrapunkts. Auf höherer hierarchischer Ebene des Gefüges wird sie zur Genese von Texturen und als Mittel zur Gestaltung formbildender Prozesse wirksam. Ferner muss sie unter Berücksichtigung des kompositionsgeschichtlichen Kontexts verstanden werden, da sie ein typisches Merkmal für die musikhistorische Situation des Aufbruchs in die Neue Mu-

⁵ Vgl. Susan McClary, „In Praise of Contingency: The Powers and Limits of Theory“, in: *Music Theory Online* 1 (2010), S. 33: „Gradually we are learning to overcome our disciplinary Asperger’s Syndrome, the autistic condition that prevents those afflicted from recognizing evidence of feeling in others. Our greater acquaintance with the *Affektenlehre*, the semiotic work of Raymond Monelle (2000) or Kofi Agawu (1991), and, most recently, the discovery of mirror neurons in the brain have made it increasingly acceptable to deal with affect as a part of the analytic enterprise. For listeners do not grab onto any old emotional type when they hear a passage; they are responding to specific signs.”

⁶ Vgl. Carl Dahlhaus bezüglich der Beurteilung musikalischer Form: „Dennoch zweifelt niemand, dass man geglückte von mißlungenen Formen unterscheiden kann; und eine Differenz, die besteht, muss auch erklärbar sein.“ Carl Dahlhaus, (ohne Titel), in: *Form in der Neuen Musik*, hrsg. von Ernst Thomas, Mainz 1966, S. 71-75. Nachdruck in: *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften Bd. 8*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2005, S. 434-440.

sik des 20. Jahrhunderts ist. Daneben ist sie aber auch einschlägig für den Personalstil Béla Bartóks, dessen Werk die Grundlage der Betrachtungen in vorliegender Studie ist.

Struktur – Funktion - Bedeutung

Auf einer gedachten Skala von der technischen zur ästhetischen Realität von Musik steht die Struktur am einen, die Bedeutung⁷ am anderen Ende. Zwischen den beiden vermittelt die Funktion; das Funktionieren ist die Verbindung von Sachgehalt und Wirkungsweise. Indem strukturelle Gesichtspunkte eine Funktion in einem Zusammenhang innehaben – sei es ein harmonischer, stilistischer oder formaler –, erweisen sie sich als Teilhaber an und Konstituenten von musikalischer Bedeutung. Bedeutung ist in diesem Zusammenhang alles, was sich als Sinnzusammenhang vermittelt, also die Kohärenz des Stils ebenso wie diejenige der Formbildung. Bedeutung umfasst daneben alle Verweisrelationen auf andere musikalische Stile und die darin immanent mitschwingenden emotionalen, gesellschaftspolitischen und ethischen Implikationen.

Der zweite Abschnitt dieser Studie zur Funktion paralleler Stimmführung bildet das Kernstück der Arbeit. Der erste Abschnitt ist dem vorangestellt, um die Vielfalt der Erscheinungsweisen paralleler Stimmführung bei Bartók nach strukturellen Gesichtspunkten systematisch zu ordnen. Die Aufarbeitung der Funktion von paralleler Stimmführung ist dann im zweiten Abschnitt untergliedert in die drei Aspekte des Personalstils – hier geht es primär um Harmonik und Texturen –, der musikalischen Formbildung sowie der Einfluss- und Verweisrelationen zu anderen Musikrichtungen. Die drei Aspekte stehen in vielfacher Wechselwirkung zueinander. Um die Funktion von paralleler Stimmführung bei Bartók in ihrer komplexen Ganzheitlichkeit im Werkzusammenhang zu verdeutlichen, ist ein dritter Abschnitt der Analyse des *Concerto for Orchestra* aus der Perspektive der Fragestellung dieser Arbeit gewidmet.

Parallele Stimmführung bei Bartók

Parallele Stimmführung ist nur eine Möglichkeit der Stimmbeziehung unter vielen anderen, die in Bartóks Musik verwirklicht werden. Die Konzentration auf ein Detail kann als Beschränkung des Blickfeldes den Erkenntniswert der Untersuchungen mindern oder als Fokussierung klärend wirken. Für die vorliegende Studie ist eine starke Begrenzung der Ausgangsperspektive notwendig, da das Er-

⁷ Dabei ist der Begriff der Bedeutung weit gefasst und bezeichnet sowohl im engeren Sinne die Auswertung von Verweisrelationen als auch die Eigenschaft von Musik, einen syntaktischen Sinnzusammenhang (ohne Verweis) darzustellen. Vgl. Christian Thorau, „Interagierende Systeme – Überlegungen zu einem zeichentheoretischen Rahmen musikalischer Analyse“, in: *Systeme der Musiktheorie*, hrsg. von Clemens Kühn, Dresden 2009, S. 70-84.

kenntnisinteresse ausgesprochen weit gefasst ist, indem es den großen Bogen von der kleinräumigsten Struktur zum Gesamtzusammenhang zu schlagen sich zur Aufgabe macht.

Ob die Erkenntnisse, die durch die Bezugsetzung aller Fragen auf ein strukturelles Detail gewonnen werden, tragfähig sind, hängt nicht zuletzt davon ab, inwiefern das ausgewählte Detail eines ist, das für die Zusammenhänge des Stils repräsentativ ist. Dieses Kriterium erfüllt die parallele Stimmführung sowohl für die kompositionsgeschichtliche Gesamtsituation – insoweit überhaupt von einer solchen die Rede sein kann – als auch für den Personalstil Béla Bartóks. Darum eignet sie sich als Ausgangspunkt, von dem aus die Gebiete von Funktion und Bedeutung entfaltet und ermessen werden können. Als zeit- und personalstiltypisches Verfahren dient parallele Stimmführung dazu, die besondere Stellung Béla Bartóks in einer allgemeinen Tendenz der Neuen Musik des frühen 20. Jahrhunderts zu verorten und abzugrenzen. Die gewonnenen Erkenntnisse, etwa über die Bildung einer neuartigen Harmonik oder über Formprozesse, leisten einen Beitrag zum Verständnis der kompositionsgeschichtlichen Vorgänge auf dem Weg von der Krise der Spätromantik in die Neue Musik.

Grundlagen

Literatur und Methoden

Die für die vorliegende Studie relevante Literatur lässt sich in vier Gruppen einteilen. Den ersten Bereich bilden musiktheoretische Werke zur systematischen Erfassung von paralleler Stimmführung. Ein zweiter Bereich betrifft Literatur zu Béla Bartóks Kompositionstechnik. Schriften des dritten Bereichs sind Monographien, Aufsätze und Sammelbände zum musikhistorischen Kontext Bartóks und seiner Zeit, die größtenteils auch musikanalytische Anteile einbeziehen. Viertens werden Bartóks eigene Publikationen, Briefe und Interviewäußerungen berücksichtigt. Im Folgenden werden jeweils nur die einflussreichsten Texte näher erörtert. Die übrigen hier berücksichtigten, von ihnen abhängigen Bücher können dem Literaturverzeichnis und den jeweiligen Verweisen im Text entnommen werden.

Musiktheoretische Literatur

In den meisten musiktheoretischen Schulwerken spielt parallele Stimmführung keine oder eine sehr untergeordnete Rolle. Problematisch ist schon die Zuordnung zu den traditionellen Sparten Harmonielehre und Kontrapunkt. Ursprünglich fällt parallele Stimmführung in den Bereich der Kontrapunktlehre, die die Verwaltung von konsonanten und dissonanten Intervallen auch im Bezug auf die Möglichkeit ihrer Parallelführung betrifft. So macht bereits Johannes de Muris⁸ Aussagen darüber, welche Intervalle parallelgeführt werden können und wie viele gleiche Intervalle hintereinander toleriert werden, ohne dass das Varietas-Gebot verletzt wird.

Das moderne systematisch-musiktheoretische Schrifttum sieht sich der grundsätzlich veränderten Situation gegenüber, dass parallele Stimmführung nicht mehr nur als ein gelegentliches Vorkommnis im Satzgefüge selbständiger Stimmen, sondern auch als raumgreifende Satzdisposition eigenen Rechts zu behandeln ist. Charakteristisch ist dabei eine historische Verortung ihrer Relevanz, beginnend ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, mit einem Höhepunkt in Satztechniken der „impressionistisch“ genannten Komponisten des frühen 20. Jahrhunderts, und die damit einhergehende theoriegeschichtliche Verbindung mit der Auflösung der dur-moll-tonalen Harmonik.

⁸ Traktat *Cum notum sit*, Johannes de Muris zugeschrieben (um 1330 bis 1350). Zitiert nach Klaus-Jürgen Sachs, „Die Contrapunctus-Lehre im 14. und 15. Jahrhundert“, in: *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit* (= Geschichte der Musiktheorie, Bd. 5), hrsg. von Hans-Heinrich Eggebrecht, Alberto F. Gallo, Max Haas und Klaus-Jürgen Sachs, Darmstadt 1984.

Dies hat zur Folge, dass parallele Stimmführung im Sinne der vorliegenden Arbeit allenfalls in Werken zur Harmonik und Harmonielehre zur Sprache kommt, und zwar insbesondere in solchen mit einem historischen (also nicht systematischen) Ansatz. Historische und systematische Perspektive sind allerdings in den meisten Harmonielehren vermischt. Die verbreiteten primär systematischen Harmonielehren, z.B. die Bücher von Hermann Grabner⁹, aber auch neuere Darstellungen wie das *Lexikon der Harmonielehre* von Reinhard Amon¹⁰, widmen der parallelen Stimmführung kurze Abschnitte im Sinne eines Ausblicks auf die Begrenzung des Geltungsbereichs der im Buch dargestellten dur-moll-tonalen Harmonik.

Um einen Überblick über den Stand der musiktheoretischen Literatur bezüglich paralleler Stimmführung zu gewinnen, sei eine Skala von einer historischen zu einer systematischen Perspektive vorgestellt. Am einen Extrem der Skala befindet sich die *Harmonielehre* Diether de la Mottes (⁹1995), die schon wegen ihrer beispiellosen Verbreitung¹¹ Berücksichtigung finden muss. Am „historischen“ Ende der Skala ist auch Ekkehard Krefts Monographie *Parallelakkordik* (1995) anzusiedeln, die aber, mehr noch als de la Mottes *Harmonielehre*, die immerhin eine systematische Aufarbeitung der schlaglichtartig besprochenen harmoniegeschichtlichen Stationen andeutet, eine reine Beispielsammlung ist.

Auf halbem Weg zwischen Historie und Systematik befindet sich das Buch *Harmonik* von Szolt Gárdonyi und Ekkehard Nordhoff (1990). Zwischen de la Motte und Gárdonyi/Nordhoff anzusiedeln ist *Der musikalische Satz* von Norbert Jürgen Schneider (1987). Systematisch konsequent aufgebaut, ohne historische Kontextualisierung von Werken, ist das *Handbuch der Tonsatzlehre* von Wilhelm Keller (1959). Eigene Studien zur parallelen Stimmführung bei Bartók liegen noch nicht vor.

Historische Darstellungen von paralleler Stimmführung anhand konkreter Beispiele orientieren sich vorzugsweise an Debussy – sie lassen sich nur bedingt für Bartók oder überhaupt für einen verallgemeinernden Gebrauch auswerten. Die rein systematische Aufarbeitung von Wilhelm Keller krankt dagegen an einem Spezialvokabular, das außerhalb von direkt auf Keller referierenden Texten keine Verbreitung gefunden hat.¹²

⁹ Hermann Grabner, *Handbuch der funktionellen Harmonielehre*, Regensburg ⁸1977. Ders., *Allgemeine Musiklehre*, Kassel ¹⁴1982.

¹⁰ Reinhard Amon, *Lexikon der Harmonielehre*, Wien 2005.

¹¹ Laut einer im Rahmen seiner Dissertation veranstalteten Umfrage von Hanno Hussong ist die Harmonielehre Diether de la Motte das meistverwendete Lehrwerk an deutschen Musikhochschulen. Vgl. Hanno Hussong, *Untersuchungen zu praktischen Harmonielehren seit 1945*, Saarbrücken 2005.

¹² So z.B. Richard Beyer, *Organale Satztechniken bei Debussy und Ravel*, Wiesbaden 1992.

Trotz aller Unterschiede stimmen grundsätzliche Kategorien der systematischen Beschreibung von Parallelführungstechniken bei de la Motte, Schneider und Gárdonyi/Nordhoff überein. Konsens ist dabei ihre zur Systematik der Sequenz- und Beantwortungstechniken analoge Einteilung in tonale bzw. reale Varianten, abhängig davon, ob die konkreten Zusammenklänge sich je nach zugrundeliegender Skala verändern oder genau gleich bleiben. Die beiden Kategorien tonal und real, als grundsätzliche Unterscheidung von größter Bedeutung, reichen jedoch nicht aus, um alle Parallelführungsphänomene zu beschreiben. In den ergänzend angeführten Möglichkeiten gibt es große Unterschiede.

de la Mottes an Debussy entwickelte Kategorisierung verliert sich in einer langen Liste, die nur den äußerliche Anschein einer systematischen Aufarbeitung trägt. Einzelne Begriffe überzeugen nicht in ihrem Bezug zum beschriebenen Phänomen – etwa die „atonale Mixtur“¹³, die primär in einer Gegenüberstellung von Dur- und Mollakkorden besteht, als Gegenbegriff zur tonalen. Zudem ist die Liste unvollständig, also dem Motte'schen Ideal der Anregung weiterführender Gedanken seiner Leserschaft verpflichtet, was zwar sicherlich pädagogisch wertvoll ist, aber der Erstellung einer tragfähigen Systematik entgegensteht.

Gárdonyi/Nordhoff und Salmen/Schneider ergänzen die Zweifaltigkeit von tonaler und realer Parallelführung jeweils um eine dritte Sammelkategorie („varierte Mixtur“ bei Gárdonyi/Nordhoff, „freie Mixtur“ bei Salmen/Schneider), deren Möglichkeiten dann am Einzelfall erörtert werden.

Im Kapitel 1 „Struktur“ der vorliegenden Arbeit wird eine systematische Aufarbeitung der Parallelführungsphänomene bei Bartók in Angriff genommen. Die Dreiteilung tonal – real – frei ist dabei ein praktikabler Ausgangspunkt, wobei die Ersetzung des Tonalitätsbegriffs durch denjenigen der Modalität ratsam scheint. Die geschilderten Parallelführungen mit wechselnden Zusammenklängen sind ja nicht tonal in dem Sinne, in dem eine tonale Sequenz oder eine tonale Themenbeantwortung die Tonhöhen gemäß der Erfordernisse eines dur-moll-tonalen Zusammenhangs modifiziert. Auch wenn die diatonische Skala zugrunde liegt, ist „modal“ die adäquatere Ausdrucksweise. Wie zu zeigen sein wird, zerstört die Parallelführung selbst den dur-moll-tonalen Zusammenhang. Ein weiterer Vorteil der Verwendung des Begriffs der „modalen Parallelführung“ ist, dass so auch Spezialfälle der Parallelführung auf Basis nichtdiatonischer Modi erfasst werden können, die schließlich weder „tonal“, noch „frei“ sind.

Neben musiktheoretischen Studien zur Harmonielehre, die aufgrund der Systematisierung des Phänomens der parallelen Stimmführung hier berücksichtigt werden müssen, sind noch weitere Sparten der Sekundärliteratur relevant, die sich nicht speziell mit Bartók beschäftigen. Dies sind, für die entsprechenden Kapitel dieser

¹³ Diether de la Motte, *Harmonielehre*, Kassel etc. 9 1995, S. 257f.

Arbeit, theoretische Werke zur musikalischen Form und zur Intertextualität und Semantik.

Im Gegensatz zu den theoretischen Studien zur parallelen Stimmführung kommt es hier nicht darauf an, das entsprechende Schrifttum umfassend aufzuarbeiten, sondern es genügt, die Ansätze, die in der vorliegenden Arbeit zum Tragen kommen, zu benennen. Dem Kapitel zur musikalischen Form liegt eine Herangehensweise zugrunde, die von einem formbildenden Funktionsbegriff ausgeht. Vorbild ist hier William E. Caplins Studie *Classical Form* (1998), wobei eher Denkprinzipien als Formtypen übernommen werden. Caplin seinerseits bezieht sich in vielerlei Hinsicht auf die formtheoretischen Äußerungen Arnold Schönbergs, dessen Denk- und Verfahrensweisen der Formbildung mit denjenigen seines Zeitgenossen Bartók erstaunlich weitgehend übereinstimmen, wenn auch mit völlig anderen kompositorischen Ergebnissen.

Bei der kompositionsgeschichtlichen Kontextualisierung von Bartóks Satzweisen werden Verweisrelationen zu anderen Komponisten und Stilebenen ausgewertet. Hier kommen Denkweisen der musikalischen Semantik zum Einsatz, deren Grundlagen in der Übertragung aus der Sprachwissenschaft¹⁴ gelegt und vorwiegend in der nordamerikanischen Musikwissenschaft der jüngeren Zeit vertieft wurden.¹⁵

Literatur zu Bartóks Kompositionstechnik

Da parallele Stimmführung den Bereich der Harmonik ebenso berührt wie großräumigere Belange der Tonsprache, ist es für die vorliegende Arbeit wichtig, sich ein Bild von der Herangehensweise der Sekundärliteratur an diese Fragen zu machen, auch wenn parallele Stimmführung selbst in diesen Werken keine oder eine marginale Rolle spielt.

Ein grundsätzliches Problem bei der Literatur über Bartóks Kompositionstechnik ist die große Vielfalt und Heterogenität des Materials und der Verarbeitungstechniken, die sich in Bartóks Musik vereinigen.¹⁶ Dabei richtet sich das musikwissenschaftliche Interesse insbesondere auf den erstaunlichen Umstand, dass trotz der Buntheit der Einflüsse ein einheitlicher Personalstil wahrnehmbar ist. So entsteht das Bestreben, diese Einheitlichkeit durch das Zugrundeliegen eines einzigen Prinzips zu erklären.

¹⁴ Vgl. z.B. Vladimir Karbusicky, *Grundriß der musikalischen Semantik*, Darmstadt 1986.

¹⁵ Vgl. z.B. Robert Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes – Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington/Indianapolis 2004 und ders., *Musical Meaning in Beethoven*, Bloomington/Indianapolis 1994.

¹⁶ Vgl. David Cooper, *Bartók. Concerto for Orchestra*, Cambridge 1996, S. 1f.: „Perhaps we should admire Bartók’s music as much for its ability to accommodate, as for its tendency to assimilate difference, for its admission of the coexistence of disparate materials, as much as their integration.”

Die verfügbare Literatur verfolgt dabei sehr unterschiedliche Ansätze, wobei zwei Hauptströmungen erkennbar sind: eine Richtung, die sowohl in den simultanen Klanggestalten als auch in den melodischen und großformalen Zusammenhängen Grundtöne auf modaler Basis sucht, und eine Richtung, die das Symmetrieprinzip in Zusammenklängen, Melodiebildung und Form als maßgeblich ansieht. Polymodale Erklärungen werden von Bartóks Selbstzeugnissen gestützt, und der Grundtonbezug ist an vielen Stellen kaum zu überhören. Andererseits kommt keine Analyse ohne das Symmetrieprinzip und die Einbeziehung symmetrisch-intervallbasierter Klänge und Strategien aus. Daher integrieren die Vertreter der jeweils einen Richtung Argumentationen der jeweils anderen in ihre Analysen, sind aber meistens dennoch klar einer Strömung zuzuordnen.

Begründer der symmetriebasierten Anschauung der Werke Bartóks ist Ernő Lendvai¹⁷. Das einflussreichste Werk der intervall- und symmetriebasierten Herangehensweise und gleichzeitig die im aktuellen Diskurs am meisten beachtete Monographie zu Bartóks Musik ist Elliott Antokoletz' *The Music of Béla Bartók. A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music* (1984). Ihm kommt das Verdienst zu, dem Kern seiner Argumentation eine ausführliche Darstellung der kompositionsgeschichtlichen und volksmusikalischen Einflüsse auf Bartóks Musik voranzustellen. Die Intervallzellen und -zyklen, die er als maßgeblich für Bartóks Harmonik und Formsprache ansieht, leitet er als Abstraktionen dieser Quellen her, wobei von russischen Vorbildern des 19. Jahrhunderts die Ganzton-Halbton-Skala (Rimsky-Korsakov-Skala bzw. Oktatonik)¹⁸ und aus volksmusikalischen Quellen die sogenannte akustische Skala eine entscheidende Rolle spielen und erstaunlicherweise zu denselben Intervallzellen führen.

Während im historischen und systematischen Teil überzeugend grundlegende Prinzipien für Bartóks Musik dargelegt werden, lassen Antokoletz' Analysen Zweifel aufkommen, ob die Relevanz der Intervallzellen so weit geht wie von ihm vermutet. Die Darlegung struktureller Eigenschaften hat bei Antokoletz Vor-

¹⁷ Ernő Lendvai, *Bartóks dichterische Welt*, Budapest 2001 (Übersetzung von *Bartók költői világa*, 1971).

¹⁸ Die aus alternierenden Ganzton- und Halbtonschritten aufgebaute Skala wird in der vorliegenden Arbeit, in Übereinstimmung mit dem Großteil der aktuellen Literatur, „Oktatonik“ genannt (vgl. z.B. Joel Lester, *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*, New York 1989, S. 162ff.). Sie wurde zuerst von Nikolai Rimsky-Korsakov verwendet, so dass sie auch unter dem Namen Rimsky-Korsakov-Skala bekannt ist (vgl. Iwan Lapschin (1945), „Rimsky-Korsakow und seine Bedeutung in der Geschichte der russischen Musik“, in: Ernst Kuhn (Hg.), *Nikolai Rimsky-Korsakov, Zugänge zu Leben und Werk*, Berlin 2000, S. 46). Bei Lendvai taucht (in englischer Übersetzung) die Bezeichnung „intertonal major second model“ auf (Lendvai, *Bartók's Style*, Budapest 1955, S. 36). Eine wichtige theoretische Quelle für das Modell ist Olivier Messiaen: Hier heißt es „2. Modus“, einer der Modi mit begrenzter Transponierbarkeit (vgl. Messiaen 1966, S. 57f.; Auch Messiaen verweist auf Rimsky-Korsakovs *Sadko*).

rang vor dem Höreindruck – sein Ansatz ist ein streng systematischer, oftmals auf Kosten der sinnlichen Nachvollziehbarkeit.¹⁹

Unter den zahlreichen Autoren, die primär modal-grundtonbezogene mit symmetriebedingten Perspektiven vereinigen, sei exemplarisch Peter Petersen mit seiner Studie *Die Tonalität im Instrumentalschaffen von Béla Bartók* (1971) genannt. Es bleibt zu betonen, dass parallele Stimmführung in Studien zu Bartóks Kompositionstechnik nur cursorische Erwähnung findet. Das Augenmerk liegt primär auf Tonvorräten und Zusammenklängen und deren Genese; Texturen werden wenig diskutiert. Die ausführliche Darstellung von paralleler Stimmführung bei Bartók wird erst in der vorliegenden Arbeit in Angriff genommen. Die hier verfolgte Herangehensweise an Belange der Harmonik und Satztechnik ist eine am Gegenstand orientierte, die aus den Vorlagen der Literatur diejenigen Ansätze aufgreift, die jeweils den größten Erkenntnisgewinn versprechen. Die Beschränkung auf ein einziges Analyseprinzip mit der zugehörigen Terminologie würde unweigerlich an der Vielseitigkeit Bartóks scheitern.

Musikhistorische Bartók-Literatur

Die dritte Literaturkategorie ist eine recht heterogene. Die meisten musikhistorischen Darstellungen integrieren mehr oder weniger ausführliche Musikanalysen, so dass sich die Bereiche überschneiden. Wie László Somfai beklagt, fehlt dagegen ein „großes“ Bartók-Buch auf der Höhe des heute verfügbaren Quellenmaterials, wie es etwa für das Leben und Werk Strawinskys mit Richard Taruskis Studien vorliegt.²⁰ Ältere Bücher mit dem Ansatz, „Leben und Werk“ darzustellen, etwa die Bartók-Monographien von Tibor Tallián,²¹ Bence Szabolcsi,²² György Kroó,²³ Tadeusz A. Zielinski²⁴ und Lajos Lesznai,²⁵ liefern neben wertvollen musikhistorischen Kontextualisierungen mehr oder weniger tragfähige Thesen zur emotionalen und gesellschaftspolitischen Ausdeutung von Bartóks Werken, basieren aber auf unvollständigem Ausgangsmaterial, abhängig von der Quellenlage der jeweiligen Entstehungszeit.

¹⁹ In eine ähnliche Richtung gehen die Beiträge von Richard Cohn und Paul Wilson (siehe Literaturverzeichnis).

²⁰ Somfai 2006, S. 385f.

²¹ Tibor Tallián, *Béla Bartók. Sein Leben und Werk*, Gyoma 1988. (Übersetzung des Originals *Bartók Béla*, Budapest 1981.)

²² Bence Szabolcsi, *Béla Bartók*, Leipzig 1981.

²³ György Kroó, *Bartók-Handbuch*, Budapest 1974.

²⁴ Tadeusz A. Zielinski, *Bartók*, Zürich 1973.

²⁵ Lajos Lesznai, *Béla Bartók. Sein Leben – Seine Werke*, Leipzig 1961.

Der musikanalytische Aspekt kommt in zahlreichen Einzelpublikationen zu Werken und spezifischen Fragestellungen zu Bartóks Musik und ihrem historischen Umfeld zum Ausdruck, die hier, ebenso wie Lexikonartikel und die beiden Sammelwerke *The Bartók Companion* (1993) und *The Cambridge Companion to Bartók* (2001) als Quellen für Hintergrundinformationen benutzt werden.

Bartóks Selbstzeugnisse

Bartók hat ein umfangreiches musikwissenschaftliches Schrifttum hinterlassen – zum größten Teil ethnomusikologische Studien. Texte, die sich auf sein eigenes kompositorisches Schaffen beziehen lassen, sind zum einen Aufsätze über zeitgenössische Musik, zum anderen knappe Analysen eigener Werke sowie Interviews und Briefe, in denen sich Bartók sowohl zu seinen Werken als auch zu aktuellen Fragen des Komponierens allgemein äußert.

Leider gibt es keine vertrauenswürdige Gesamtausgabe von Bartóks Schriften. Die umfassendste Sammlung stellt *Béla Bartók Essays* dar, 1976 herausgegeben von Benjamin Suchoff, die aber in Expertenkreisen keinen guten Ruf genießt.²⁶ Alle Texte stehen hier in englischer Sprache. Abdrucke in deutscher und ungarischer Sprache sind auf verschiedene andere Publikationen verteilt.

Bartóks Äußerungen wurden teils auf Ungarisch, teils auf Deutsch oder Englisch, in seltenen Fällen auch Französisch verfasst. In der vorliegenden Arbeit werden Texte aus praktischen Gründen nur auf Deutsch oder Englisch zitiert, und zwar jeweils in der Sprache der Erstveröffentlichung. Texte, die zuerst auf Ungarisch oder Französisch erschienen sind, werden bevorzugt deutsch zitiert, wenn in einer der verbreiteten Publikationen eine deutsche Übersetzung greifbar ist. Eigene Übersetzungen wurden nicht angefertigt. Alle anderen Texte werden auf Englisch aus Suchoff zitiert.

Bartóks eigene Äußerungen sind eine wichtige Quelle für die Einschätzung seiner Kompositionsweise. Sie müssen aber kritisch betrachtet werden, denn erstens haben sich Bartóks Positionen im Laufe der Jahre verändert, und zweitens ist jeweils die Intention, die aus dem Dokument spricht, etwa die einer Selbstlegitimierung oder der polemischen Abgrenzung gegen anderslautende Meinungen, zu berücksichtigen. Eine Übersicht über Bartóks Äußerungen gibt László Sofai²⁷:

The crucially important Bartók essays and lectures on contemporary music and his own style were written in three relatively short periods and form chronologically distant groups: (1) essays in 1920-21, with Bartók's views on atonality,

²⁶ László Somfai, „Classicism as Bartók Conceptualized It in His Classical Period 1926-37“, in: *Die klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Hermann Danuser, Basel 1997, S. 125: „[...] the widely quoted English volume of the *Béla Bartók Essays* is not a trustworthy edition.“

²⁷ Ebenda, S. 124f.

twelve-tone music, and the future of avant-garde music – a fascinating snapshot based on very limited knowledge of the newest music; (2) lectures in 1928-32, about the influence of peasant music on his compositions – exposing how clearly Bartók saw the ramifications of his music and the development of his greatest contemporaries; (3) lectures in America, with the fragmentary „Harvard Lectures“ (1943) on the top – a retrospective survey, the most technical discussion Bartók ever wrote, but prejudiced, because he was irritated by labels attached to his approach.

Definition

Parallele Stimmführung liegt vor, wenn mindestens zwei Stimmen in ihrer horizontalen Bewegung aneinander gekoppelt sind. Dabei hängt es von den Rahmenbedingungen der Kopplung ab, ob die Zusammenklänge immer gleich (reale Parallelführung), gemäß einer zugrundeliegenden Skala (modale Parallelführung) oder aus anderen Gründen, definiert oder frei, veränderlich sind. Ebenfalls zählen zur parallelen Stimmführung Sonderfälle wie die horizontale Kopplung bei freier Ausgestaltung der Stimmbewegung im Detail (Heterophonie) sowie Parallelführung auf Basis von nichtdiatonischen Tonvorräten.

Parallelführungs- und Mixturbegriff

In den musiktheoretischen Werken, die sich am ausführlichsten mit paralleler Stimmführung beschäftigen (de la Motte, Salmen/Schneider und Gárdonyi/Nordhoff), wird der Begriff „Mixtur“ verwendet. Die große Verbreitung spricht für diesen Begriff. Was dagegen spricht, ist sein Rückbezug an die Mixturkopplungen der Orgel und die damit verbundenen Konnotationen. Demnach suggeriert der Mixturbegriff eine Partialtonstruktur der gekoppelten Stimmen, also primär eine Kopplung in parallelen Oktaven, Quinten oder Durdreiklängen, und einen damit zusammenhängenden Effekt der klangfarblichen Verschmelzung. Dergleichen Bildungen sind auch in hohem Grade relevant für das Phänomen der Parallelführung im frühen 20. Jahrhundert, insbesondere bei Debussy und Ravel, an deren Beispielen sich die genannten, historisch aufgebauten Lehrwerke orientieren. Für Bartók stellen sie jedoch eine zu große Einschränkung des erfassten Feldes dar.

Parallele Stimmführung kann theoretisch sehr unterschiedlich aufgefasst werden, nämlich einerseits im Sinne des Mixturbegriffs als eine Ausnotierung von Klangfarbengenerierung, also als Verbreiterung einer einzigen Stimme, und andererseits unter kontrapunktischen Voraussetzungen, als eine Technik der Mehrstimmigkeit. In diesem Zusammenhang sehr aufschlussreich ist eine Äußerung Bartóks zur Genese seines Personalstils aus volksmusikalischem Material. Er be-

zeichnet es dort als naheliegend, Materialeigenschaften, die als Sukzession von Tönen vorgefunden werden, auf die Gleichzeitigkeit zu übertragen. So erklärt er die Ableitung von Zusammenklängen aus skalaren Vorgaben.²⁸ Ein solches radikal am Material orientiertes Musikverständnis erlaubt es, den Zusammenhang hypothetisch (weil von Bartók so nicht expliziert) auf Motivzusammenhänge zu erweitern. Wenn auch auf größerer Ebene aufeinander Folgendes auf die Gleichzeitigkeit übertragen werden kann, so ist parallele Stimmführung bei Bartók zu verstehen als ein Spezialfall von Sequenz, nämlich eine Sequenz in der Gleichzeitigkeit. Es zeigt sich eine gedankliche Übereinstimmung mit dem frühneuzeitlichen Konzept des *canon sine pausis*, der eine kontrapunktische Rechtfertigung von paralleler Stimmführung war.²⁹

Dem Gedanken, parallele Stimmführung unter dem Blickwinkel des Kanons³⁰ und der Sequenz zu betrachten, tragen Ansätze der Sekundärliteratur Rechnung, die Parallelführung mit anderen Techniken der Abhängigkeit der Stimmen voneinander zusammenführen. Außer in Wilhelm Kellers allgemein systematischem Monophonie-Begriff geschieht dies auf Bartók bezogen auch bei Richard Cohn, unter der Denkkategorie der Symmetrie, die auch auf anderen Ebenen für Bartóks Musik wegweisend ist.³¹

Die Übertragung des Sukzessiven auf die Simultaneität bezeichnet Bartók im zitierten Aufsatz als „natürlich“. Dabei ist die Radikalität der Freiheit, mit der Bartók über sein Material verfügt, alles andere als selbstverständlich. Sie ist Zeichen einer erfolgten kompositorischen Emanzipation vom musikgeschichtlich Hergebrachten. Daher sind am Beispiel der Parallelführung als Spielart des Verfügungens über Material in Gleichzeitigkeit und Ungleichzeitigkeit wesentliche Einblicke in Bartóks Stil zu gewinnen.

Aus diesem Grunde werden in dieser Arbeit die neutralen Formulierungen „parallele Stimmführung“ und „Parallelführung“ verwendet. Sie schließen nicht-verschmelzende Bildungen im Sinne des Symmetriebegriffs ebenso ein wie von Debussy inspirierte mixturartige Passagen, die bei Bartók ebenfalls eine gewisse Präsenz haben.

²⁸ „Nichts ist natürlicher, als dass wir das, was wir so oft im Nacheinander als gleichwertig vernommen haben, auch in der Gleichzeitigkeit als gleichwertig empfinden zu lassen versuchten.“ Béla Bartók, „Vom Einfluß der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit“, in: Bence Szabolcsi, *Béla Bartók: Weg und Werk: Schriften und Briefe*, Leipzig 1957, S. 163.

²⁹ Vgl. Laura Krämer, „Fauxbourdon bei Bartók“, in: *ZGMTH* 4/1-2 (2007), S. 123-134.

³⁰ Im ursprünglichen Wortsinne bezeichnet „Canon“ die Anweisung, mit Hilfe derer aus einer Stimme die übrigen Stimmen eines kanonischen Satzes abgeleitet werden können. Parallelführung als Ableitung von Stimmen aus einander fällt demnach unter die Möglichkeiten des Kanons. Vgl. MGG Sachteil Bd. 4, Sp. 1677f.

³¹ Richard Cohn, „Inversional Symmetry and Transpositional Combination in Bartók“, in: *Music Theory Spectrum*, 10 (1988), S. 19-42.

Werkauswahl

Da in dieser Arbeit die Funktion und Bedeutung von paralleler Stimmführung im Personalstil Bartóks im Zentrum des Interesses steht, findet hier eine Beschränkung auf solche Werke statt, bei denen dieser spezifische Personalstil ausgeprägt ist, also auf diejenigen Kompositionen, die Bartók nach Kontakt mit ungarischer Volksmusik und mit einigen einflussreichen Werken seiner Zeitgenossen schrieb. Die zeitliche Trennlinie wird hier mit dem Jahr 1908, dem Entstehungsjahr der *Bagatellen* Op. 6, festgesetzt. Gegenstand der Analysen sind in der Regel Originalkompositionen, wobei sich die genannten Verfahrensweisen sich auch in Volksmusikbearbeitungen zeigen, so dass diese nicht kategorisch ausgeschlossen werden, zumal die Übergänge von Bearbeitung zu Originalkomposition in einigen Fällen verschwimmen.

Bartóks Originalkompositionen von 1908 bis 1945 bilden ein überaus umfangreiches Material. Es ist zu betonen, dass die Perspektive dieser Arbeit am Phänomen und nicht am Gesamtwerk orientiert ist. Die Werke werden herangezogen, insofern sie für die Wirkungsweise von paralleler Stimmführung einschlägig sind. Nicht angestrebt ist eine vollständige Würdigung aller Kompositionen Bartóks oder eine umfassende Aufarbeitung der diachronen Entwicklung.

Notenbeispiele

Notenbeispiele dienen der Darstellung von Sachverhalten und nicht der vollständigen Wiedergabe des Notentextes. Werden im Notenbeispiel nicht alle beteiligten Instrumente abgebildet, ist dies am Vermerk „Stimmauszug“ oder der Nennung der abgebildeten Instrumentalstimmen zu erkennen. Töne, die nicht am fraglichen Sachverhalt beteiligt sind, können von der Darstellung ausgeschlossen werden. Die Takte sind dann leer, ohne Pausenzeichen. Alle Stimmen wurden klingend notiert.

1. Struktur

Satzweisen in paralleler Stimmführung kommen in Bartóks Werken in überraschender Dichte und reicher Vielfalt vor. Der folgende Abschnitt dieser Arbeit hat zum Ziel, die Bandbreite der Phänomene unter strukturellen Gesichtspunkten ordnend darzustellen. Aspekte der Kontextualisierung und Funktionalität, die mit den strukturellen Eigenschaften zusammenhängen, werden erwähnt, erfahren ihre ausführliche Aufarbeitung jedoch erst im zweiten Abschnitt der Arbeit.

Zunächst ist es wichtig, strukturelle Ordnungskriterien zu finden. Die Koordinaten einer parallelstimmigen Satzweise liegen erstens im parallelgeführten Klang, zweitens in der Tonhöhenorganisation innerhalb der Verschiebung und drittens in der Einbindung in die Gesamt-Textur. Die systematische Erfassung erfolgt daher unter Betrachtung dreier Ebenen des Tonsatzes, die hierarchisch aufeinander aufbauen. Die unterste Ebene ist, im Bereich der Zusammenklänge, das Verhältnis von Ton zu Ton. Die mittlere Ebene betrifft, im Aufeinanderfolgen der Zusammenklänge, die Organisation der Stimmen zueinander. Auf der übergeordneten Ebene stehen Fragen der Textur im Sinne der Beziehung von Schichten des Tonsatzes zueinander.

Die Zusammenklänge sind vor allem für den Klangcharakter und somit den affektiven Gehalt einer Stelle verantwortlich. Anhand der Klänge ist außerdem eine musikhistorische Einordnung in Nähe oder Abgrenzung zu anderen Komponisten möglich. Die Organisation der Verschiebung betrifft wesentliche strukturelle Eigenschaften des Satzes. Darüber hinaus lassen sich Auswirkungen von Parallelführung auf Harmonik und Tonalität unter diesem Aspekt besonders gut darstellen. Die verschiedenen Texturen unter Beteiligung von Parallelstimmigkeit werden insbesondere im formbildenden Prozess wirksam.

Zur Terminologie der Zusammenklänge

Schon auf dem Niveau der Beschreibung und Kategorisierung der parallelgeführten Zusammenklänge gibt es terminologische Schwierigkeiten. Das Grundproblem besteht darin, dass in Bartóks Musik sowohl Klänge eine wichtige Rolle spielen, die am besten als herkömmliche Drei- und Vierklänge (eventuell mit Zusatztönen) beschrieben werden, als auch solche, die auf Schichtung und Spiegelung von Intervallzellen basieren und eigentlich nur durch eine halbtön-zählende Ausdrucksweise adäquat wiedergegeben werden können.³² Das eine Begriffssystem

³² Vgl. György Ligeti, „Über Bartóks Harmonik“, in: *György Ligeti. Gesammelte Schriften* Bd 1, hrsg. von Monika Lichtenfeld, Mainz etc. 2007, S. 302: „Charakteristisch für Bartóks Harmonik ist das Ineinandergreifen ursprünglich heterogener Systeme wie Diatonik und Chromatik sowie die Neigung zur symmetrischen Aufspaltung des harmonischen Raums und zur Strukturierung dieses Raums durch

verkennt das Wesen der einen Klänge, das andere das der anderen. Es kann also kein einheitliches System zur Benennung der Zusammenklänge für Bartóks Musik geben, das an jeder Stelle befriedigt. Daher wird, unter Aufgabe des Ideals eines einheitlichen Systems, in dieser Arbeit ein Zugang gewählt, der die jeweilige Tonkonstellation mit den ihr am besten entsprechenden Mitteln beschreibt. Dabei sollen, im Sinne der Zugänglichkeit für eine möglichst breite Leserschaft, wenn möglich anstatt einer Angabe der Anzahl der Halbtöne die traditionellen Intervallnamen zum Einsatz kommen.

1.1. Zusammenklänge

Es mag die Frage aufkommen, ob eine Einteilung der Parallelführungsphänomene nach den verwendeten Zusammenklängen überhaupt sinnvoll ist. Die Zusammenklänge kommen ja alle auch unabhängig von paralleler Stimmführung in Bartóks Musik vor, scheinen also kein Element speziell dieses Aspekts des Tonsatzes zu sein.

Allerdings bietet nur Parallelführung die Möglichkeit, eine längere Passage auf ein- und derselben Zusammenklangskonstellation basieren zu lassen. Der jeweilige Zusammenklang bestimmt in Parallelführung die einheitliche Klangaussage der Stelle. Der Charakter des Zusammenklanges, ob harsch dissonant, terzengesättigt oder „leer“, hat konstitutiven Einfluss auf die Wirkung.

Man kann davon ausgehen, dass man bei Parallelführungen aufgrund des einheitlichen Gehalts mit den Zusammenklängen einen wesentlichen Schlüssel zur Deutung der jeweiligen Stelle in der Hand hält. Da in einer musikalischen Einheit die konstituierenden Elemente wie Zusammenklänge, Textur, Rhythmus, Instrumentation ganzheitlich zusammenwirken, ist sogar davon auszugehen, dass sich eine Korrelation von Zusammenklang und genereller Disposition feststellen lassen wird.

symmetrisch miteinander vertauschbare harmonische Zentren, die sich wie Pol und Gegenpol zueinander verhalten.“

Sekundparallelen

Belegstellen: *Bagatelle* Nr. 8; *Suite* Op. 14, Nr. 2; *Improvisationen*, Nr. 1; *Sonate*, 3. Satz; *Mikrokosmos* V, 130 *Ländlicher Spaß*; *Mikrokosmos* V, 132 *Große Sekunden*....

Drittes Streichquartett, *Seconda parte*, Ziffer 46 bis 1 nach Ziffer 48; Viertes Streichquartett, 2. Satz, T. 1-9; Viertes Streichquartett, 2. Satz, T. 145-144 (modal, geräuschhaft aufgrund *pon-ticello*-Artikulation).

Erstes Klavierkonzert, 3. Satz, Ziffer 39 bis 42 (Cluster als Begleitschicht); Zweites Klavierkonzert, 2. Satz, T. 18-30 (Cluster als Begleitschicht, zwei Schichten in Spiegelbewegung); Drittes Klavierkonzert, 3. Satz, 176-189 und Parallelstellen (real klein); Zweites Violinkonzert, 3. Satz, T. 60-63 (real groß, drei Schichten).

Herzog Blaubarts Burg, Ziffer 58 bis Ziffer 59 (real klein, „Blut-Motiv“); *Herzog Blaubarts Burg*, T. 5 nach Ziffer 112 bis T. 1 nach Ziffer 114 („Blut-Motiv“, mehrere Schichten).

Der holzgeschnitzte Prinz, T. 4 vor Ziffer 60 bis Ziffer 60 (Schluss eines Abschnitts im *Wellentanz*); *Der holzgeschnitzte Prinz*, T. 4 nach Ziffer 82 bis Ziffer 85 (Darstellung der grotesken Bewegungen des verzauberten Holzstabes, teilweise mit Vorschlägen verbreitert, auch Cluster aus drei benachbarten Sekunden).

Der wunderbare Mandarin, T. 7 nach Ziffer 17 (heterophon, Melodie zur Charakterisierung des „schäbigen Alten“); *Der wunderbare Mandarin*, T. 4 nach Ziffer 19 bis T. 1 vor Ziffer 20 (real groß); *Der wunderbare Mandarin*, T. 4-7 nach Ziffer 21; *Der wunderbare Mandarin*, Ziffer 29 bis T. 7 nach Ziffer 29; *Der wunderbare Mandarin*, Ziffer 36 (Halbton-Triller im Ganzton-Abstand, Cluster-Effekt).

Sekundparallelen treten vorwiegend als reale Parallelführung auf. Sie sind geeignet zur Definition von Klangcharakteren – die Intervallgröße entscheidet über den Klangeffekt. Die kleine Sekunde in Parallelführung überwiegt mengenmäßig gegenüber der großen. Sie dient zur Klangschärfung, die in zweierlei Richtungen interpretiert werden kann. Einerseits wird durch die Beigabe eines Zusatztones im Sekundabstand die Geräuschhaftigkeit des Zusammenklangs erhöht – die Partialtonspektren der beiden Töne sind besonders unharmonisch. In diesem Sinne finden sich Sekundparallelen bei Bartók zum Beispiel in Zusammenhängen, in denen das Klavier als Schlaginstrument fungiert.

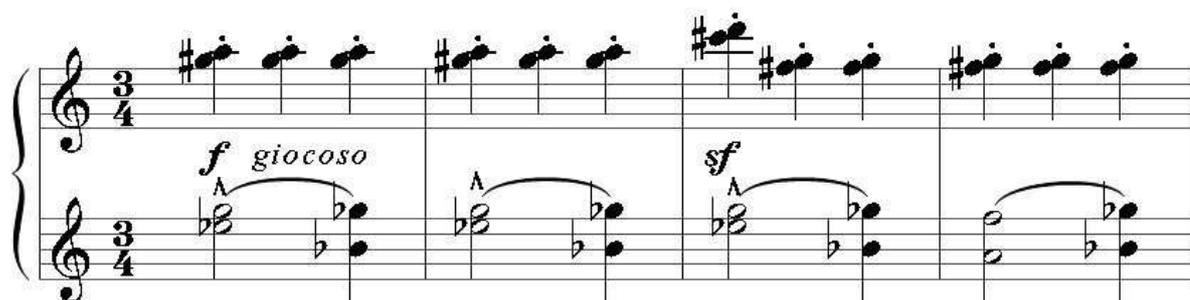
Im 2. Satz des ersten Klavierkonzerts wird das Klavier schlagzeugartig verwendet und tritt zunächst auch nur in Begleitung des Schlagwerks auf. Nach und nach kommen Holzbläser hinzu. Das Notenbeispiel zeigt einen Ausschnitt gegen Ende des Stückes. Der Bläsersatz wird von Klavier und Triangel perkussiv untermalt.

NB 1.1/1: Erstes Klavierkonzert, 2. Satz, Ziffer 13



Im 2. Satz der Suite Op. 14 treten kleine-Sekund-Parallelen im Begleitmuster auf. Sie tragen einen scherzhaften Charakter. Es scheint immer ein Ton „danebenzuliegen“.

NB 1.1/2: Suite Op. 14, Nr. 2, T. 33ff.



Die andere Deutungsrichtung von Sekundparallelen versteht die Töne nicht als benachbart, sondern als zwei Versionen desselben Tones, wobei ein Ton verstimmt ist. Während Sekundparallelen als Geräusch eher kurz artikuliert werden, wie es einem Schlaginstrument entsprechen würde, und eher als Begleitschicht

zum Einsatz kommen, können Sekundparallelen als Phänomen des „mistuning“³³ auch bei Hauptstimmen und auf langen Noten vorkommen.

Die heterophon ausgeführten, nicht durchgängigen Sekundparallelen an der folgenden Stelle aus dem *Wunderbaren Mandarin* sind im Zusammenhang mit „Verstimmtheit“ zu sehen. Der weitausgreifende Melodiebogen, die Instrumentation für Cello in hoher Lage sowie die Artikulationsanweisungen *espressivo* und *molto vibrato* spielen auf die musikalische Sphäre von Leidenschaft und Pathos an, wie sie etwa im 19. Jahrhundert komponiert wurde. Es ist jedoch in der Bühnensituation eine gespielte Leidenschaft, obendrein verzerrt durch das schäbige Äußere des Kavaliers. Für Falschheit und Verzerrung steht die Bratschenstimme in Sekundparallelen unter der Cello-Melodie.

NB 1.1/3: *Der wunderbare Mandarin*, T. 7 nach Ziffer 17: „Der alte schäbige Kavalier tritt ein, macht komische Liebesgebärden“ (Stimmauszug)

Beide Arten von Sekundparallelen, die geräuschhaften und die „verstimmten“, tendieren in der Wirkung zum Grotesken, teils in scherzhafter, teils in grell-verzerrter Ausprägung.

Die Musik zur Darstellung der grotesken Bewegungen der Holzpuppe in Bartóks Ballett *Der holzgeschnitzte Prinz* fällt in beide Kategorien: Das Geräuschhafte der Sekundparallelen macht das Material – Holz – der Puppe spürbar; Die Unschärfe der Tonhöhe, noch verstärkt durch Vorschläge, fällt in den Bereich des „mistuning“ und verdeutlicht die Verzerrtheit des menschlichen Körpers in seiner Puppen-Parodie.

³³ Vgl. zum „mistuning“ Janos Kárpáty, *Bartók's chamber music*, New York 1994, S. 185ff. und Paul Wilson, *The Music of Béla Bartók*, New Haven etc. 1992, S. 9.

NB 1.1/4: *Der holzgeschnittzte Prinz*, T. 4 nach Ziffer 82ff. (Auszug ohne Schlagwerk, Harfe und Violine)

Terzparallelen

Belegstellen: *Bagatelle* Nr. 6, *Bagatelle* Nr. 8 (real groß m. Ausnahmen), *Bagatelle* Nr. 10 (modal), *Bagatelle* Nr. 11 (real groß), *Bagatelle* Nr. 12 (real groß), *Zehn leichte Klavierstücke, Widmung*, *Zehn leichte Klavierstücke*, Nr. 7 *Morgenrot*, (real groß), *Zehn leichte Klavierstücke* Nr. 9 *Fingerübung*, *Für Kinder* II, 36 (tonal), *Drei Burlesquen*, Nr. 2, *Suite* Op. 14, Nr. 3 (real groß m. Ausnahmen, Oktavverdopplung), *Suite* Op. 14, 4 (erst tonal, dann real groß in beiden Händen, Intervallumkehrung), *Improvisationen*, Nr. 3 (real groß, Oktavverdopplung der Oberstimme), *Improvisationen* Nr. 7 (modal, rechts und links in Intervallumkehrung), *Sonate*, I (modal, Oktavverdopplung, manchmal Dur- gegen Mollterz), *Petite Suite*, „Lassú“ (modal, Oktavverdopplung), *Mikrokosmos* V, 129 „Alternierende Terzen“.

Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug, Erster Satz, T. 217-231 (mit Unterbrechungen; konsonanter Charakter auffällig im Vergleich zu den vorhergehenden Quartakkorden).

Erstes Klavierkonzert, erster und 3. Satz (Ziffer 45-46). Zweites Klavierkonzert, erster Satz, T. 63-67 (2 Schichten im Kanon).

Der holzgeschnittzte Prinz, T. 3 nach Ziffer 55 bis T. 3 nach Ziffer 58 (*Wellentanz*; teilweise zwei Schichten Terzparallelen in Gegenbewegung).

Der wunderbare Mandarin, T. 4 nach Ziffer 9 bis T. 2 nach Ziffer 10 (real groß; im Anschluss modal bis Ziffer 11).

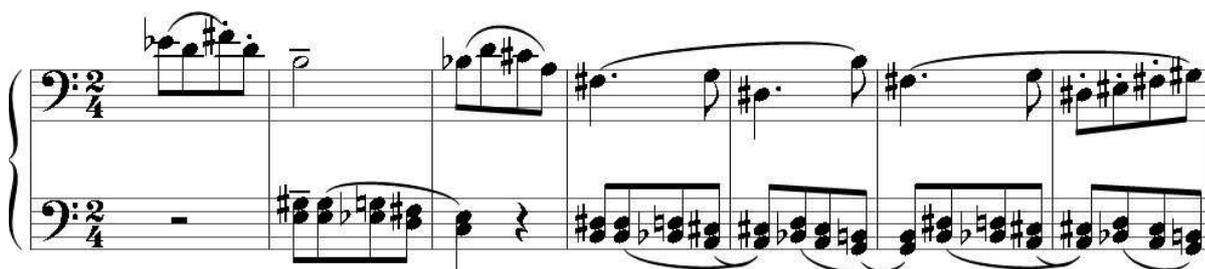
Der holzgeschnittzte Prinz, 6 vor Ziffer 11 bis Ziffer 11 (real groß).

Terzen gehören bei Bartók zu den am häufigsten parallelgeführten Intervallen. Terzparallelen teilen mit Sextparallelen die Besonderheit, dass auch in der harmonisch-tonalen Epoche und davor ihre Parallelführung kontrapunktisch und harmonisch möglich war. Daher stellt sich im Zusammenhang dieser Arbeit die Frage, wie traditionelle Terzparallelen von solchen unterschieden werden können, die das Parallelführungs-Prinzip als Spezialität des frühen 20. Jahrhunderts repräsentieren.

Die Terz- und Sextparallelen in Bartóks pädagogischen Stücken und in den reinen Volksmusikharmonisierungen stehen der volksmusikalischen Sphäre nahe. Es handelt sich dann um modale bzw. tonale Parallelführung, und das harmonische Konzept tendiert stark zur Dur-Moll-Tonalität. Diese Stücke mit ihrer spezifischen, im ausgeführten Sinne traditionellen Art von Terz- und Sextparallelen werden im Zusammenhang dieser Abhandlung nicht weiter diskutiert.

Unter den speziell für das frühe 20. Jahrhundert charakteristischen Terz- und Sextparallelen sind zwei Richtungen zu unterscheiden. Eine davon wird durch die reale Parallelführung repräsentiert. Indem die Intervalle immer real gleich groß auf die verschiedenen Stufen projiziert werden, ergeben sich Töne, die im Widerspruch zur zugrundeliegenden Skala stehen. Es entsteht ein Verfremdungseffekt, der umso stärker ist, je vertrauter die Umgebung ansonsten ist.

NB 1.1/5 *Bagatellen*, Nr. 11, T. 19ff.



Ein oftmals wirkungsvoller Effekt von realen Terzparallelen, insbesondere von großen Terzen (oder kleinen Sexten), ist die bei Terzversetzung entstehende Querständigkeit. Meistens erklingen Dur- und Mollterz eines Grundtones direkt hintereinander und verwirren das harmonische Denken.

Die zweite speziell der Neuen Musik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zuzuordnende Richtung von Terz- und Sextparallelen fällt in den Bereich des (Neo-)Klassizismus.³⁴ Solche Phänomene sind bei Bartók nach seiner Stilwende im Jahre 1926 stark präsent. Die Parallelführungen sind hierbei typischerweise modal und betreffen fast ausschließlich die (nach Maßgabe traditioneller Kontrapunktregeln) imperfekten Konsonanzen Terz und Sexte. Sie werden über lange Stre-

³⁴ Zur Begriffsklärung siehe S. 186f.

cken, geradezu exzessiv, parallelgeführt. Der konsonante, freundliche Charakter dieser Stellen setzt sich oft deutlich hörbar von vorhergehenden oder nachfolgenden, auf anderen Intervallen basierenden harmonischen Konzepten ab. Es entsteht ein Zug in Richtung dur-moll-tonaler Wirkung, der alleine schon durch die durchschrittenen diatonischen Skalen begünstigt wird. Die dur-moll-tonalen Tendenzen werden aber geschwächt durch die Exzessivität der Tonleiterbewegungen, die, häufig in mehreren kanonischen oder gegenläufigen Schichten (oder kanonisch und gegenläufig zugleich) so ostentativ den Tonraum durchschreiten, dass eine ins optisch-haptische spielende Raum-Wirkung in den Vordergrund tritt.

Oft ist in der musikalischen Inszenierung ein Verweis auf Concerti Grossi des 17./18. Jahrhunderts komponiert. Der Ausdrucksgehalt solcher Stellen bewegt sich in einem Bereich, der durch die „Freundlichkeit“ und Vertrautheit der imperfekten Konsonanzen einerseits, durch die verspielte Konstruiertheit der geometrisch ablaufenden Skalenbewegungen und Kanonprozesse andererseits definiert wird.

NB 1.1/6: Zweites Klavierkonzert, erster Satz, T. 63ff.

Hier beginnen die beiden Schichten – das Klavier und die Holzbläser – im Unterquintkanon, der später aufgegeben wird. Die motivisch-thematische Gestaltung dieses Konzertsatzes basiert stark auf den Prinzipien der entwickelnden Variation. Die zentralen Motive werden im Laufe des Sonatensatzes auf jede denkbare Weisen abgespalten, umgekehrt und verarbeitet. Parallelführung und Kanon spielen dabei als Varianten des Symmetrieprinzips eine große Rolle. Sie treten besonders deutlich an formalen Orten der Steigerung und Zusammenfassung aller Kräfte zutage.

Quartparallelen

Belegstellen: Suite Op. 14, 3. Satz (real rein, Pendel); *Improvisationen*, Nr. 1 (Pendel); *Improvisationen*, Nr. 3 (Pendel, arpeggiert); Sonate, 1. Satz (Pendel, real rein); *Im Freien* Nr. 3 *Musettes*, (Triller), *Petite Suite*, *Kleinrussisch* (modal); *Mikrokosmos* III, 83 *Melodie mit Unterbrechungen* (Gegenbewegung); *Mikrokosmos* V, 131 *Quarten*.

Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug, 1. Satz, T. 41-80 (mit einer Schicht in Gegenbewegung); *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug*, 1. Satz, T. 179ff (Durchführung; sukzessiver Aufbau immer vieltönigerer Quartenakkorde); *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug*, 1. Satz, T. 190-194 (Abbau der Quartenakkorde); *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug*, 1. Satz, T. 204-207 (teilweise Oktavstreckung; danach Quartenakkorde; Begleitstruktur).

Erstes Klavierkonzert, 3. Satz (Begleit-Ostinato, Anfang bis Ziffer 6). Zweites Klavierkonzert, 2. Satz, T. 175-181.

Parallele Quartenakkorde

Belegstellen: *Bagatelle* Nr. 10; *Bagatelle* Nr. 11; *Bagatelle* Nr. 12; Etüden Op. 18, Nr. 3.

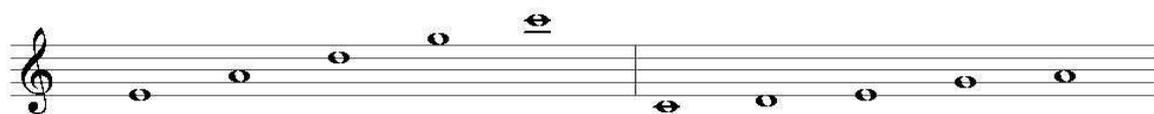
Viertes Streichquartett, 5. Satz, T. 131-141 (hohe Streicher; Quintenakkorde im Vc);

Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug, 1. Satz, T. 181-190 (zwei Schichten, bei Zusammenlaufen bis zu achttönige Quartenakkorde); *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug*, 1. Satz, T. 208-216 (dreitönig, teilweise zwei Schichten).

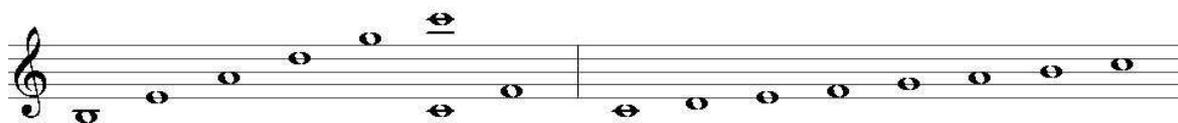
Der wunderbare Mandarin, Ziffer 5 bis T. 5 nach Ziffer 5; *Der wunderbare Mandarin*, T. 6-8 nach Ziffer 5 (real, mit einem Tritonus).

Der Quarte kommt in der Klangsprache Bartóks, wie überhaupt in der Musik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, besondere Bedeutung zu. Sie ist als Komplementärintervall der Quinte ebenso wie diese geeignet, eine Reihe zu bilden, die nach und nach die wichtigsten Tonvorräte der europäischen Musik (und nicht nur dieser) darstellt: Eine Reihe von fünf Tönen im Quart- oder Quintabstand bildet den pentatonischen Tonvorrat, sieben Töne ergeben die Diatonik, zwölf die Chromatik. So können Gebilde aus Quartenschichtungen die horizontale Darstellung von Gegebenheiten des Tonsystems sein und die Verbindung zwischen diatonischen Tonvorräten und der kompletten Zwölftönigkeit aufzeigen.

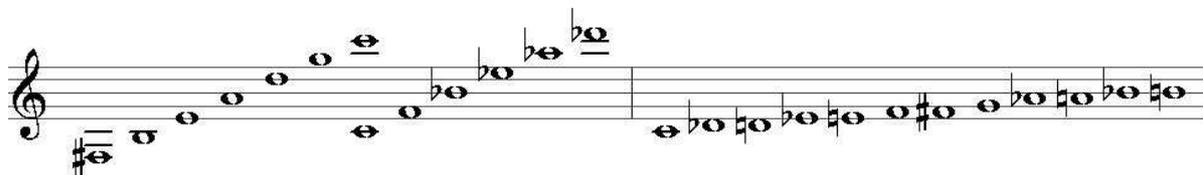
NB 1.1/7: Von der Quartenschichtung zur Pentatonik



NB 1.1/8: Von der Quartenschichtung zur Diatonik



NB 1.1/9: Von der Quartenschichtung zur Zwölftönigkeit



Aber nicht nur die Verbindungen des Quartakkords zur Konstruktion des Ton-systems qualifizieren ihn dazu, in neuen harmonischen Zusammenhängen eine wichtige Rolle zu spielen, sondern auch seine eindeutige Nicht-Zugehörigkeit zu Klängen aus Terzschichtungen, wie sie die Basis der dur-moll-tonalen Harmonik bilden.

Das Ziel der Gleichberechtigung aller zwölf chromatischen Töne machten sich auch Komponisten aus anderen Regionen und Wirkungskreisen zueigen. Béla Bartók formulierte es in seinem Aufsatz „Zum Problem der Neuen Musik“ im Jahre 1920. Obwohl er seine dort gesetzten Thesen zur Tendenz der Neuen Musik zur Zwölftönigkeit nicht ausdrücklich widerrufen hat, lassen seine musiktheoretischen Äußerungen wie auch seine Kompositionen der späteren Jahre darauf schließen, dass die Zielsetzung der gleichberechtigten zwölf Töne von Bartók zumindest stark relativiert wurde. Der zwölftönige Tonvorrat steht bei Bartók als eine Möglichkeit neben diatonischen und nicht-diatonischen Modi, pentatonischen und symmetrischen Skalen.

Zum Aufbau von Tonvorräten bis zur Zwölftönigkeit benutzt Bartók verschiedentlich Quartakkorde. Quintenakkorde sind, obwohl sie in dieser Hinsicht dieselben Eigenschaften haben, wesentlich seltener. Offenbar ist die engere Lage der Töne in Quartenschichtung klanglich konziser, und außerdem sind Quartakkorde auf dem Klavier leichter auszuführen.

Die *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug* ist für den Einsatz paralleler Quartklänge einschlägig. Hier wird in der Schichtung von immer mehr reinen Quartten das Prinzip der Erweiterung des Tonvorrats durchgespielt.

NB 1.1/10: *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug*, 1. Satz, T. 179ff. (Stimm-
auszug ohne Schlagwerk)

The image displays a musical score for piano and percussion. The top system shows the piano part (Pno 1) with a treble and bass clef. The bottom system shows a percussion part with a treble clef. The score consists of several measures of music, featuring a sequence of chords and melodic lines. The chords are primarily triads and dyads, with some more complex structures. The melodic lines are simple, often consisting of single notes or short phrases. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The percussion part is marked with a treble clef and a 4/4 time signature. The score is divided into two systems, with the first system containing the first two measures and the second system containing the remaining measures. The first system shows a sequence of chords in the piano part, with the percussion part playing a simple rhythmic pattern. The second system shows a more complex sequence of chords and melodic lines, with the percussion part playing a more active role.

Der Ausschnitt befindet sich in der Durchführung des ersten Satzes. Im Vorfeld erklingen die Wechselnoten-Figuren einstimmig, dann werden sukzessive immer vieltönigere Quartenaakkorde aufgebaut. Danach bilden sich die Quartenstapel wieder zurück.

Schon in den ersten zwei Takten des Notenbeispiels wird das chromatische Total exponiert. Mit steigender Anzahl von Akkordtönen sind immer weniger Anschläge nötig, um alle zwölf Töne zum Erklingen zu bringen. Auf dem Höhepunkt der Entwicklung ist das chromatische Total in jeder Wechselnotenfigur komplett (hier mit Kästen gekennzeichnet).

Interessant ist hier der Wechsel zwischen realer und modaler Parallelführung. Die Wechselnoten-Figuren bewegen sich in realer Transposition, während die Tonleiterbewegungen grundsätzlich auf der diatonischen Basis der weißen Tasten stattfinden. Manchmal gibt es Überhänge in Form von Noten mit Kreuz, aber im Laufe der Bewegung verschwinden sie.

Die Passage changiert also zwischen diatonischem und chromatischem Tonvorrat, und das nicht nur phasenweise mit Alternieren von Tonleitern und Wechselnotenmotiv, sondern auch noch auf engerem Raum: Die siebentönigen Quartakkorde, im Notenbeispiel im Kasten, sind jeder für sich eine vertikale Darstellung des diatonischen Tonvorrats. Mit ihrer Halbton-Versetzung ist auf engstem Raum wieder das chromatische Total gegeben. Insofern ist an dieser Stelle der Zusammenhang zwischen dem Quartintervall und der Erschließung von Tonvorräten evident.

Dass Bartók die besondere Bedeutung der Quarte für die Neue Musik erkannt hat, zeigt sich auch darin, dass er Quartakkorde in seinen Etüden berücksichtigt, in denen spieltechnische Probleme Neuer Musik auf dem Klavier bearbeitet werden. Die Quarte als wichtiges, konstituierendes Intervall hat bei Bartók noch eine weitere Wurzel. Er leitet ihre besondere Bedeutung aus ihrer melodischen Prävalenz in ungarischen Volksmelodien her.³⁵

Typisch für Bartóks Umgangsweise mit ethnologischem Material ist, dass melodische Eigenschaften auf andere Ebenen übertragen werden. Sie bestimmen die Zusammenklänge, und sogar die formbildende Harmonik kann von solchen konstitutiven Intervallen geprägt sein. Aufgrund der Herleitung aus ungarischer Volksmusik ist der Ungarn-Bezug in Stücken mit auffälliger Quartharmonik oft besonders spürbar.

NB 1.1/11 : Suite Op. 14, Nr. 3, T. 38ff.

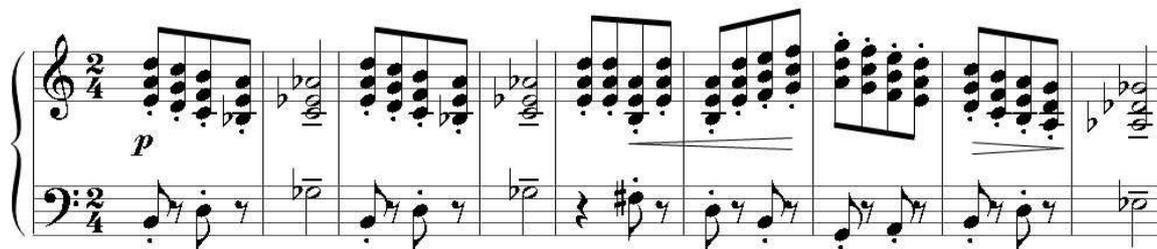
In diesem Beispiel aus der Suite Op. 14 (von Bartók selbst als „arabisch“ charakterisiert³⁶) verleihen das herbe Quartintervall, die stereotype Pendelbildung und die Akzentuierung der Passage den Gestus des *stile barbaro*, der als eine typische Ausdrucksmöglichkeit Bartóks gelten kann.

³⁵ Bartók, „Vom Einfluß der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit“ (1931), in: Szabolcsi 1957, S. 163. Bartók, „The Folk Songs of Hungary“ (1928), in: *Béla Bartók Essays*, hrsg. von Benjamin Suchoff, New York 1976, S. 336ff.

³⁶ Vgl. Tadeusz A. Zielinski, *Bartók*, Zürich 1973, S. 175f. und Halsey Stevens, *The Life and Music of Béla Bartók*, Oxford 1953, rev. 1964, S. 49.

In der *Bagatelle* Nr. 11 nehmen Quartenakkorde einen nennenswerten Teil des gesamten Stückes ein, und zwar sowohl als Verstärkung der Hauptmelodie als auch als Begleitmuster.

NB 1.1/12: *Bagatellen* Op. 6, Nr. 11, T. 1 ff.



Im Gestus steht das Stück tänzerischen oder neckenden Genres der osteuropäischen Volksmusik nahe, in seiner Ausgestaltung weist es jedoch weit in die Sphäre der „Kunstmusik“ hinein.

Tritonusparallelen

Belegstellen: *Bagatelle* Nr. 8; Suite Op. 14, I (mit Oktavverdopplung).

Erste Sonate für Violine und Klavier, 1. Satz, T. 3-9 nach Ziffer 2; Erste Sonate für Violine und Klavier, 3. Satz, Ziffer 1 bis T. 3 vor Ziffer 8 (Begleitakkorde aus Quinte und Tritonus); Erste Sonate für Violine und Klavier, 3. Satz, Ziffer 15 bis T. 5 nach Ziffer 16 (Hauptstimme in Tritonusparallelen, danach parallele Nonen).

Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug, 1. Satz, T. 13-18 (zwei Schichten im Einklangskanon); *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug*, 1. Satz, T. 239-241 (Tritonus-Oktav-Klang). Zweites Klavierkonzert, 2. Satz, T. 31-36 (Posaunen; mit Oktavverdopplung; verbreiterte Hauptstimme); Zweites Klavierkonzert, 3. Satz, T. 110-112 (Abschnitts-Ende); Zweites Violinkonzert, 3. Satz, T. 205-208.

Der holzgeschnitzte Prinz, Ziffer 167 bis T. 3 nach 170.

Der wunderbare Mandarin, T. 4-6 nach Ziffer 20 (Triller und nachschlagende Hörner); *Der wunderbare Mandarin*, T. 5 vor Ziffer 32 bis Ziffer 36 (Erscheinen des Mandarins); *Der wunderbare Mandarin*, T. 6 nach 76 (auf Ganztonleiter).

Musik für Saiteninstrumente, 2. Satz, T. 197ff., Harfen;

Cantata Profana, 2. Satz, T. 65-67 (Flöten und Klarinetten).

Der Tritonus spielt in Bartóks Tonhöhenorganisation eine große Rolle. Er fungiert in einem von Bartók häufig verwendeten Melodietyp als Rahmenintervall, wirkt auf die formbildende Harmonik und ist ein charakteristischer Zusammenklang.³⁷

Der Begriff „Tritonus“ ist problematisch, da er wörtlich ein aus drei großen Sekundschritten gebildetes Intervall, also die übermäßige Quarte bezeichnet. Aus der Unterscheidung von übermäßiger Quarte und verminderter Quinte spricht die Herkunft und die Bindung des Begriffs an das diatonische Tonsystem und die Fünf-Linien-Notation. Bei Bartók sind die Phänomene, bei denen der Tritonus konstitutiv wirkt, jedoch meistens in symmetriebasierten Zusammenhängen angesiedelt. Es zeigen sich hier Defizite des Fünf-Linien-Notationssystems für manche Belange der Neuen Musik. Die Notation ist gezwungen, sich in der Darstellung der halben Oktave auf eine Ableitung von Quinte oder Quarte festzulegen und damit eine Aussage zu treffen, die oftmals vom Sinn des Tonsatzes gar nicht intendiert ist. Eigentlich müsste hier neutral vom sechs Halbtonschritte großen Intervall die Rede sein, zumal in der vorliegenden Systematik übermäßige Quarten bzw. verminderte Quinten unter die Diskussion von Quarten bzw. Quinten fallen würden. Für eine eigene Diskussion des Tritonus spricht zweierlei. Zum einen hat die reale Parallelführung von Tritoni einen ganz eigenen Ausdruckscharakter, so dass semantische Aspekte speziell auf den Tritonus bezogen werden müssen. Hierin liegt eine gewisse Analogie von Bartóks Musik zur Alten Musik, die ebenfalls den Tritonus (semantisch, nicht kontrapunktisch) ganz anders bewertet als Quinte oder Quarte.

Zum anderen muss der Tritonus aufgrund seiner besonderen Rolle in symmetriebestimmten Zusammenhängen im Einzelnen behandelt werden. Der Verständlichkeit halber soll hier der Name „Tritonus“ für verminderte Quinten, übermäßige Quarten und halbe Oktaven benutzt werden, eingedenk der logischen Schwierigkeiten, die aus der historischen Herkunft des Begriffs entstehen.

In Sätzen, die auf Tonvorräten symmetrischer Oktavteilung basieren, ist der Tritonus häufig anzutreffen: Er kommt mehrfach im ganztönigen und im oktatonischen Tonvorrat vor³⁸ (während der diatonische nur einen Tritonus vorzuweisen hat).

³⁷ Elliott Antokoletz leitet in der Nachfolge Lendvais die Relevanz des Tritonus aus seiner Eignung zur Bildung eines Intervallzyklus her. Elliott Antokoletz, *The Music of Béla Bartók. A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*, Berkeley etc. 1984, S. 271ff.

³⁸ Vgl. Lester 1989, S. 162: „Since it [= the octatonic scale] contains four tritones, its use suggests emphasis on even divisions of the octave (as well as on the uneven division into the perfect fourth and fifth characteristic of tonal music).“

NB 1.1/13: *Musik für Saiteninstrumente*, 2. Satz, T. 199ff. (Harfe)



Es handelt sich im zitierten Beispiel um einen unvollständigen oktatonischen Tonvorrat: *fes* – [ges] – *g* – *a*– *b*– [c] – *des* – *es*. Im zweiten Streichorchester erklingen dieselben Töne in gegeneinander versetzten Endlosschleifen, so dass zu jeder Zählzeit fast der gesamte Tonvorrat simultan erklingt – es entsteht eine Fläche (vgl. unten Notenbeispiel 1.3./3).

Es gibt auch eine typische Verwendung von Tritoni sehr wohl als Ableitung von Quarte oder Quinte, nämlich als „verstimmte“ Version eines dieser Intervalle. So eingesetzt, signalisiert der Tritonus Verzerrtheit und ist, besonders in expressionistischen Werken Bartóks, ein typischer Klang.

Der dritte Satz der ersten Sonate für Violine und Klavier ist charakterlich von schneller rumänischer Tanzmusik beeinflusst. Der dem ersten Themenkomplex zugeordnete Begleitakkord setzt sich aus zwei Quint-Tritonus-Klängen zusammen. Diese sind deutbar als verstimmte Quint-Oktav-Klänge. Quint-Oktav-Klänge als Begleitung verweisen auf die folkloristische Sphäre der Bordunbegleitung. Verfremdet ist dieser Verweis zum einen durch die Schichtung zweier Klänge auf verschiedenen Stufen, zum anderen durch den Tritonus statt der oberen Quarte des Quint-Oktav-Klanges. Insgesamt ergibt sich ein herber Scherzocharakter mit rumänisch-volkstümlicher Note.

NB 1.1/14: Erste Sonate für Violine und Klavier, 3. Satz, T. 6ff vor Ziffer 2



Parallelführung des Quart-Tritonus-/Tritonus-Quart-Klangs

Belegstelle: Erstes Klavierkonzert, 2. Satz, Ziffer 9.

An einigen Stellen sind Quartschichtungen dezidiert unter Einbeziehung eines Tritonus konzipiert. Dies hat eine starke Klang-Anschärfung im Vergleich zur reinen Quartschichtung zur Folge.

Quintparallelen

Belegstellen: *Bagatelle* Nr. 4; *Bagatelle* Nr. 6; *Vier Trauergesänge*, Nr. 3 (real rein, in Oktavverdopplung); *Zwei Rumänische Tänze*, Nr. 1 (Pendel, real rein); *Rumänische Weihnachtslieder*, I, Nr. 6; *Etüden Op. 18*, Nr. 2 (modal: rein/überm., links und rechts in Intervallumkehrung); *Improvisationen*, Nr. 4 (modal); *Improvisationen*, Nr. 5; *Im Freien* Nr. 3 *Musettes* (real rein, teils heterophon).

Viertes Streichquartett, 5. Satz, T. 72-75 (Begleitstruktur); Viertes Streichquartett, 5. Satz, T. 102-119; 5. Streichquartett, 2. Satz, T. 10-25 (Begleitstruktur, wird durch andere Stimmen zu Dreiklängen und Septakkorden ergänzt).

Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug, 1. Satz, T. 65-71; *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug*, 1. Satz, T. 244-247.

Zweites Klavierkonzert, 2. Satz, T. 166-174; Drittes Klavierkonzert, 1. Satz, T. 118 ff.

Herzog Blaubarts Burg, Ziffer 41 bis Ziffer 42.

Der holzgeschnitzte Prinz, T. 5 nach Ziffer 88 bis T. 4 vor 90 (Darstellung der groben Bewegungen der Holzpuppe).

Quint-Oktav-Klang und Quart-Oktav-Klang

Belegstellen (Quint-Oktav-Klang): *Quatre Nénies*, Nr. 3; *Zwei Rumänische Tänze*, Nr. 1 (meist Pendel, real rein); *Improvisationen*, Nr. 7 (modal, links dazu Quart-Oktav-Klang in Intervallumkehrung); *Sonate*, 1. Satz (Pendel mit Unterbrechungen, real rein); *Im Freien* Nr. 3 *Musettes* (Triller); *Petite Suite, Lassú*.

Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug, 1. Satz, T. 274-282 (deutlich hörbarer Klangcharakter; zwei Schichten im Kanon).

Cantata Profana, 3. Satz, T. 26-29.

Belegstellen (Quart-Oktav-Klang): *Drei Burlesquen*, Nr. 2 (gegen Ende, nur zwei versch. Akkorde, real rein); *Suite Op. 14*, 4. Satz (real rein); *Improvisationen*, Nr. 7; *Im Freien* Nr. 3 *Musettes* (Triller).

Quintparallelen treten überwiegend in begleitender Funktion auf. Oft schwingt eine Assoziation von Volksmusik mit oder steht sogar im Vordergrund.

NB 1.1/15: *Bagatellen* Op. 6, Nr. 6, T. 17ff.

In der sechsten *Bagatelle* kann man Quintparallelen als Begleitmuster beobachten und ihren Charakter als archaisches oder archaisch-volkstümliches Element einschätzen.³⁹ Es ist kein Zufall, dass die Quintparallelen-Begleitung gegen Ende des Stückes einsetzt und die Schlussbildung unterstützt. Bei Tönen im Quintabstand wird der untere als Grundton wahrgenommen. Ein gefestigtes Grundton-Gefühl und eine Bewegung von einem anderen zu diesem hin dienen als minimale Version dessen, was als Kadenz gehört wird.

Das folgende Beispiel zeigt die Verwandtschaft von Quint-Oktav- und Quart-Oktav-Parallelführung miteinander und mit unverdoppelten Quartparallelen. Der Tonsatz besteht aus Quint-Oktav-Parallelen in der rechten und Quart-Oktav-Parallelen in der linken Hand, die sich in Intervallumkehrung zueinander bewegen. Die nachfolgenden Quartparallelen ohne Oktavverdopplung weisen darauf hin, dass die vorhergehenden Parallelführungen als Quartparallelen zu verstehen sind, deren äußerer Ton (in der rechten Hand der obere, in der linken Hand der untere) oktavverdoppelt ist. Der Zusatz „à la memoire de Cl. Debussy“⁴⁰ weist auf Debussy als Vorbild für diese Art der koloristischen Tonkopplungen.

³⁹ Béla Bartók selbst sah einen Zusammenhang zwischen archaischen Quint- und Quartparallelen und ihrer Verwendung in der Neuen Musik seiner Zeit: Bartók, „The Peasant Music of Hungary“, in: *Musical Courier* CIII., 3 (September 1931), S. 6. Deutsches Konzept hrsg. von Denijs Dille, *Documenta Bartókiana* IV, S. 101.

⁴⁰ Edwin von der Nüll, *Béla Bartók. Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik*, Halle 1930, S. 65.

NB 1.1/16: Improvisationen über ungarische Bauernlieder, Nr. 7, T. 22ff.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The music is written in a key with one flat (B-flat) and features complex rhythmic patterns. The time signature starts in 3/4, changes to 2/4, and then returns to 3/4. The upper staff is marked 'molto espr.' and 'mf'. There are several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and various articulations like slurs and accents. The lower staff also features triplet markings and complex chordal structures.

Die Klangwirkung dieser Stelle ist stark dissonant, da mehrere Quint- bzw. Quart-Oktavklänge horizontal geschichtet werden.

Erklingt nur ein Quint- oder Quart-Oktavklang, so entsteht die Wirkung des Leerklangs, der, parallelverschoben, Assoziationen des Archaischen sowohl im volkstümlichen wie im kompositionsgeschichtlichen Sinne weckt.⁴¹ Dabei hat dieser Klangtypus, bei entsprechender Inszenierung, meist etwas Karges und Strenges an sich. So verwundert es nicht, ihn in den *Vier Klagegesängen (Quatre Nénies)* Op. 9a anzutreffen. Die Unterstimme ist über das ganze Stück hinweg in parallelen Quinten gestaltet, die in zwei bis drei Oktavverdopplungen, also bis zu sechstönig, verstärkt sind. Obere und untere Schicht des Satzes changieren zwischen Begleit- und Hauptstimmencharakter. Man ist zunächst geneigt, die Quintparallelen als Begleitschicht wahrzunehmen, in melodischer Hinsicht kann die Unterstimme jedoch leicht mit der Oberstimme mithalten. Es ergibt sich der Eindruck eines zweistimmigen Kontrapunktes, bei dem die Oberstimme in Oktaven, die Unterstimme in Oktaven und Quinten verdoppelt ist.

⁴¹ Eine Unterscheidung zwischen Verweisrelationen zu sakral-mittelalterlicher im Gegensatz zu volkstümlicher Archaik ist nicht zu treffen. Bartók äußerte in seinen musikwissenschaftlichen Schriften die Ansicht, Volksmusik sei generell einstimmig und Vorkommnisse von Mehrstimmigkeit erklärten sich als Übernahmen aus der Kunstmusik. Vgl. Béla Bartók (mit Albert B. Lord), *Serbo-Croatian Folk Songs*, New York 1951. Nachdruck als 1. Teil von *Yugoslav Folk Music* (=New York Archive Studies in Musicology, hrsg. von Benjamin Suchoff), New York 1978, S. 73. Insofern sind Quint- und Quartparallelen im Sinne Bartóks semantisch markiert als „weit zurückliegende Vergangenheit“ ohne Spezifizierung nach Kirchen- oder Volksmusik.

NB 1.1/17: *Quatre Nénies*, Nr. 3, T. 1ff.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Quint- und Quart-Oktavklang sowohl zur Verdopplung von Melodiestimmen als auch als Begleitmuster eingesetzt werden und bei entsprechender Inszenierung im musikalischen Umfeld als archaisch/volkstümlich wahrgenommen werden. Je nach Zusammenhang ist die Gesamtwirkung eher streng/karg oder kraftvoll/urtümlich.

Parallele Quintenakkorde

Belegstellen: Etüden Op. 18, Nr. 3; Viertes Streichquartett, 2. Satz, T. 168-172, T. 213-223 und T. 249f. (Begleitstruktur, *pizzicato* im Vc; das letzte Mal als Gestaltung der Schlusskadenz); Viertes Streichquartett, 4. Satz, T. 34-37 (Vc *pizzicato*); Viertes Streichquartett, 5. Satz, T. 131-141 (Vc zu Quartenaakkorden in den hohen Streichern); Zweites Klavierkonzert, 1. Satz, T. 95ff; Zweites Klavierkonzert, 2. Satz.

Parallele Quintenakkorde für Klavier finden sich, da sie aufgrund der großen Spannweite des Griffes eher schwierig auszuführen sind, in den Etüden Op. 18, die speziell für das Studium der Besonderheiten Neuer Musik konzipiert sind, und in Bartóks Klavierkonzerten, die sich mit ihren Anforderungen an den professionellen Pianisten richten.

In ihrer Auswirkung auf die Tonalität unterscheiden sich parallele Quintenakkorde von einfachen parallelen Quinten und Quint-Oktav-Klängen. Während die leere Quinte, mit oder ohne Oktavverdopplung, eine grundtonbezogene Hörweise stärkt, erschweren Quintenakkorde eine solche Interpretation. Zwar wird weiterhin der unterste Ton einer Quintenschichtung als Grundton gehört, aber je mehr Quinten hinzukommen, desto mehr ist in jedem Zusammenklang ein Ausschnitt des gesamten Tonvorrats simultan präsent. Die Töne werden so einander eher beigeordnet als hierarchisch aufeinander bezogen. In der Tendenz kann der Höreindruck einer Stelle mit parallelen Quintenakkorden im Vergleich zu Quintparallelen so beschrieben werden, dass die Strenge des Leerklanges weiterbesteht, sei-

ne starke Grundtonverankerung aber aufgehoben ist. So kann ein Effekt des harmonischen Schwebens entstehen.

Quintenakkorde sind insgesamt viel seltener als Quintparallelen, parallele Quint-Oktav-Klänge und Quartenaakkorde. Sie werden bevorzugt mit Streichern instrumentiert.

Die wohl beeindruckendste Komposition mit Quintenaakkorden bei Bartók ist der zweite Satz des Zweiten Klavierkonzerts. Es ist der erste Einsatz der Streicher in diesem Werk, im ersten Satz sind sie nicht besetzt. Sie spielen mit Dämpfer und ohne Vibrato, was eine sehr einheitliche Klangfarbe ohne das Herausklängen der leeren Saiten zur Folge hat. Die Quintenaakkorde der Streicher bilden einen begleitenden, alternierenden Gegensatz zur einstimmigen Melodie des Klaviers mit Paukentrillern. Der Formteil ist ein Adagio, das den Rahmen für ein eingebettetes Scherzo bildet.

Die Streicher organisieren sich in zwei Schichten mit je dreitönigen Quintenaakkorden. Die Schichten bewegen sich streckenweise in Gegenbewegung zueinander, teilweise unabhängig. Die Verschiebung ist real, ohne verminderte Quinten.

NB 1.1/18: Zweites Klavierkonzert, 2. Satz, T. 1ff.

Die Erschließung des Tonvorrats ist auch hier, wie bei vergleichbaren Quartenaakkord-Konstellationen, sichtbar. Schon in den zitierten Takten sind zehn von zwölf chromatischen Tonstufen präsent. Die fehlenden, *h* und *fis*, erscheinen in den Folgetakten.

Der Adagio-Teil des zweiten Satzes aus dem Zweiten Klavierkonzert gehört zu den ausgedehntesten Parallelführungsstellen in Bartóks Werk. Der Effekt ist eindrucksvoll. Der quintenbasierte Leerklang mit seiner archaischen Komponente ist eingegliedert in das dissonante Feld des chromatischen Totals. Im Aufbau des zwölfstönigen Tonvorrats aus der Quinte treffen sich die musikästhetischen Repräsentanten von Kunst und Natur – zweier Instanzen in Bartóks atheistischer Tri-

nität von Kunst, Natur und Wissenschaft⁴². Die Natur-Assoziation wird gestützt von der flächigen, ereignisarmen Inszenierung als Gewebe. Für Konstruiertheit und Kunstcharakter stehen die zwölf Töne sowie die durchstrukturierten motivischen Bezüge zwischen den sukzessiven und simultanen Figurationen.

Sextparallelen

Belegstellen: *Bagatelle* Nr. 10 (modal); *Zehn leichte Klavierstücke, Widmung*; *Zwei Rumänische Tänze*, Nr. 2 (real groß); *Suite Op. 14* (real klein); *Sonate*, 3. Satz (modal); *Mikrokosmos II*, 62 *Kleine Sexten in Parallelbewegung* (real klein).

Sechstes Streichquartett, 3. Satz *Burletta*, Trio (Sextparallelen teils real groß, teils real klein, teils wechselnder Größe prägen den *dolce*-Charakter des Trios); Sechstes Streichquartett, 4. Satz, T. 55 (real klein, Zitatcharakter, auf das Trio verweisend).

Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug, 1. Satz, T. 8f. (zwei Schichten kleiner Sexten in realer Parallelführung im Tritonus-Kanon); *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug*, 1. Satz, T. 12f. (Parallelstelle); *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug*, 1. Satz, T. 135-156 (real klein, zwei Schichten im Umkehrungs-Kanon).

Zweites Klavierkonzert, 1. Satz, T. 58f. (real klein, mit Haltetonachse); Zweites Klavierkonzert, 3. Satz, T. 255-274; Drittes Klavierkonzert, 1. Satz, T. 147-150 (ab 149 durch eine weitere Schicht kleiner Sextparallelen erweitert zum „Alpha“-Akkord⁴³ mit Dur- und Mollterz).

Sextparallelen teilen mit den Terzparallelen die Besonderheit, dass ihre Parallelführung schon seit Beginn der Vokalpolyphonie und durchgängig in allen Epochen der Kompositionsgeschichte wie auch der mündlich tradierten Musikgattungen als Klangfortschreitung akzeptiert waren. Ihr Einsatz in der Neuen Musik ist also ohne eine Bezugnahme auf die Tradition nicht möglich.

⁴² Entsprechend einer vielzitierten Stelle aus Bartóks Brief an Stefi Geyer vom 6. September 1907: „Wenn ich mich zu bekreuzigen pflegte, würde ich sagen: ‚Im Namen der Natur, der Kunst und der Wissenschaft.‘“ Zitiert nach Szabolcsi 1981, S. 127. Original ungarisch.

⁴³ Die Bezeichnung von Bartók-typischen Akkorden mit griechischen Buchstaben geht auf Ernő Lendvai zurück. Vgl. Ernő Lendvai, *Bartóks dichterische Welt*, Budapest 2001 (Übersetzung von *Bartók költői világa*, 1971), und *Bartók's Style*, Budapest 1955. In der nachfolgenden Sekundärliteratur (insbesondere der amerikanischen) wird diese Gewohnheit aufgegriffen.

NB 1.1/19: *Bagatelle* Nr. 10, T. 23ff.

The image shows a musical score for the piano piece 'Bagatelle Nr. 10' by Frédéric Chopin, measures 23-28. The score is written for piano and features a complex texture with sixths and thirds. The dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*fff*). Performance instructions include *poco espress.*, *cresc. molto*, and *sf*. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

In der zehnten *Bagatelle* kann man beobachten, wie Sextparallelen zur Inszenierung von „Weichheit“ eingesetzt werden. Die obige Passage fungiert als Kontrast zum motorischen, lauten, akzentuierten Grundtenor des Stückes. Die Sextparallelen erscheinen in Kombination mit Terzparallelen, die wie die Sexten als imperfekte Konsonanzen traditionell einen freundlichen Klangeindruck vermitteln. *Piano*-Dynamik, *espressivo*-Spielanweisung und gebundene Artikulation unterstützen die Gesamtaussage der Passage. Verfahrensweisen des alten Kontrapunkts – Gegenbewegung und Synkopierung – verweisen ebenso wie die parallelgeführten Intervalle Terz und Sexte auf die kompositorische Vorgeschichte.

Ganz anders ist der Umgang mit dem Problem der Verbrauchtheit der Sextparallele im zweiten der *Zwei Rumänischen Tänze*. Sie kommen als Verstärkung einer volksmusikalisch inspirierten Melodie im motorischen Gestus zum Einsatz:

NB 1.1/20: *Zwei Rumänische Tänze*, Nr. 2, T. 16ff.

The image shows a musical score for the piano piece 'Zwei Rumänische Tänze, Nr. 2' by Frédéric Chopin, measures 16-21. The score is written for piano and features a rhythmic, motoric texture with repeated patterns. The dynamics range from piano (*p*) to *poco marcato*. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Verfremdung ist nötig, um sich von traditionellen Volksliedharmonisierungen abzugrenzen. In der zitierten Passage aus dem zweiten *Rumänischen Tanz*, die mit Wiederholungen und Parallelstellen keine unwesentlichen Teil des Stückes ausmacht, geschieht die Verfremdung durch die Verwendung der realen Parallelführung, die bei Sextparallelen immer eine merkwürdige Diskrepanz zwischen der Vertrautheit des Sextintervalls und der Unmöglichkeit, es in einen tonalen Zusammenhang einzuordnen, erzeugt.

Dem Verfremdungseffekt zuträglich ist die Eigenschaft des Sextintervalls, ohne anderweitige Information als Terz und Grundton eines Dur- oder Molldreiklangs interpretiert zu werden. Werden Sexten real parallelversetzt, ergeben sich jeweils im Abstand einer Terz Querstände. Im obigen Beispiel interpretiert das beziehende Hören das erste große Sextintervall (notiert als verminderte Septime) als *es*- oder *dis*-Moll, das zweite als *fis*-Moll. Die *dis*-Moll-Interpretation des ersten Klanges wird durch den zweiten im Nachhinein gestört, weil die Mollterz zu *fis*, der Ton *a*, die verminderte Quinte zu *dis* ist. Gleichzeitig ist die Quinte von *dis*-Moll, *ais*, die Durterz zu *fis*. Obwohl *ais* nicht erklingt, wird es im querständigen Höreindruck der Sextparallelen wirksam. Noch evidenter ist der Effekt bei parallelen kleinen Sexten wie im *Giuoco delle Coppie* aus dem *Concerto for Orchestra*. Hier konkurrieren Dur- und Mollterz zum selben Grundton miteinander.⁴⁴ Im vorliegenden Beispiel des zweiten *Rumänischen Tanzes* kommt eine weitere Interpretationsmöglichkeit ins Spiel, die aus der Notation deutlich wird: Der erste abgebildete Klang und seine Wiederholungen sind als verminderte Septime *fis – es* notiert. Dadurch sind sie als oberer und unterer Leitton zum Grundton des Stückes, *g*, und dessen Quintton *d* gekennzeichnet. Diese polymodale Deutung der Töne als verminderte Septime überlagert sich mit ihrer Wahrnehmung als Sexte, die durch die Parallelverschiebung begünstigt wird, und verleiht der Stelle eine weitere Ebene der Ambiguität.

Es kann bei aller Vielfalt der Satzweisen verallgemeinernd festgestellt werden, dass Terz- und Sextparallelen in realer Verschiebung einen querständigen Höreindruck vermitteln. Das liegt daran, dass Terzen und Sexten am ehesten als Teile von Dreiklängen gedeutet werden. Dur- und Molldreiklänge setzen sich aber aus einer Mischung von kleinen und großen Terzen zusammen, so dass bei gleichbleibender Intervallgröße Kollisionen vorprogrammiert sind.

Sextparallelen sind ebenso wie Terzparallelen einschlägig für Bartóks klassizistische Passagen, die auf *Concerti Grossi* des 17./18. Jahrhunderts verweisen. Hier findet man sie bevorzugt in modaler Parallelführung. In den Werken der Zeit nach 1926 kommt der Sexte in Parallelführung noch eine besondere Funktion zu. Sie ist das typische Intervall in einer speziellen Organisation von Kanonprozessen. Hier werden Tonleiter-Ausschnitte im Kanon geführt, so dass sich, abhängig von der Länge der Leiter, parallelstimmige Sektionen ergeben. Aus dem Sextenabstand der einzelnen Stimmen zueinander ergeben sich Quartsext- und Sekundakkorde, je nachdem, wie viele Stimmen teilhaben.

Diese Satzweise erhält in dieser Arbeit den Namen „sekundäre Parallelbewegung“ und wird unten⁴⁵ gesondert diskutiert.

⁴⁴ Vgl. unten S. 211ff.

⁴⁵ S. 94ff.

Septimparallelen

Belegstellen: *Bagatelle* Nr. 9; Etüden Op. 18, Nr. 1; *Mikrokosmos* VI, 144 *Kleine Sekunden, große Septimen*.

Erste Sonate für Violine und Klavier, 1. Satz Ziffer 12 (real klein, Tremolo auf verschiedenen Stufen).

Sechstes Streichquartett, 1. Satz, T. 105f. (real klein, danach große Nonenparallelen); Sechstes Streichquartett, 2. Satz, T. 147-58; Sechstes Streichquartett, 4. Satz, T. 72ff (Begleitstruktur).

Erstes Klavierkonzert, 2. Satz (Pendel, real groß).

„Musik für Saiteninstrumente“, 2. Satz, T. 22-30.

Herzog Blaubarts Burg, T. 6 vor Ziffer 24 bis Ziffer 24 (Pendel, real klein).

Septimen gehören nicht zu den am häufigsten parallelgeführten Intervallen bei Bartók. Meist kommen sie eingebettet in parallele Sept- oder Quartakkorde vor. Septimparallelen erscheinen in drei verschiedenen Funktionen: erstens, mit oder ohne Nonen- und Sekundparallelen im Umfeld, zur Aufrechterhaltung eines allgemein dissonanten Klangcharakters; zweitens als „verstimmte“ Oktaven; drittens in Zusammenhängen, in denen Herangehensweisen nacheinander auf alle Intervalle, also auch auf Septimen, übertragen werden.

In der ersten Funktion findet man Septimparallelen vorwiegend in Werken, die der „expressionistischen“ Sphäre nahestehen.

NB 1.1/21: *Mandarin*, T. 3ff. (Stimmauszug)

Oboen, Klarinetten, Flöten



Im Bläuersatz aus dem Anfang der Pantomime *Der wunderbare Mandarin* stehen die Außenstimmen in Parallelen großer Septimen. Die Parallelführung ist nicht ganz konsequent, die Oberstimme vollführt im dritten Takt des Beispiels eine etwas größere Bewegung, durch die eine übermäßige Oktave (f'-fis'') entsteht. Die Mittelstimme bildet hierzu eine Gegenbewegung. Das Satzmuster Parallelbewegung mit gleichzeitiger Gegenbewegung ist geeignet, einen hohen Dissonanzgrad und einen sehr vieltönigen Tonvorrat hervorzubringen. Es verweist auf Symmetrie-Gesichtspunkte im Widerspruch zu traditionellen Verfahren der Tonhöhenorganisation und ist typisch für die „expressionistischen“ Werke im Umfeld des *Mandarin*. Die Satzweise bleibt aber auch in den späteren Kompositionen präsent.⁴⁶

⁴⁶ Vgl. unten S. 99ff.

Aufgrund der kleinen Unregelmäßigkeiten in der Parallelführung ist davon auszugehen, dass allgemein ein hoher Dissonanzgrad intendiert ist, ohne dass die Parallelführung als Prinzip im Vordergrund steht.

In der *Marcia* des Sechsten Streichquartetts erscheinen Septimparallelen und Nonenparallelen als dissonante Version der Parallelstelle in Sextparallelen und sind auf diese Weise im Formverlauf semantisch deutbar.

NB 1.1/22: Sechstes Streichquartett, *Marcia*, Takt 147ff.

The image shows a musical score for the Marcia of the Sixth String Quartet, measures 147-150. The score is written for four staves: two treble clefs (Violin I and Violin II) and two bass clefs (Viola and Cello/Double Bass). The music is in a minor key and features a complex, dissonant texture with many intervals of major and minor sevenths and ninths. The dynamics are marked with a forte 'f' in the first measure of each staff. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Große Septimen können, gedeutet als verstimmte Oktaven, in die Kategorie des „mistunings“ fallen. Sie stehen dann für Verzerrung und Groteske. Besonders evident ist dieser Zusammenhang, wenn die Notation verminderte Oktaven anzeigt. Dieser Fall ist jedoch eher selten, und auch als große Septimen notierte Intervalle können in der Aussage der jeweiligen Stelle als „verstimmte Oktaven“ erscheinen. Das gilt z.B. für die Belegstelle aus dem zweiten Satz der *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*.

Sie steht im zweiten Teil des Adagio-Satzes und wird bestimmt durch den „Sirennengesang“ der Celesta mit zwei Solo-Geigen in der drei- bis viergestrichenen Oktave. Er wird begleitet von einer in sich kreisenden Figur paralleler großer Septimen im Klavier.

NB 1.1/23: *Musik für Saiteninstrumente*, 3. Satz, T. 22, Auszug (Klavier und 2. Violine)

The image shows a musical score excerpt for piano and second violin. It consists of three staves. The top two staves are for the piano, with a dynamic marking of *p* (piano). The bottom staff is for the second violin, with a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The music is in a key with one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The piano part features a sequence of chords and glissandi, while the violin part plays a melodic line with slurs and accents.

Zu der Klavierstimme gehören die zweiten Geigen, die dieselben Töne sukzessiv und wechselweise mit Auf- und Abwärtsglissandi spielen. Die große Septime der Parallelführung wirkt hier als verzerrte Oktave (wenn sie auch nur einmal in T. 27 ausnahmsweise als verminderte Oktave notiert ist). Die kreisende Bewegung steht für Obsession und Gefangensein. Der dysphorische Charakter dieser Schicht des Tonsatzes wird durch das obsessive In-sich-Kreisen der Figur sowie instrumentatorisch durch das Glissando der zweiten Geigen verstärkt.

Neben Septimen zur Anreicherung des Dissonanzgrades einer Stelle und als verzerrte Oktaven ist die Verwendung von Septimparallelen in Zusammenhängen des „Durchdeklinierens“ aller möglichen Intervalle als dritte Möglichkeit nur bedingt von den vorgenannten zu trennen. So kann man die entsprechenden Stücke des *Mikrokosmos* und auch die Stelle im *Giuoco delle Coppie* betrachten. Aber auch wenn die Motivation in *Mikrokosmos* und *Giuoco* ursprünglich die des Durchspielens der Möglichkeiten war, teilen diese Stellen mit den anderen doch den Ausdrucksgehalt als expressiv-dissonant oder grotesk-verzerrt. Je deutlicher die Septimparallelen aus dem kombinatorischen Spiel motiviert sind, desto mehr Distanz zum expressiven Gehalt ist spürbar, und die Tendenz geht ins Humoristisch-Groteske.

Nonenparallelen

Belegstellen: *Im Freien: Hetzjagd*; Etüde Nr. 1 (arpeggiert); Etüde Nr. 2; Erste Sonate für Violine und Klavier, 2. Satz und 3. Satz.

Erste Sonate für Violine und Klavier, 1. Satz, T. 3-2 vor Ziffer 18 (2 Schichten, nachschlagend in Gegenbewegung); Erste Sonate für Violine und Klavier, 2. Satz, T. 2f. nach Ziffer 9 (real

klein; Violine); Erste Sonate für Violine und Klavier, 3. Satz, T. 6 nach Ziffer 16 bis T. 3 vor Ziffer 18 (real groß, Klavier; vorher parallele Tritoni).

Viertes Streichquartett, 1. Satz, T. 26 bis T. 29; Fünftes Streichquartett, 3. Satz, T. 44-50 (mit Gegenstimme); Sechstes Streichquartett, 1. Satz, T. 107f. (real groß; im Wechsel mit Gegenbewegung, davor Septimparallelen); Sechstes Streichquartett, 2. Satz *Marcia*, T. 70-75 und Reprise T. 174-187 (verbreiterte Hauptstimme, „mistuning“).

Erstes Klavierkonzert, 1. Satz Ziffer 37/38; Sechstes Streichquartett, 3. Satz *Burletta*, T. 50-59 (Nonenparallelen und Haltetöne im Nonenabstand).

Der wunderbare Mandarin, T. 1 vor Ziffer 101.

Für parallele Nonen gilt bezüglich des Ausdrucksgehalts grundsätzlich dasselbe wie für Sekunden und Septimen. Sie eignen sich für Passagen mit hohem Dissonanzgrad und für das „mistuning“. Es fällt wie bei den Quintenakkorden auf, dass parallele Nonen bevorzugt für Streicher instrumentiert werden.

Grundakkorde

Belegstellen: *Bagatelle* Nr. 10 (übermäßig); *Bagatelle* Nr. 12 (real, Pendel h-Moll, c-Moll); *Bagatelle* Nr. 13 (real, nur a-Moll und es-Moll); *Drei Burlesquen*, Nr. 2 (modal⁴⁷); Sonatine, 2. Satz *Bärentanz* (modal, Kadenz); *Improvisationen*, Nr. 1 (frei); *Improvisationen*, Nr. 6 (modal, Kadenz); *Im Freien* Nr. 4 *Klänge der Nacht* (modal); *Drei Rondos*, I (modal); *Drei Rondos*, Nr. 2 (modal); *Mikrokosmos* III, 69 *Akkordstudie* (modal); *Mikrokosmos* IV, 102 *Obertöne* (frei); *Mikrokosmos* IV, 120 *Dreiklänge in Quintlage* (modal); *Mikrokosmos* V, 133; *Mikrokosmos* VI, 146; *Mikrokosmos* VI, 151; *Mikrokosmos* VI, 153.

Erste Sonate für Violine und Klavier, 2. Satz, T. 3 vor Ziffer 1 bis Ziffer 2 (real Moll; durch die tiefe Lage der Basstöne auf dem Klavier sind die Durterzen als Obertöne wahrnehmbar); Erste Sonate für Violine und Klavier, 2. Satz, T. 3 vor bis 4 nach Ziffer 3 (real Dur; Parallelstelle zu den Mollakkorden); Erste Sonate für Violine und Klavier, 2. Satz, T. 3f. nach Ziffer 11 (real Dur; mit oberen und unteren benachbarten Durakkorden als Vorschläge).

Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug, 1. Satz, T. 61-64 (modal); *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug*, 2. Satz, T. 174-180 (real Dur).

Zweites Streichquartett, 1. Satz, T. 3 vor Ziffer 23 bis T. 1 vor Ziffer 23 (verminderter Dreiklang); Zweites Streichquartett, 1. Satz Schlusstakte (übermäßiger Dreiklang);

Kontraste, T. 1f. (Dur-Grundakkorde, Begleitstruktur).

Zweites Klavierkonzert, 1. Satz, T. 129ff (modal); Zweites Klavierkonzert, 1. Satz, T. 182 (zwei Schichten Akkordparallelen in Spiegelbewegung zueinander, dazu imitatorische Themenfragmente); Zweites Klavierkonzert, 1. Satz, T. 295-Schluss (zur Schlussbildung); Zweites Klavierkonzert, 3. Satz, Schluss (Posaunen).

⁴⁷ Mit scheinbaren Dur-Sextakkorden als Vorschläge. Die Sextakkorde sind nicht als solche notiert (übermäßige Sekunde – übermäßige Quinte) und stehen in keinem harmonischen Verwandtschaftsverhältnis zu den Grundakkorden. Die Beziehung zwischen beiden besteht vielmehr in den Halbtonanschlüssen, deren Verdeutlichung offenbar der Anlass für die entsprechende enharmonische Notation ist.

Zweites Violinkonzert, 1. Satz Solokadenz T. 314 (real Moll, Arpeggio); Zweites Violinkonzert, 3. Satz, T. 64-71, Harfe (real Dur).

Herzog Blaubarts Burg, T. 6 vor Ziffer 75 bis T. 2 vor Ziffer 78 („Blaubarts Reich“, real Dur); *Herzog Blaubarts Burg*, T. 2 nach Ziffer 78 bis 1 vor Ziffer 79 (real Moll, „Blutrote Wolken“); *Herzog Blaubarts Burg*, Ziffer 87 bis T. 1 vor 88 (real Moll Pendel); *Herzog Blaubarts Burg*, T. 3 nach Ziffer 88 (real übermäßig); *Herzog Blaubarts Burg*, T. 3 nach Ziffer 135 bis 1 vor 136.

Der holzgeschnitzte Prinz, T. 3-1 vor Ziffer 35 (übermäßig); *Der holzgeschnitzte Prinz*, T. 4 nach Ziffer 66 bis T. 1 vor Ziffer 67 (übermäßig; Ganztonleiter); *Der holzgeschnitzte Prinz*, Ziffer 131 bis Ziffer 133 (Ganztonfeld); *Der holzgeschnitzte Prinz*, Ziffer 149 bis T. 3 vor Ziffer 152 (übermäßige Akkorde auf Ganztonleiter im Wechsel mit Durakkorden).

Parallelführung von Grundakkorden und ihren Umkehrungen gehören zu den häufigsten Parallelführungsphänomenen bei Bartók. Damit steht er einerseits in einer Traditionslinie mit Claude Debussy⁴⁸, zu dessen Stilmerkmalen sowohl reale als auch modale Akkord-Parallelführungen gehören. Andererseits lassen sich parallelgeführte Dreiklänge aus Bartóks spezieller Materialgenese auf Grundlage der Volksmusikforschung erklären.⁴⁹ Charakteristisch ist dabei das Verfahren, Zusammenklänge aus Skalenmaterial zu gewinnen.

Schon aus dem Tonvorrat der Pentatonik lassen sich mehrere Terzschichtungen (Grundakkorde bzw. Septakkorde) bilden:

NB 1.1/24

Pentatonischer Tonvorrat

The image shows a musical staff with a treble clef. The first part of the staff contains five notes of a pentatonic scale: D, F, A, C, E. The second part of the staff, separated by a vertical bar line, shows three triads: a D triad (D, F, A), a D7 triad (D, F, A, C), and an F triad (F, A, C). Above the staff, the notes 'd', 'd7', and 'F' are aligned with their respective triads.

Dies gilt in noch stärkerem Maße für die diatonischen Modi – hier können auf allen Stufen leitereigene Grund- und Septakkorde gebaut werden. Der Unterschied zwischen Bartóks aus der Volksmusik abgeleiteten Tonalität und der hergebrachten Harmonik besteht also nicht im Auftreten von Akkorden aus Terzschichtung, sondern in deren Verwendung. Die funktionale Bezogenheit der Akkorde aufeinander wird vermieden oder geschwächt.

Parallelführung ist zu diesem Zweck ein sehr geeignetes Verfahren, denn der Eindruck der Bezogenheit ergibt sich in der dur-moll-tonalen Harmonik aus einem Miteinander von Stimmführungsprozessen und angenommenen Grundton-

⁴⁸ Vgl. unten S. 167ff.

⁴⁹ Vgl. unten S. 106ff.

progressionen. Fällt die gewohnte Stimmführungslogik weg, ist es kaum mehr möglich, die Akkorde funktional aufeinander zu beziehen.

Zusätzliche Entfernung zur Akkordverwendung im traditionellen Sinne entsteht, wenn die Parallelführung real ist und somit der erklingende Tonvorrat sich nicht mit dem zugrundeliegenden Modus oder der Tonart deckt. Von jedem Akkord für sich geht dann zwar ein harmonisches Signal aus, diese Signale fügen sich jedoch nicht zu einem harmonisch deutbaren Zusammenhang.

Im ersten Beispiel ergibt sich die Parallelführung aus dem Nebeneinanderstellen der im A-Äolischen Modus möglichen Grundakkorde⁵⁰. Bartók benutzt das „weiße-Tasten“-Material im modalen Sinne, nahezu ohne Bindung an dur-moll-tonale Progressionsmuster.⁵¹ In der „Sonatine“ werden rumänische Bauernliedmelodien bearbeitet; es handelt sich also um ein Stück Volksmusikbearbeitung.

NB 1.1/25: Sonatine, 2. Satz *Bärentanz*

Das Wesen eines modalen Klangerlebnisses ist, dass die Klänge zwar grundtonbezogen verstanden werden, aber keine harmonisch-tonalen Beziehungen miteinander aufnehmen. Jede Aufeinanderfolge von Dreiklängen auf allen Stufen ist gleichermaßen korrekt. Trotzdem ist in den meisten Fällen ein tonales Zentrum bzw. ein Hauptton durch die melodische Inszenierung präsent. Die Beziehungen der Klänge zum Hauptton tragen nicht das hierarchisch-funktionale Gepräge wie in der harmonisch-tonalen Musik, wo sich Dominant-, Subdominant- und Vertreter-Verhältnisse bilden, sondern verstehen sich rein stufenmäßig.

Im Gegensatz dazu hat die reale Parallelführung von Dreiklängen zur Folge, dass jeder einzelne Akkord Tonika zu sein scheint. Funktionale Beziehungen können in parallelgeführten Zusammenhängen nicht aufgenommen werden. Jeder Dur- oder Mollklang aber, der ohne Beziehung auf ein tonales Zentrum im Raum steht, wird tendenziell als Tonika wahrgenommen. Im Darbietungstempo der Stücke kommt diese Eigenschaft der einzelnen Akkorde kaum zu Bewusstsein. Was sich

⁵⁰ In der Melodie steht die dorische (erhöhte) Sexte, in den Parallelführungen jedoch die äolische.

⁵¹ Die V-I-Quintbeziehung ist zwar weiterhin hörbar, sie hat jedoch ihre beherrschende Stellung verloren und ist somit eine Progressionsmöglichkeit unter vielen.

durchsetzt, ist der Eindruck eines Nicht-Übereinstimmens der harmonischen Implikationen der Einzelklänge mit dem gesamten tonalen Zusammenhang, der auch im Umfeld realer Parallelführungen meistens durch melodische und kadenziale Signale auf einen Hauptton bezogen ist.

NB 1.1/26: Erste Sonate für Violine und Klavier, 2. Satz, T. 3ff. vor Ziffer 3

In den ersten beiden Takten des angeführten Beispiels werden tendenziell alle Akkorde zum Zeitpunkt ihres Erklingens als Tonika bzw. tonales Zentrum wahrgenommen. Besonders gut können sich das beginnende F-Dur und das erreichte H-Dur behaupten. Die Skalenbewegung findet auf der Basis von Ganztonschritten statt. Die „Grundton“-Stimme und die „Terzton“-Stimme ergänzen einander zu einer vollständigen Ganztonskala. Die „Quintton“-Stimme gehört dem anderen Ganzton-Vorrat an. In den ersten beiden Takten erklingen daher zehn von zwölf möglichen Tonstufen, so dass sowohl die Grundtonbezogenheit der Einzelakkorde als auch der symmetrische Ganztonvorrat sowie annäherungsweise das chromatische Total präsent sind.

Ab dem dritten Takt erklingen nur noch die Rahmenklänge der Bewegung: F-Dur und H-Dur. Als zwei Durakkorde im Tritonusabstand repräsentieren sie eine typische Klangkonstellation der Oktatonik. Sechs von acht Tönen sind in den beiden Dreiklängen enthalten (*dis-f-fis, a-h-c*), zwei fehlen. Die Vorschläge bestehen interessanterweise ausschließlich aus Tönen, die in dieser Skala nicht vorkommen.

Typisch ist auch die Verwendung paralleler Grundakkorde im Kadenzzusammenhang. Die Stringenz der Stimmführung kann ein Ersatz für die Logik der Leitton- und Dominantspannung sein.

NB 1.1/27: *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug*, 3. Satz, letzte Takte (Auszug ohne Schlagzeug)

The image shows a musical score for two pianos, arranged in two systems. Each system contains a right-hand part (treble clef) and a left-hand part (bass clef). The time signature is 2/4. The music consists of dense, parallel chordal textures. The first system starts with a dynamic marking of *pp*. The score concludes with a final cadence in the key of C major, featuring a quintal relationship in the bass and specific leading tones in the upper parts.

Im ersten Klavier werden Durakkorde real parallelgeführt. Die Skalenbewegung verläuft entlang der „akustischen Skala“⁵², die die Hauptthematik des Satzes bestimmt. Allerdings steht der Satz insgesamt in *c*, während die akustische Skala hier auf *d* aufgebaut wird.

Im zweiten Klavier erklingen zunächst dieselben Akkorde wie im ersten, aber in Abwärtsbewegung, so dass keine Parallelstimmigkeit vorliegt. Trotzdem ist es eine Struktur strenger Abhängigkeit der beiden Klavierparts voneinander, denn alle Töne ergeben sich aus den Vorgaben der entgegengesetzten Bewegung und der Gleichheit der Akkorde. Auf H-Dur im zweiten bzw. A-Dur im ersten Klavier endet diese Abhängigkeit. Nachdem im Vorfeld der letzten Schlusskadenz die Prinzipien der räumlichen Bewegungslogik und Stimmabhängigkeit für Stringenz gesorgt haben, funktioniert die letzte Progression gemäß alten, wenn auch umgedeuteten Kadenzvorgängen: Aus der Kompositionsgeschichte vertraut sind der Quintfall im Bass und das dazugehörige Quintverhältnis der Akkorde sowie die Leittonspannungen von *h* (erstes Klavier) und *f* (zweites Klavier) in Richtung *c* und *e* des Schlussakkordes. Hinzu kommen zwei zusätzliche Leitöne in Richtung

⁵² Eine Skala mit Durterz, lydischer Quarte und mixolydischer Septime. Ihr widmen Analytiker der Musik der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts große Aufmerksamkeit und kommen zu verschiedenen Einschätzungen ihrer Genese. Der Name „akustische Skala“ spielt auf eine Herleitung aus der Naturtonreihe an, es kommen aber auch polymodale Erklärungen (Überlagerung von Lydisch und Mixolydisch) in Frage. Die Skala ist darüber hinaus als rumänischer nichtdiatonischer Volksmusik-Modus nachweisbar, und vom dritten bis achten Ton stimmt sie mit der Ganzton-Halbton-Skala überein. Gárdonyi/Nordhoff widmen Musik, die dieses Tonmaterial benutzt, ein eigenes Kapitel ihrer Harmonielehre („Akustische Tonalität“). Antokoletz kombiniert die Erklärungsmuster des rumänischen Modus und der Ganzton-Halbton-Skala (Elliott Antokoletz, „Modal Transformation and Musical Symbolism in Bartók’s Cantata Profana“, in: *Bartók Perspectives. Man, Composer and Ethnomusicologist*, hrsg. von Elliott Antokoletz, Oxford 2000, S. 61-76).

Akkord-Quinte, *fis* im ersten Klavier und *as* im zweiten. Das *fis* erklärt sich, ebenso wie das *b* im zweiten Klavier, aus dem C-Akustischen Tonvorrat.

Die Schlussbildung enthält hier eine Vielzahl unterschiedlicher Gestaltungsmerkmale. Die reale Parallelführung dient zur Vorbereitung auf den letzten Schluss, indem sie alle Bewegungen unter einem einzigen Prinzip zusammenfasst. Danach werden traditionelle Kadenzvorgänge in ihrer Neugestaltung auf Basis des akustischen Tonvorrats aktiv.

Übermäßige und verminderte Akkorde in realer Parallelführung wirken ganz anders als reale Parallelführungen von Dur- oder Mollakkorden, weil der Einzelklang keine tonikale Wirkung entfaltet. Vielmehr stehen diese Klänge im Zusammenhang symmetriestimmter Tonhöhenorganisation. Dabei kommen verminderte Akkorde in Parallelführung so gut wie nie vor. Der Effekt ist zu Bartóks Zeit bereits verbraucht, da parallele verminderte Akkorde in Ausnahmefällen bereits im 18. Jahrhundert vorkommen. Im 19. Jahrhundert sind sie ein beliebtes Stilmittel.

Parallele übermäßige Akkorde stehen in Zusammenhängen von Desorientierung des grundtonbezogenen Denkens in Kombination mit Überhandnehmen der linearen, räumlichen Komponente des Tonsatzes. Wie andere symmetrische Gebilde findet man sie in semantischen Zusammenhängen des Übernatürlichen.⁵³ Das folgende Beispiel entstammt dem Kampf des Prinzen mit dem von der Fee verzauberten Wald, der sich ihm entgegenstellt. Neben der semantischen Ebene fällt hier auch die der Formbildung ins Gewicht. Die Passage dient, in Zusammenfassung aller Stimmbewegungen, zur Bildung eines Abschnitt-Endes.

⁵³ Vgl. Juri Cholopow, „Symmetrische Leitern in der Russischen Musik“, in: Die Musikforschung 28 (1975), S. 379ff. Lendvai baut auf dem Gegensatz von diatonischem und symmetriestimmtem Tonsystem eine grundlegende Bedeutungs-Dichotomie auf. Letzteres repräsentiere für Bartók „a demonic and irrational world, while diatonicism is associated with an optimistic and bright one [...]“. Hier stehe Bartók in einer Tradition von Mussorgski und Liszt. Lendvai 1999, S. 16.

NB 1.1/28: *Der holzgeschnittzte Prinz*, T. 3ff. vor Ziffer 35 (Auszug)

The image shows a musical score for four staves. The top staff is for Ob., Tr., C. ing. and contains trills and chords. The second staff is for VI. and the third for Va., both with chords and some melodic lines. The bottom staff is for Vc., Kb., Fg., Pos., Tba. and contains a bass line with triplets. Dynamics include *mf*, *cresc.*, and *ff*. There are also trill markings and a '5' indicating a quintuplet.

Sextakkorde

Belegstellen: *Zehn leichte Klavierstücke*, Nr. 10, *Bärentanz* (modal/frei); *Für Kinder II*, 36 (tonal); *Sonatine*, 2. Satz *Bärentanz* (modal); *Rumänische Weihnachtslieder I*, Nr. 8 (modal); *Rumänische Weihnachtslieder II*, Nr. 10 (modal); *Improvisationen*, Nr. 4; *Drei Rondos*, Nr. 1 (tonal); *Petite Suite, Kleinrussisch*; *Mikrokosmos VI*, 153, *Sechster Tanz im bulgarischen Rhythmus* (teils real).

Erste Sonate für Violine und Klavier, 3. Satz.

Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug, 1. Satz, T. 65f. (real Moll; danach Moll-Quartsextakkorde und Moll-Grundakkorde); *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug*, 1. Satz, T. 84-99 (real Dur, Seitensatz-Thema); *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug*, 1. Satz, T. 161-165 (Erscheinen des Seitensatz-Themas in der Durchführung; zwei Schichten Sextakkord-Parallelen im Unterquint-Kanon); *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug*, 1. Satz, T. 292-309 (Reprise des Seitensatz-Themas); *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug*, 2. Satz, T. 305-308 (real Moll, Begleitschicht).

Drittes Klavierkonzert, 3. Satz, T. 146-148 (real Dur); Drittes Klavierkonzert, 3. Satz, T. 741-752 (zusammen mit anderen Akkordumkehrungen eine größere Parallelführungsstrecke zur Schlussbildung).

1. Violinkonzert, 2. Satz, 2 nach Ziffer 31 bis 7 nach 31 (modal); Zweites Violinkonzert, T. 182, 187, 189 (real Dur, im Wechsel mit Quartsextparallelen im Violinpart);

Herzog Blaubarts Burg, Ziffer 110 bis T. 6 nach Ziffer 110 (real Moll).

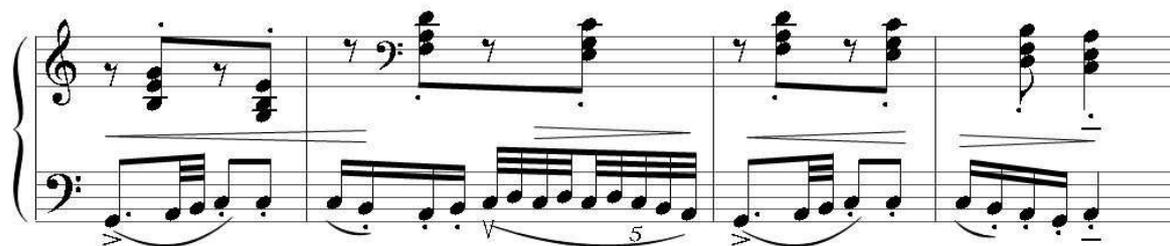
Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta, 2. Satz, T. 199-242.

Die Satzweise in parallelen Sextakkorden hat gegenüber anderen Akkordparallelen die Besonderheit, dass sie auch in der komponierten Musik der Vokalpolyphonie und der dur-moll-tonalen Epoche präsent ist. Längere Parallelführungen sind in den auf Gegen- und Seitenbewegung basierenden Kompositionsstilen eher selten. Parallele Sextakkorde kommen noch am häufigsten vor.

Aus der Tradition der parallelen Sextakkorde folgt, dass sie besonders vertraut und freundlich wirken, wenn sie nicht Verfremdungstechniken unterworfen sind. Sextakkord-Parallelführungen werden in volksmusiknahen Werken typischerweise, analog zu parallelen Grundakkorden, modal eingesetzt, so dass sie in dieser Ausprägung, gemeinsam mit dem Quartsextakkord, als bloße Variante von letzteren und nicht als etwas grundsätzlich anderes verstanden werden können.

Die folgenden Takte aus dem *Bärentanz* der Sonatine gehen den oben zitierten Schlusstakten (NB 1.1/25) unmittelbar voraus:

NB 1.1/29: Sonatine, 2. Satz *Bärentanz*, T. 13ff.



Reale Parallelführung dagegen dient insbesondere in Bartóks Originalkompositionen als Element der Verfremdung, durch das sich eine Satzweise des 20. Jahrhunderts gegenüber den Fauxbourdon-Stellen⁵⁴ der vorausgegangenen Jahrhunderte profilieren kann. Dabei bleiben an vielen Stellen semantische Aspekte des Fauxbourdon erhalten, die sich in einem Feld zwischen Lieblichkeit/Süße und Unseriosität/Falschheit bewegen.⁵⁵

⁵⁴ „Fauxbourdon“ hier als Vulgo-Bezeichnung für parallele Sextakkorde.

⁵⁵ Vgl. zur Begriffs- und Kompositionsgeschichte des Fauxbourdonsatzes, seinen semantischen Implikationen und der Bewertung von Sextakkord-Parallelführungen im 20. Jahrhundert Laura Krämer, „Fauxbourdon bei Bartók“, in: *ZGMTH* 4/1-2 2007, S. 123-134.

Einschlägig für die „weiche“ Inszenierung von parallelen Sextakkorden ist das Seitenthema des ersten Satzes aus Bartóks *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug*. Hier artikuliert sich in der Anspielung auf den Fauxbourdon eine Anknüpfung an die Tradition des lyrischen Seitenthemas im Sonatensatz Beethoven'scher Prägung.⁵⁶

NB 1.1/30: Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug, 1. Satz, T. 84ff.

Andere reale Dur-Sextakkord-Parallelen bei Bartók sind nicht mit spezifischer Fauxbourdon-Semantik behaftet. Im ekstatischen Durchführungsteil des zweiten Satzes der *Musik für Saiteninstrumente* erscheint das Fugenthema des ersten Satzes in gehämmerten Dur-Sextakkorden *fortissimo*. Hier ist die Dur-Sextakkord-Parallelführung als eine gleichwertige Variante der Dur-Grundakkord-Parallelführung zu verstehen.

Quartsextakkorde

Belegstellen: *Bagatelle* Nr. 10 (real Dur); *Zehn leichte Klavierstücke*, Nr. 10 *Bärentanz* (real Dur); *Zwei Rumänische Tänze*, I, Nr. 3; *Burlesquen*, Nr. 2 (real Moll)⁵⁷; *Klaviersonate*, 3. Satz (modal); *Mikrokosmos* IV, 15; *Mikrokosmos* V, 126.

Fünftes Streichquartett, 1. Satz, T. 22f. (modal; Triller; mit Gegenstimme).

Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug, 1. Satz, T. 156-160 (Sextenstruktur, zwei Schichten, Fortführung der vorangehenden Sextparallelen-Stelle); *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug*, 2. Satz, T. 301-308 (real Dur; Begleitschicht).

Erstes Klavierkonzert, 1. Satz; Zweites Klavierkonzert, 1. Satz, T. 8ff.; Zweites Klavierkonzert, 1. Satz, T. 176/177 (Schluss eines Abschnitts); Zweites Klavierkonzert, 3. Satz, T. 292

⁵⁶ Die Bezugnahme auf Beethoven geht in diesem Fall noch weit über solche allgemeinen Verweise hinaus. In formaler und charakterlicher Hinsicht gibt es weitgehende Parallelen zur *Waldstein-Sonate*. Vgl. Krämer 2007.

⁵⁷ Mit Dur-Sextakkorden als Vorschläge. Parallelstelle zur unter „Grundakkorde“ beschriebenen Stelle.

(Apotheose des Hauptthemas); Zweites Klavierkonzert, 3. Satz, T. 313-317 (massig, Hinleitung zur Schluss-Stretta); Drittes Klavierkonzert, 1. Satz, T. 113ff (real Dur).

Zweites Violinkonzert, 1. Satz, T. 183 (Violinpart, Struktur: zwei aufeinandergeschichtete Sexten); Zweites Violinkonzert, 1. Satz, T. 213-216; Zweites Violinkonzert, 1. Satz Solokadenz T. 328f. (real Dur, zwei geschichtete Sexten); Zweites Violinkonzert, 3. Satz, T. 167-187 (modal; längere Passage, Begleitschicht).

Herzog Blaubarts Burg, T. 4f. nach Ziffer 37 (real Dur).

Der holzgeschnitzte Prinz, T. 4 vor Ziffer 108 bis T. 5 vor 109 (vorher Grundakkorde).

Vieles, was über parallele Grund- und Sextakkorde gesagt wurde, gilt auch für die Quartsextakkorde. Der Akkord ist aus der Kompositionsgeschichte vertraut. Sein Einsatz in Parallelführung widerspricht jedoch den Implikationen, die er in der dur-moll-tonalen Musik hat. Diese bestehen beim Quartsextakkord im Unterschied zu den anderen Umkehrungen des Dreiklangs in einer Auflösungsverpflichtung, die aber weniger präsent ist als bei anderen dissonanten Klängen. Der Dissonanz-Status der Quarte hatte ja immer etwas changiert. Im frühen 20. Jahrhundert, inmitten der Tendenzen zur Emanzipation der Dissonanz, konnte die Dissonanzwirkung der Quarte kaum noch ins Gewicht fallen.

Wie bei Grund- und Sextakkordparallelen haben Quartsextakkord-Parallelen meist den irritierenden Effekt aufscheinender Vertrautheit in einem neuen Kontext. Dies gilt wieder in besonderem Maße für die reale Parallelführung, während modale Quartsextakkordparallelen in volksmusiknahen Stücken gleichwertig neben den anderen Dreiklangspallelführungen als Möglichkeit des Skalenmaterials eingesetzt werden.

In einigen Stücken scheint die reale Quartsextakkord-Parallelführung den Charakter des „Lieblichen“, der früher den parallelverschobenen Sextakkorden zukam, zu übernehmen, wie diese Passage in *dolce*-Inszenierung aus dem *Concerto for Orchestra* zeigt.

NB 1.1/31: *Concerto for Orchestra*, 5. Satz, T. 175ff.

Eine besondere Erscheinungsweise von Quartsextparallelen bei Bartók kommt im Rahmen einer Imitation von Tonleiterausschnitten zustande. Sie wird unten⁵⁸ unter dem Gesichtspunkt der Textur als „sekundäre Parallelbewegung“ abgehandelt. Ernő Lendvai weist darauf hin, dass Bartók in nicht-diatonischen Kompositionen bevorzugt Dur-Sextakkorde und Moll-Quartsextakkorde verwendet. Damit stärkt er seine Theorie von der Relevanz der Fibonacci-Zahlenreihe, da das Rahmenintervall beider Formationen acht Halbtonschritte und die Binnenintervalle drei und fünf Halbtonschritte betragen.⁵⁹

Septakkorde

Vorbemerkung zur Terminologie: Die Akkordbezeichnung „Dominantseptakkord“ (D^7) versteht sich in dieser Arbeit als reine Bezeichnung einer Intervallkonstellation (Durakkord mit kleiner Septime) ohne Aussage über eine etwaige Dominantfunktion. „Moll-Septakkord“ bedeutet einen Molldreiklang mit kleiner Septime. Der Zusatz „groß“ bedeutet bei Dur- und Mollakkorden eine große Septime.

Grundstellung

Belegstellen: *Bagatelle* Nr. 4 (modal D-Äolisch, Terzschichtung); *Bagatelle* Nr. 11 (ohne Quinte, tonal.); *Zehn leichte Klavierstücke*, Nr. 10, *Bärentanz* (real Halbverminderte, ohne Terz); *Improvisationen*, Nr. 5 (real D^7 , ohne Quinte); *Drei Burlesquen*, Nr. 2 (real, großer Dur-Septakkord); *Mikrokosmos* V, 129 *Alternierende Terzen* (modal); *Mikrokosmos* VI, 146 *Ostinato* (real, Moll-Septakkord).

⁵⁸ S. 94ff.

⁵⁹ Lendvai 1999, S. 27.

Zweites Klavierkonzert, 1. Satz, T. 17ff (real Moll-Septakkord); Drittes Klavierkonzert, 2. Satz, T. 48-52 (real Halbverminderte, auffällig in ansonsten fast parallelführungsfreiem Umfeld).

Herzog Blaubarts Burg, T. 2 nach Ziffer 114 bis T. 5 vor 117 (real großer Dur-Septakkord, Quintenstruktur; Begleitung zu mehreren Schichten in kleinen Sekundparallelen).

Der holzgeschnitzte Prinz, Ziffer 9 bis 10 (real D⁷ als Begleitung); *Der holzgeschnitzte Prinz*, T. 1 vor Ziffer 34 (real großer Dur-Septakkord ohne Quinte); *Der holzgeschnitzte Prinz*, T. 4 vor Ziffer 37 bis T. 2 vor 37 (real Halbverminderte, heterophone Verbreiterung der Hauptstimme); *Der holzgeschnitzte Prinz*, T. 4 vor 40 bis Ziffer 42 (real Moll-Septakkord, verbreiterte Melodiestimme; *Wellentanz*); *Der holzgeschnitzte Prinz*, T. 8 vor Ziffer 143 bis 1 vor 145 (real großer Moll-Septakkord bzw. Molldreiklang mit verminderter Oktave; „mistuned“ als Darstellung der verrenkten Holzpuppe).

Der wunderbare Mandarin, T. 3 nach Ziffer 27 (real Moll-Septakkord).

Quintsextakkorde

Belegstelle: *Bagatelle* V (modal G-Dorisch); *Der holzgeschnitzte Prinz*, T. 6 nach Ziffer 53 bis Ziffer 54 (modal).

Terzquartakkorde

Belegstelle: Zwei Rumänische Tänze, I (erst Pendel, dann real Halbvermindert); *Der holzgeschnitzte Prinz*, T. 2 vor Ziffer 118 bis T. 3 vor 120 (real D⁷).

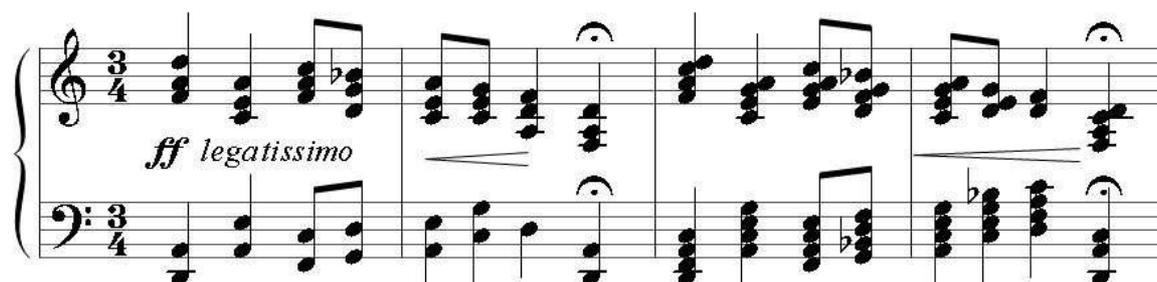
Sekundakkorde

Belegstelle: Zweites Violinkonzert, 1. Satz, T. 162f. (längere Passage mit verschiedenen Akkordparallelen); *Herzog Blaubarts Burg*, T. 5 nach Ziffer 73 bis T. 1 vor Ziffer 74 (real Moll-Septakkord; zwei Akkkordschichten).

Septakkorde werden wesentlich häufiger in Grundstellung parallelgeführt als in Umkehrung. Parallele Sekundakkorde gibt es fast nur als sekundäre Parallelbewegung.⁶⁰ Eine unter dem Stichwort „Grundakkorde“ bereits angedeutete Möglichkeit, zu parallelen Septakkorden zu kommen, ist ihre Herleitung aus dem diatonischen Skalenmaterial. In diesem Sinne kommt die modale Septakkord-Parallelführung in der *Bagatelle* Nr. 4 zustande, und zwar bezeichnenderweise als Variante zu einem unmittelbar vorausgehenden Satz in Quintparallelen. Die vierte *Bagatelle* ist laut Untertitel die Harmonisierung eines alten ungarischen Volkslieds. Der Text ist in den Noten mit angegeben.

⁶⁰ Vgl. S. 94ff.

NB 1.1/32: *Bagatellen* Op. 6, Nr. 4, T. 1-4



Aus Bartóks Selbstzeugnissen ist belegt, dass er die kleine Septime nicht als Dissonanz sah, weil sie im pentatonischen Tonvorrat vorkommt, der generell als konsonant gilt.⁶¹ Bartók setzte den kleinen Moll-Septakkord auch als Schlussakkord ein. So erklärt sich das völlige Fehlen von Vorbereitungs- und Auflösungsverpflichtungen von Septimen in dieser Stilistik.

Die Befreiung des Septakkords von seinen kontrapunktischen Implikationen hatte sich bereits vor Bartóks Volksmusikstudien bei Debussy vollzogen. Nicht nur Septimen, sondern auch die Töne noch weitergehender Terzschichtungen (Nonen, Undezimen...) erscheinen hier als reine Farb-Zusätze ohne Vorbereitungsverpflichtung oder Auflösungsbestrebung.⁶²

Besonders effektiv sind Dominantseptakkorde, deren Parallelführung ihrer Signalwirkung als in eine Tonika auflösungsbestrebte Klänge entgegensteht. Solche Wirkungen beobachtet man auch bei Bartók, in der Nachfolge von Debussy. Der Grad, in welchem der Dominantseptakkord von seiner Funktion emanzipiert ist, ist dabei schwer zu bestimmen. Prinzipiell ist die Parallelführung von Klängen mit Auflösungsbestrebung ein Akt der Emanzipation. Inwieweit die historisch inhärente Spannung des Strebeklanges zum Klangreiz der Parallelführung beiträgt bzw. inwieweit die durch die Parallelführung in den Vordergrund gerückte, emanzipierte Eigenklanglichkeit im Zentrum der Rezeption steht, lässt sich nicht festlegen, da dies von den Rezeptionsbedingungen abhängt und wohl auch innerhalb desselben Stückes einer Wandlung durch Gewöhnung unterliegt.

⁶¹ Bartók, „Ungarische Volksmusik und Neue Ungarische Musik“, in; Szabolcsi 1957, S. 153f. In englischer Sprache: „The Folk Songs of Hungary“, in: *Béla Bartók Essays*, hrsg. von Benjamin Suchoff, New York 1976, S. 335.

⁶² Im selben Sinne analysiert Antokoletz die vierte Bagatelle: „The parallel motion of these root-position chords contributes to the equalization of the chordal tones by eliminating the necessity for logical preparation or resolution of any of the tones in terms of traditional voice-leading.“ Antokoletz 1984, S. 29.

NB 1.1/33: Der holzgeschnitzte Prinz, Ziffer 9

1. Klarinette
2. Klarinette
Streicher

p

In diesem Beispiel bilden die Septakkorde auf den ersten Blick eine Begleitschicht zu den Motiven der beiden sich abwechselnden Klarinetten. Bei genauerer Betrachtung fällt jedoch auf, dass auch die Zieltöne der Oberstimmfiguren zu der Begleitschicht parallel verlaufen. Es kommt also eine weitere, heterophone Parallelstimmigkeit zu den parallelen Septakkorden hinzu. Der Ton der Klarinette ist jeweils nicht Teil des Septakkords, sondern verhält sich zu dessen Grundton zunächst als übermäßige, dann als reine Quarte. Daraus ergibt sich eine gewisse klangliche Sperrigkeit von Streichern und Klarinetten zueinander, die den humoristisch-neckenden Charakter der Stelle unterstreicht.

Der Septakkord kann auf unterschiedliche Weise intervallbasiert hergeleitet werden, etwa als überlappende Kombination zweier Quinten, als Schichtung zweier Terzen oder als Gleichzeitigkeit zweier Grundakkorde mit zwei gemeinsamen Tönen. Je nach musikalischem Kontext tritt in Bartóks Stücken mal die eine, mal die andere Herleitung zutage.

Das *Mikrokosmos*-Stück 129 *Alternierende Terzen* führt verschiedene Möglichkeiten der Satzweise unter der Vorgabe „Terz links – Terz rechts“ vor. An das Alternieren von rechter und linker Hand schließen sich die Varianten der Gleichzeitigkeit an: Seitenbewegung, Gegenbewegung. Die Parallelführung bildet den Schlusspunkt. Deutlicher kann man die Septakkord-Parallelführung nicht aus der Schichtung von Terzen ableiten. Gleichzeitig wird die Bedeutung der Parallelführung für die zusammenfassende Beendigung formaler Prozesse und für eine moderne Art der Schlussbildung demonstriert.

NB 1.1/34: *Mikrokosmos* 129, Schluss

The musical score shows two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music consists of parallel chords with an upper neighbor note. The texture is complex, with a '3' (triple) marking and a 'pp' (pianissimo) marking. The piece concludes with a final chord and a double bar line.

Akkorde mit Nebennoten

Belegstellen: *Bagatelle* Nr. 7; Klaviersonate, 1. Satz; *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug*, 1. Satz, T. 166-168 (Dur-Quartsextakkorde mit oberer Nebennote zur Akkordterz; Fortführung der vorangehenden Dur-Sextakkorde).

Quart-Quint(-Oktav)-Klang

Belegstellen: Drittes Klavierkonzert, 1. Satz, T. 34f.; Zweites Violinkonzert, 1. Satz, T. 364-367 (als Begleitschicht, drei Schichten Quint-Oktav-Klänge, zwei davon im Kanon). *Der holzgeschnitzte Prinz*, Ziffer 99 bis T. 2 vor 100 (Quart-Quint-Klang mit Gegenbewegungs-Stimme).

Neben den Parallelführungen, deren Elemente als Intervalle oder Akkorde im Sinne der Musiklehre kategorisierbar sind, gibt es bei Bartók eine Fülle von parallelverschobenen Klängen, für die diese Einteilung nicht greift.

Hier gilt es, Prinzipien und Gemeinsamkeiten in der Bildung dieser Akkorde herauszuarbeiten. Die bislang nicht erfassten Zusammenklänge ergeben sich aus der Kombination mehrerer, meist gleicher Intervalle oder Akkorde, aus Klängen mit Zusatztönen bzw. Nebennoten oder aus der simultanen Darstellung eines Tonvorrats oder eines Ausschnitts daraus.

Klangliche Neubildungen ergeben sich aus der Kombination von Akkorden mit Zusatztönen, die im Sekundabstand zu einem oder mehreren Akkordtönen stehen und also als Nebennoten bezeichnet werden können. Auf diese Weise erklären sich die Stellen in der *Bagatelle* Nr. 7 (parallele Grundakkorde mit oberer Nebennote zum Grundton, Sextakkord-Parallelführung mit oberer Nebennote zum Terzton⁶³), und im ersten Satz der Sonate (parallele Sextakkorde mit oberer Nebennote zum Grundton).

In der *Bagatelle* Nr. 7 kommt ein Begleitmuster aus einem Akkord mit Nebennote konsequent zum Einsatz. Der jeweils unterste Ton schlägt nach.

⁶³ Terzton im Sinne der Akkord-Terz, also im Fall des Sextakkordes des tiefsten Tons.

NB 1.1/35: *Bagatellen* Op. 6, Nr. 7, T. 77ff.

Die zusätzliche Note im Akkord zeigt ein sich im frühen 20. Jahrhundert neu definierendes Verständnis von Dissonanzen. Arnold Schönberg fand für diesen Wandel die Formulierung der „Emanzipation der Dissonanz“.⁶⁴ Klänge jeglichen Kon- oder Dissonanzgrades stehen als eigene Farbwerte für sich.

Schon die zeitgenössische Musiktheorie unterschied zwischen dissonanten Zusatztönen, Ableitungen von nicht eingelösten Phänomenen traditioneller Dissonanzbehandlung (erstarrte Durchgänge, Wechselnoten, nicht aufgelöste Vorhalte) und koloristischen Zusätze zur klanglichen Anreicherung. Edwin von der Nüll nannte letztere in seiner frühen Bartók-Studie „Debussysmen“.⁶⁵

Wie jede Emanzipation ist diejenige der Dissonanz von ihrer Auflösungsverpflichtung ein allmählicher Prozess. Es ist ein fließender Übergang zwischen dem Nicht-Einlösen von Verpflichtungen der Dissonanzbehandlung zur Abschaffung der Verpflichtung selbst, die erst die Wahrnehmung des dissonanten Klanges als eigenständige Qualität ermöglicht. Die fragliche *Bagatelle* läge in einem Spektrum der Verselbständigung von dissonanten Klängen noch weit auf der Seite der Tradition, da eine Deutung als Nonenvorhalte, die sich sogar regelmäßig auflösen, möglich ist. Lediglich das Beharren auf der Dissonanz über das ganze Stück hinweg und die texturale Gestaltung als hohe Begleitschicht ohne Bass als Bezugspunkt verleihen der dissonanten Bildung ihren eigenständigen Farbwert.

⁶⁴ Schönberg, „Komposition mit zwölf Tönen“, in: *Stil und Gedanke*, Leipzig 1989, S. 148f. Vgl. den gleichnamigen Aufsatz von Carl Dahlhaus, in: Danuser 2005, S. 665ff.

⁶⁵ Edwin von der Nüll, *Béla Bartók. Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik*, Halle 1930, S. 10.

Schichtung mehrerer Intervalle oder Akkorde

Intervallbasierte Schichtungen

Belegstellen: *Bagatelle* Nr. 8, T. 26 (zwei kleine Sexten im Abstand einer kleinen None), *Bagatelle* Nr. 12 (Großterz und Moll-Sextakkord im Abstand einer Septime); 8. *Improvisation* (zwei reine Quartan im Tritonusabstand).

Herzog Blaubarts Burg, Ziffer 31 bis T. 3 nach Ziffer 31 (verschiedene Sextenschichtungen).

Akkordschichtungen

Herzog Blaubarts Burg, T. 5 nach Ziffer 73 bis T. 1 vor Ziffer 74; *Der holzgeschnittene Prinz*, T. 4 vor Ziffer 16 bis 8 nach 18 (Ganzverminderter und Dur-Sextakkord mit zwei gemeinsamen Tönen, Einstieg *h-d-f-as-des* oktatonisch); *Der holzgeschnittene Prinz*, T. 2 nach Ziffer 96 bis T. 5 nach 96 (zwei Akkorde im Halbtonabstand).

Eine weitere Möglichkeit der Bildung von Zusammenklängen ist die Schichtung mehrerer Intervalle oder Akkorde übereinander. Interessant ist, dass bei Bartók die meisten Klänge dieser Art aus gleichartigen Elementen gebildet sind, beispielsweise aus mehreren Grundakkorden oder mehreren Sexten.⁶⁶ Besonders oft handelt es sich um konsonante Intervalle oder Akkorde. Der Abstand zwischen ihnen ist jedoch so gewählt, dass die Elemente, ihre Gleichartigkeit und ihr Konsonanzgrad, nicht mehr ohne weiteres wahrgenommen werden können, weil der Gesamtklang dissonant wird.

Als Sprachregelung gilt hier, dass bei der Schichtung zweier Elemente der Abstand zwischen den jeweils tiefsten Tönen genannt wird (z.B. *c – a – h – gis'* = zwei große Sexten im Abstand einer großen Septime).

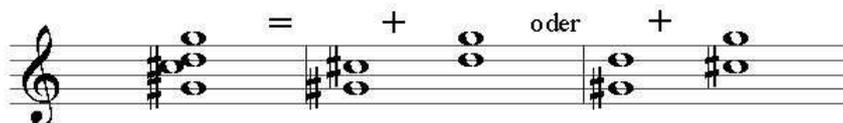
Intervallbasierte Denkweisen sind eine Möglichkeit Bartóks, in einer neuartigen, von der tonalen Harmonik befreiten Klangsprache Kohärenz zu erlangen. Hierbei liegen dem Tonsatz intervallisch definierte „Zellen“⁶⁷ zugrunde. Diese können das gesamte Stück bezüglich Melodik, Harmonik und Form bestimmen, aber intervallbasierte Prinzipien finden sich auch mit weniger großer Tragweite – so können sich einzelne Klänge aus der Schichtung bestimmter konstruktiver Intervalle erklären.

⁶⁶ Richard Cohn sieht diese Bildungen als Ergebnis einer Kombination von intervallbasierten und symmetriebasierten Herangehensweisen: „The combination of these two traits [Symmetrie und Intervallbasen] suggests a generative procedure that is quite typical of Bartók’s music, where a dyad is combined with its own transposition, resulting in a tetrachord (assuming no shared pitch classes between the combined dyads).” Richard Cohn, „Bartók’s Octatonic Strategies: A Motivic Approach”, in: *Journal of the American Musicological Society*, Bd. 44 Nr. 2, 1991, S. 265

⁶⁷ Eine voll ausgereifte Theorie der „intervallic cells“ bei Bartók bietet Antokoletz in *The Music of Béla Bartók. A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*, Berkeley 1984.

Gegen Ende der achten der *Improvisationen über ungarische Bauernlieder* (1920) erklingt in den Unterstimmen noch einmal die zugrundeliegende Bauernmelodie beinahe unverändert. Als Begleitschicht dient die Parallelverschiebung eines Klanges, der entweder als die Schichtung zweier Quartan im Abstand eines Tritonus oder als zwei Tritoni im Abstand einer Quarte verstanden werden kann.

NB 1.1/36: Intervallbasierte Herleitungen der „cell z“



Diese Intervallkombination spielt in Elliott Antokoletz' einflussreicher Monographie (*The Music of Béla Bartók*, 1984) als „cell z“⁶⁸ eine entscheidende Rolle. Das Ziel Antokoletz' ist es, modale, intervall- und symmetriebasierte Denkweisen bei Bartók in einem Theoriesystem zu vereinigen. Lendvai benutzt für diese Intervallkonstellation den Begriff „intertonal fourth model“.⁶⁹

Die Nomenklatur mit dem Buchstaben „z“ mag irritieren, da sie in der Pitch-Class-Set-Theory anders besetzt ist. In der Bartók-Literatur dient „z“ als einfache Variable und spielt nicht auf strukturelle, etwa geometrische Eigenschaften der Tonkonstellation an. George Perle, auf den die Benennung zurückgeht, verwendete zunächst die Variable „x“ für die fragliche Struktur.⁷⁰ In einem späteren Aufsatz werden drei Intervallzellen mit den Buchstaben „x“, „y“ und „z“ versehen, wobei „z“ am ausführlichsten besprochen wird.⁷¹ Diese Nomenklatur greift Antokoletz unverändert auf.

Bildungen auf Basis des Quartintervalls dürfen bei Bartók im Zusammenhang mit der ungarischen Bauernmusik gedeutet werden – dort ist die Quarte als melodisches Intervall sehr präsent. Die Übertragung auf simultane Klänge ist dann der erste, die Konstruktion neuer Zusammenklänge aus mehreren Quartan der zweite

⁶⁸ Antokoletz' Nomenklatur bezieht sich nicht auf die Schriften Allen Fortes, sondern auf Leo Treitler, der „cell z“ im selben Sinne wie Antokoletz auf Bartók bezieht (Leo Treitler, „Harmonic Procedure in the *Fourth Quartet* of Béla Bartók“, in: *Journal of Music Theory* 3/2, November 1959). Treitler seinerseits bildet die Sprachregelung analog zu den Zellen x und y bei George Perle („Symmetrical Formations in the String Quartets of Béla Bartók“, in: *Music Review* 16, November 1953). Vgl. Antokoletz 1984, S. 71, Fn. 10.

⁶⁹ Lendvai 1999, S. 32. Im selben Zusammenhang listet Lendvai alternierende Kleinterzen/Kleine Sekunden (1:3-Modell) und alternierende Ganzton- und Halbtonschritte (Ganzton-Halbton-Skala/Oktatonik) als „intertonal minor third model“ und „intertonal major second model“ auf.

⁷⁰ George Perle, „Symmetrical Formations in the String Quartets of Béla Bartók“ (1955), in: Ders. (Hg): *The right notes: Selected essays by George Perle on twentieth-century music*, Stuyvesant, NY, 1995, S. 200. Auch im Aufsatz von 1967 heißt die Zelle noch „x“: George Perle, „The String Quartets of Béla Bartók“ (1967), in: Ebenda, S. 159.

⁷¹ Ders., „Berg's Master Array of the Interval Cycles“ (1977), in: Ebenda, S. 219.

Schritt, und Bartók hat diesen Weg in seinem Aufsatz „Vom Einfluß der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit“ (1930)⁷² beschrieben.

Der Tritonus repräsentiert demgegenüber die einfachste Art der symmetrischen Oktavteilung. Harmonische Konzepte auf Basis des Tritonus, sowohl auf Ebene der Zusammenklänge als auch bezogen auf die harmonische Komponente der musikalischen Form, spielen bei Bartók eine große Rolle und bieten wiederum die Möglichkeit, harmonische Kohärenz bei klanglicher Abkehr von der westeuropäischen Tradition zu erlangen.

„Cell z“ hat noch weitere interessante strukturelle Eigenschaften. So ist sie nicht nur tritonus- und quart-, sondern auch halbtonschrittbasierend darstellbar (zwei Halbtöne im Tritonusabstand), das heißt, als Drittel des zwölfstimmigen Tonvorrats, der mit zwei weiteren solchen Zellen komplettiert werden kann.

Auch kann man sie als Ausschnitt aus der Oktatonik verstehen, und zwei „cell z“ ergänzen sich zur vollständigen Oktatonik.

NB 1.1/37: Oktatonik aus zweimal „cell z“



Für den Höreindruck stehen bei der „cell z“ zwei Eigenschaften im Vordergrund, nämlich die weitgehende Unmöglichkeit einer grundtonbezogenen Hörweise und der sehr hohe Dissonanzgrad ihrer simultanen Repräsentation als Zusammenklang.

⁷² Bartók, „Vom Einfluß der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit“, 1931, in: Szabolcsi 1957, S. 163. Bartók, „The Folk Songs of Hungary“ (1928), in: Suchoff 1976, S. 336ff.

NB 1.1/38: Improvisationen über ungarische Bauernlieder, Nr. 8, T. 69-76

Einerseits artikuliert sich zwischen der modalen Bauernmelodie in C-Dorisch und dem parallelverschobenen Klang ein starker Kontrast. Andererseits versteht sich, im weitesten Sinne, letzterer als Herleitung aus ersterer. Daher zeigt das Beispiel einmal mehr Bartóks speziellen Weg ausgehend von und in Einklang mit der Bauernmusik zur kompositorischen Eigenständigkeit.

Es können nicht nur Intervalle, sondern auch ganze Akkorde simultan kombiniert werden. Akkordschichtungen bestehen aus mehreren Grund- oder Septakkorden. Sie werden so zusammengestellt, dass sie mehr oder weniger stark dissonieren. Durch diese „Schiefmontage“ entsteht ein Verfremdungseffekt.

Zusammenklänge aus nichtdiatonischem Tonvorrat

Belegstellen: *Bagatelle* Nr. 10, T. 10-14 (kompletter Ganzton-Vorrat in Parallelführung); *Improvisationen über ungarische Bauernlieder* Nr. 8 („cell z“).

Zweite Sonate für Violine und Klavier, 2. Satz, T. 3 vor Ziffer 22 bis Ziffer 25 (Ganztoncluster verschiedener Ganztonfelder im Wechsel).

Viertes Streichquartett, 1. Satz, T. 94f. (vier benachbarte Halbtöne in Oktavstreckung als „verstimmte“ Oktaven).

Tanz-Suite, 4. Satz, Streicherpassagen (Ausgangsklang unvollständige Pentatonik als Natur-Invokation).

Akkord mit Dur- und Mollterz

Belegstellen: Fünftes Streichquartett, 5. Satz, T. 695-698 (als Sextakkord, zwei Schichten in Gegenbewegung zur Schlussbildung).

Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug, 2. Satz, T. 315-328 (als Sextakkord; chromatische Verschiebung, chromatisches Total; davor und danach Auf- bzw. Abbau; Aus zwei Schichten paralleler kleiner Dezimen bzw. kleiner Sexten); Drittes Klavierkonzert, 1. Satz, T. 40f. (als Sextakkord); Drittes Klavierkonzert, 1. Satz, T. 159-153.

Herzog Blaubarts Burg, Ziffer 89 bis T. 7 nach Ziffer 90 als Sextakkord).

Der Brückenschlag vom Sukzessiven zum Simultanen und zum Konzept des Tonsystems ist charakteristisch für Bartóks Umgang mit seinem Material. Daher finden sich eine Reihe von Klängen, die simultane Repräsentationen einer zugrundeliegenden Skala oder eines Ausschnitts aus ihr sind.

Wie aus dem Abschnitt zu den intervallbasierten Zusammenklängen deutlich wurde, sind diese nicht vollständig von simultanen Repräsentationen von Tonvorräten zu trennen. So ist „cell z“ sowohl eine Sekund-, Quart- oder Tritonusschichtung als auch ein Ausschnitt aus dem oktagonischen Tonvorrat. Es ist daher häufig eine Frage der Abwägung, ob ein Klang intervallbasiert, als Ausschnitt eines Tonvorrats oder als beides zugleich interpretiert werden soll.

Zu den häufigsten Phänomenen simultaner Skalendarstellung bei Bartók gehören Ganztonfelder, Klänge aus der Oktatonik und Halbtoncluster als simultane Chromatik. Seltener finden sich pentatonische Bildungen.

NB 1.1/39: Zweite Sonate für Violine und Klavier, 2. Satz, T. 4 vor Ziffer 22ff.

The image shows a musical score for the second movement of Bartók's Second Sonata for Violin and Piano. The score is written for violin and piano. The violin part is on the top staff, and the piano part is on the bottom staff. The piano part features complex, multi-chordal textures with dynamic markings of *mp*, *dim.*, and *p*. The violin part has a long, expressive line with a glissando effect. The score is in a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

Im Notenbeispiel zu sehen ist eine verhaltene Passage einleitenden Charakters. Sie bereitet den folgenden tänzerischen Abschnitt vor. Den ganztönigen Zusammenklängen im Klavier, die als Begleitung auch später beibehalten werden, fehlt jeweils nur ein Ton zur kompletten Ganztonskala. Durch den Kunstgriff des Pendelns zwischen zwei verschiedenen Ganztonvorräten vermischen sich der ganztönige und der chromatische Charakter miteinander. Durch seine völlige Symmetrie fehlt dem Ganzton-Vorrat ein Zentrum, er hat daher einen „schwebenden“ Charakter. Zusammen mit der *piano*-Dynamik und den Glissandi der Violine ergibt sich eine geheimnisvolle Stimmung.

Der Akkord mit Dur- und Mollterz, dem aufgrund seiner prominenten Stellung im musiktheoretischen Bartók-Diskurs eine eigene Besprechung gewidmet sein soll, ähnelt den Akkorden mit Zusatztönen, aber eigentlich sind keine Akkordtöne von Zusätzen abzugrenzen, sondern er enthält mehrere Repräsentationen einer Stufe.

Ernö Lendvai bettet den Klang in seine auf der Fibonacci-Reihe bzw. dem Goldenen Schnitt basierenden Theorie ein.⁷³ Demnach verwendet Bartók bevorzugt Klänge, in denen die Intervalle aus zwei (große Sekunde), drei (kleine Terz), fünf (reine Quarte) oder acht (kleine Sexte) Halbtönen bestehen. Die Zahlen 3, 5 und 8 sind ein Ausschnitt aus der Fibonacci-Zahlenreihe, bei der sich jede Zahl aus der Addition der beiden Vorgängerzahlen errechnet und deren Proportionen sich dem „goldenen Schnitt“ annähern. Alle Akkorde, die sich so erklären lassen, laufen unter dem Überbegriff „Alpha“ („ α -type harmony“⁷⁴). Beta, Gamma und Delta sind Unterkategorien von Alpha, was eine gewisse Inkonsequenz der Systematik beinhaltet. Inbegriff der „Alpha“-Harmonie ist der Klang aus NB 1.1/40. Alle benachbarten Töne ergeben Kleinterzen oder reine Quartan, und zwischen nicht benachbarten Tönen stehen kleine Sexten. Einzig das Rahmenintervall (verminderte Oktave, 11 Halbtönschritte) will sich nicht in Lendvais Theorie einfügen.

Eine andere Erklärung für einen Akkord mit Dur- und Mollterz, die auch von Bartóks Selbstäußerungen gestützt ist, ist eine polymodale.⁷⁵ Durch die Kombination der Stufen mehrerer diatonischer Modi sind alle chromatischen Stufen verfügbar. Es existieren neben der polymodalen Erklärung noch mehrere andere, neben derjenigen Ernő Lendvais auch symmetriebasierte Ansätze von Antokoletz. Für die symmetrische Deutung spricht, dass Bartók den Klang am häufigsten mit der, polymodal ausgedrückt, Durterz im Bass setzt. In dieser Umkehrung ergibt sich eine spiegelsymmetrische Konstruktion aus Kleiner Terz – Quarte – Kleiner Terz, bei der der Grundtonbezug der polymodalen Erklärung sehr in den Hintergrund tritt. In dieser Darstellung ergibt sich aber auch eine – sicherlich gewünschte – Analogie zur Partialtonreihe: Der umgekehrte Aufbau mit „Mollterz“ unter der „Durterz“ kommt bei Bartók seltener vor – er ist als typischer Strawinsky-Verfremdungsklang der neoklassizistischen Phase zeittypisch.

Darüber hinaus ist der Dur-Moll-Klang auch intervallbasiert (kleine Terzen im Klein-Sext-Abstand oder kleine Sexten im Kleinterzabstand) erklärbar und ist ein Viertonausschnitt der Oktatonik.

NB 1.1/40: Intervallbasierte Herleitungen des „Alpha“-Akkords

= + oder + In der Oktatonik

⁷³ Ernő Lendvai *Bartóks dichterische Welt*, (Übersetzung von *Bartók költői világa*, 1971), Budapest 2001, S. 81.

⁷⁴ Lendvai 1999, S. 28.

⁷⁵ Bartók, „Harvard Lectures“, in: Suchoff 1976, S. 368f.

Es wird deutlich, wie schwer die Zuordnung von Bartóks Zusammenklängen zu den Erklärungsmodellen oft ist.

Durch Parallelverschiebung von „Alpha“-Akkorden erhalten Passagen eine speziell Bartók'sche Färbung, da der Klang als Bartók-typisch bekannt ist. Er klingt durch seinen verminderten Oktavrahmen einerseits sehr dissonant, es ist aber auch eine polymodale Hörweise möglich, die eher den schillernden Charakter zwischen Dur und Moll betont. Die Kontexte sind oft von hoher Konstruiertheit und betonen die symmetrischen und intervallbasierten Eigenschaften des Tonsatzes.

1.2. Organisation der Verschiebung

Wie bei Sequenz und Themenbeantwortung besteht in der Musiktheorie bezüglich der Parallelverschiebung eine prinzipielle Zweiteilung zwischen tonal und real. Eine reale Parallelverschiebung liegt vor, wenn die Zusammenklänge immer exakt gleich bleiben, und eine tonale, wenn die Töne jeweils leitereigen sind. Dann können aus großen kleine Intervalle werden, aus reinen verminderte und umgekehrt.

Diese Zweiteilung bezeichnet Wesentliches, sie reicht aber nicht aus. Besonders für Bartóks Musik wichtig ist der Begriff der modalen Parallelführung: Hier richten sich die Töne nach der zugrundeliegenden modalen Leiter. Es ist für Bartóks Musik sinnvoll, den Begriff der „tonalen“ Parallelführung generell durch den der „modalen“ zu ersetzen. Die tonale Parallelführung ist dann ein Sonderfall der modalen.

Neben der realen und der modalen Parallelführung gibt es viele Fälle, in denen weder ein Modus oder eine Tonart für die erscheinenden Töne verantwortlich ist, noch die Klänge real versetzt werden. Verschiedenste alternative Gestaltungskonzepte sind denkbar, aufgrund derer die Klänge sich konstituieren, beispielsweise die Vermeidung oder Provokation der Wiederkehr bestimmter Töne oder Intervalle, etwa beim Alternieren von Dur und Moll. Sie sollen hier unter einer Sammelkategorie der „freien“ Parallelführung subsumiert werden.

Liegen symmetrische Leitern zugrunde, greifen die oben exponierten Kategorien nicht, denn die Verschiebung ist dann immer zugleich modal, da die Töne den zugehörigen Skalentönen entsprechen, und real, da sich stets analoge Muster ergeben. Diese Fälle werden in der vorliegenden Arbeit unter die „modalen“ Parallelführungen gezählt – der zugrundeliegende Modusbegriff wird an gegebener Stelle ausgeführt.

1.2.1 Reale Verschiebung

Reale Verschiebung ermöglicht die Gestaltung eines musikalischen Abschnitts auf Basis einer einzigen Tonkonstellation, die jeweils auf andere Tonhöhen versetzt wird. Werden vertraute Drei- oder Vierklänge real parallelverschoben, hat das einen Verfremdungseffekt zur Folge, der im hohen Maße charakteristisch für viele Komponisten des frühen 20. Jahrhunderts ist. Obwohl bereits bei Liszt solche Verfahrensweisen aufscheinen, sind reale Verschiebungen von Drei- und Vierklängen bei Bartók vor allem in Bezugnahme auf und in Folge von Debussy⁷⁶ zu verstehen.

Ein an tonaler Harmonik geschulter Hörer deutet einen Dur- oder Molldreiklang, wird er ohne Kontext angeschlagen, zunächst als Tonika. Diese erste Einschätzung kann sich durch nachfolgende Akkorde, die zum ersten in Beziehung gesetzt werden, revidieren oder bestätigen. Die Beziehungen zwischen den Akkorden verstehen sich in der Dur-Moll-Tonalität als Verhältnisse zwischen Grundtönen, wobei manche Verhältnisse (vor allem Quint- und Terzbeziehungen) typischer und leichter verständlich, andere schwieriger zu vermitteln sind. Die Darstellung und Vermittlung der harmonischen Beziehungen geschieht mittels der Stimmführung: Akkordverbindungen mit Stimmführung zu benachbarten Tönen werden als sinnvoll erlebt, auch wenn Grundtonbezüge nur mühsam oder gar nicht hergestellt werden können (man denke an den „Tristan-Akkord“), während auch gebräuchliche Progressionen bei sprunghafter Stimmführung unverständlich werden können.⁷⁷ Mit dem Gebiet der Stimmführung weitgehend kongruent ist das Thema der charakteristischen Dissonanzen und der Auflösung von Strebetönen, die ebenfalls wesentlich zur Klärung harmonischer Verhältnisse beitragen.

Reale Parallelführung torpediert sowohl die Grundtonbeziehungen als auch die traditionelle Stimmführung. Grundtonbeziehungen herzustellen wird dem Hörer besonders dann erschwert, wenn die Verschiebung schrittweise stattfindet, denn die Sekundbeziehung ist in der harmonisch-tonalen Musik vergleichsweise wenig selbsterklärend. Der größere Teil der Parallelverschiebungen findet tatsächlich schrittweise statt, das gilt sowohl für Debussy als auch für Bartók. Hinzu kommt das völlige Fehlen von Stimmführung, die diese Sekundbeziehungen harmonisch erläutern könnte. Die Dreiklänge werden also durch reale Parallelführung ihrer

⁷⁶ Die russischen Komponisten des 19. Jahrhunderts, vor allem Rimsky-Korsakov und Musorgskij, die für die vorliegende Fragestellung nicht nur in der Verwendung paralleler Stimmführung, sondern auch in der Bezugnahme auf Volksmusik relevant sind, sah Bartók eher als Vorläufer Debussys – ihre Musik hat er auffallend wenig diskutiert.

⁷⁷ Vgl. zur Relevanz benachbarter Tonhöhen in der Kadenzwahrnehmung Roland Eberlein und Jobst P. Fricke, *Kadenzwahrnehmung und Kadenzgeschichte – ein Beitrag zur Grammatik der Musik*, Frankfurt/Main 1992, S. 6-10, und S. 190ff. Neben musikpsychologischen Erklärungen lässt sich die mehr in Stimmführungsvorgängen als harmonischen Beziehungen begründete Kadenz auch historisch herleiten.

harmonisch-tonalen Einordnung entfremdet. Für den Hörer tritt der harmonische Aspekt in den Hintergrund, da eine stete Abfolge immer neuer, zusammenhangloser Toniken nicht sinnvoll ist. Stattdessen dominiert der Farbaspekt.

NB 1.2/1: *Herzog Blaubarts Burg*, T. 6 vor Ziffer 75ff. (Die fünfte Tür)

Die Musik zum Ausblick auf die Ländereien Blaubarts nach Öffnung der fünften Tür seiner Burg ist einer der raren Fälle, in denen bei Bartók der gesamte Tonsatz einer Stelle aus Parallelführung besteht.

Durch die reale Parallelführung suggeriert jeder der Durakkorde dem beziehenden Hörer ein tonales Zentrum. Die harmonische Sinnlosigkeit einer solchen Hörweise erzeugt den Eindruck der Verfremdung bzw. des „Falschen“. Die zugrundeliegende Melodie inszeniert C-Dur als Zentrum. Zwischenzeitlich kann auch A-Dur konkurrieren (dritter Takt), so dass auch eine bitonale Interpretation als Mischung von C-Dur und A-Dur denkbar ist. Alle beteiligten Akkorde sind aus C-Dur oder A-Dur erklärbar.

Die äußerst bombastische Instrumentierung, der die Orgel den Beigeschmack des Sakralen verleiht, sowie die breite Diktion im langsamen Tempo, verkörpern Kraftaufwand und Prachtentfaltung. Beides bekommt durch die harmonische Schiefmontage der Durakkorde den Charakter des Gewaltigen. Dies entspricht genau der Bühnensituation des zunächst prächtig erscheinenden Reiches, das sich dann doch als blutbefleckt herausstellt.⁷⁸

⁷⁸ Jürgen Maehder zitiert die Stelle als Beispiel, wie durch Parallelführung Tonalität außer Kraft gesetzt werden kann: „Der Höhepunkt des Werkes hinsichtlich musikalischer Dynamik und Lichtintensität, begleitet von Judiths Aufschrei beim Anblick der weiten Länder Blaubarts, wurde vom Komponisten in elementarem C-Dur gestaltet, dessen harmonische Funktionalität jedoch verschleiert wurde durch konsequente Verwendung paralleler Durakkorde. Wie im Falle des offensichtlichen Vorbilds für diese Passage, Claude Debussys Prélude *La cathédrale engloutie* aus dem ersten Buch der *Préludes*, wird die Tonalität durch die konsequente Parallelführung aller Orchesterparte unterminiert.“ Jürgen Maehder, „Béla Bartók: *A Kékszakállú Herceg Vára*. ‚Opern-Mysterium‘ an der Wende zur Neuen Musik, in: Jürgen Kühnel u.a. (HG): *Katastrophe, Sühne, Erlösung: Der Tod im (Musik-) Theater*, Salzburg 2010, S. 701.

Noch pointiertere Verwirrung des harmonisch beziehenden Denkens wird durch die reale Verschiebung von Akkorden erreicht, die durch eine charakteristische Dissonanz eine starke harmonische Implikation tragen. In erster Linie eignet sich hierfür der Dominantseptakkord.⁷⁹ Indem die Dominantseptime ihrer Auflösungsverpflichtung entkleidet wird, vollzieht sich die „Emanzipation der Dissonanz“, und der Durakkord mit kleiner Septime steht als eigenständige Klangfarbe im Raum. Doch der Emanzipationsprozess ist insofern noch im Gange, als die alte Funktion des Dominantseptakkordes immer noch mitschwingt und mit der emanzipierten Verwendung in einen schillernden Widerspruch tritt.

Ansonsten sind die Effekte dieselben wie bei der realen Verschiebung von Dreiklängen ohne Dissonanzen. Für beide gilt, dass sie für Bartóks Musik charakteristisch sind. Es zeigt sich hierin jedoch keine ganz spezifische Tendenz des Bartók'schen Stils, sondern seine Verbindung mit generellen Entwicklungen seiner Zeit und insbesondere seine Rückbindung an Debussy.

Die reale Parallelverschiebung von zweitönigen Zusammenklängen ähnelt in ihrem Effekt auf das Tonalitätskonzept mitunter derjenigen von Dreiklängen, nämlich immer dann, wenn der Zweiklang in der Lage ist, eine tonale Implikation zu inszenieren. Quinten beispielsweise tendieren dazu, dass ihr unterer Ton als Grundton des Zusammenklanges wahrgenommen wird. Terzen und Sexten können als Teile von Dur- oder Molldreiklängen verstanden werden.

Sekunden, Septimen und Nonen legen an sich keine starke Grundton-Tendenz nahe. Sie werden in aller Regel real, selten modal parallelgeführt. Dasselbe gilt für alle intervallbasierten und symmetrischen Zusammenklänge. Offenbar ist eine Gegenüberstellung von modaler und realer Parallelführung nur für Zusammenklänge mit tonalen Implikationen sinnvoll, während Tonkonstellationen, die keinen Grundtonbezug herstellen, fast automatisch in den Bereich der realen Parallelführung fallen. Sie stehen dann in ganz anders organisierten Zusammenhängen, zu deren Kohärenz sie beitragen. Oft sind Zusammenklänge und Skalen aus denselben Prämissen konstruiert, aus deren Folgen ein sehr zwingender Tonsatz von äußerst geringer Redundanz entsteht. Die Schlüssigkeit von Prämissen und Folgen für alle Parameter der Musik ersetzt die Kohärenz der überkommenen Harmonik, Melodik und Form.

⁷⁹ Vgl. NB 1.1/33 aus dem *Holzgeschnitzten Prinzen*.

NB 1.2/2: Zweites Klavierkonzert, 2. Satz, T. 65-82

Diese Passage aus dem zweiten Satz des Zweiten Klavierkonzerts zeigt die reale Parallelführung eines Quartenakkordes mit Oktavverdopplung des tiefsten Tones (linke Hand) im Umkehrungskanon mit einem spiegelsymmetrisch gebauten Klang (rechte Hand; Quartenakkord mit Oktavverdopplung des höchsten Tones). Der Abschnitt verwirklicht in mehrfacher Hinsicht eine Reduktions-Idee. Auf melodisch-motivischer Ebene führen Abspaltungs- und Liquidierungsprozesse zu einer Reduktion der kreisenden Figur, ihrerseits eine Ableitung aus dem übergreifenden thematischen Material des Satzes, auf einen abwärtsgerichteten Halbtonschritt. Der Tonraum wird durch die Bewegung der beiden Kanonparteien aufeinander zu bis auf die vier benachbarten Halbtöne *fis' – g' – gis' – a'* reduziert. Durch die Organisation der Bewegung als Umkehrungskanon wird klar, dass der Tonsatz um diese zentralen Töne als Spiegelachse konstruiert ist. Das Zusammenziehen aller Komponenten der Musik (Melodie/Motivik, Ambitus, Stimmenanzahl und Lautstärke) auf ein Minimum wird an dieser Stelle mit Hilfe der realen Parallelführung, in Kombination mit Intervallumkehrung und Kanon erreicht. Indem die Tonhöhen aller beteiligten Stimmen vollständig voneinander abhängig sind, wird der Tonsatz auf ein einziges Prinzip reduziert.⁸⁰

⁸⁰ Im dritten und im sechsten Takt mit Auftakt weicht der Klang der rechten Hand in sich von der spiegelsymmetrischen Entsprechung ab – die Sekundreibung wird mittig statt unten plaziert. Besondere Gründe hierfür sind nicht evident.

Die benachbarten Halbtonschritte, die als Ergebnis der äußersten Reduktion stehenbleiben, weiten sich in den nächsten Takten zur zwölftönigen Clusterfläche aus, die als Grundlage der erneuten Erweiterung des Materials dient. Die Entwicklung vollzieht sich also letztlich vom gestalthaften Material zur neutralen Fläche und zurück.

1.2.2. Modale Verschiebung

Um von modaler Parallelverschiebung sprechen zu können, muss Modalität definiert werden. Im musiktheoretischen Sprachgebrauch koexistieren verschiedene Modusbegriffe. Im engeren Sinne gelten siebenstufige Leitern als Modi, wobei zwischen diatonischen („weiße Tasten“, „Kirchentonarten“) und nicht-diatonischen Modi („Heptatonia secunda“⁸¹, „akustische Skala“, „Zigeunertonarten“) differenziert wird. Dieser engere Modus-Begriff steht als Gegensatz einerseits der „harmonischen Tonalität“, andererseits allen symmetrischen und nicht-heptatonischen Leitern wie der Pentatonik gegenüber. Es kann dementsprechend von einem „modalen“ Höreindruck die Rede sein, der sowohl funktional-harmonische Wirkungen, wie auch die Effekte symmetrischer Skalen ausschließt. Im weiteren Sinne kann jede Skala ein Modus sein, also ein zugrundeliegendes Material, aus dessen Gesetzmäßigkeiten sich die strukturellen Besonderheiten der mit ihm komponierten Musik ergeben. Dieser Modusbegriff schließt symmetrische und nicht-heptatonische Leitern mit ein. Harmonisch-tonale Strukturen bleiben aber weiterhin außen vor, da der verwendete Tonvorrat nicht nur aus dem diatonischen Skalen-Material herrührt, sondern aufgrund spezifisch harmonisch-tonaler Vorgänge stark durch Leit- und Gleittöne etc. erweitert ist. Ein solcher erweiterter, moderner Modus-Begriff im Gegensatz zur harmonischen Tonalität ist für die Musik des 20. Jahrhunderts praktikabel.⁸²

Für die vorliegende Arbeit soll gelten, dass alle Parallelverschiebungen, deren Einzeltöne sich aufgrund eines festen zugrundeliegenden Tonbestandes konstituieren, „modal“ genannt werden. Pentatonik und symmetrische Leitern sind ebenso eingeschlossen wie „tonale“ Parallelverschiebungen. Eine eigene Kategorie der „tonalen“ Parallelverschiebung wird nicht benötigt. Der Modalitäts-Begriff versteht sich als Gegensatz zu im engeren Sinne harmonisch-tonalen Effekten, die aber bei Parallelverschiebungen ohnehin nicht stattfinden können. Es handelt sich dann um Parallelverschiebungen auf Basis der diatonischen Tonleiter, die als Modus eingestuft wird.

⁸¹ Ein Begriff von Ernő Lendvai.

⁸² Es muss angemerkt werden, dass er strenggenommen die Musik der klassischen Vokalpolyphonie, also das, was gemeinhin und gemäß der *MGG* unter Modalität verstanden wird, ebenfalls ausschließt, da auch dort der modale Tonvorrat entsprechend den melodischen und kadenzialen Ansprüchen der musikalischen Situation modifiziert wird.

Modale Parallelführung auf der Basis von symmetrischen oder auch pentatonischen Leitern gibt es bei Bartók selten. Eine Ausnahme bildet der häufiger (zum Beispiel in parallelbewegten Clusterflächen) vorkommende Ganztonvorrat, bei dem aber modale und reale Parallelführung im Ergebnis zusammenfallen. Zwar kommen nichtdiatonische Skalen als melodische Basis durchaus vor. Die Töne innerhalb der Zusammenklänge entsprechen aber bei Bartók in der Regel der realen Transposition des Ausgangsklanges.

Modale Parallelverschiebung findet bei Bartók meistens auf Basis der Diatonik statt. Der Effekt ist, dass trotz des Fehlens erläuternder Stimmführung die beteiligten Klänge als Stufen eines diatonischen Tonvorrats zueinander in Beziehung gesetzt werden können. Modale Parallelverschiebungen haben also eine Tendenz zur tonalen Zentrumsbildung, wobei diese durch andere Gesichtspunkte der musikalischen Gestaltung begünstigt oder erschwert werden kann. So kann durch die zugrundeliegende Melodie ein Ton als Grundton dargestellt werden, auf den sich die übrigen Akkorde als numerierbare Stufen beziehen (wenn auch nicht im engeren Sinne harmonisch-funktional, denn dafür wäre flexible Stimmführung nötig).

NB 1.2/3: Zweites Klavierkonzert, 1. Satz, T. 182-187

Der erste Satz des Zweiten Klavierkonzerts steht in *g*, und auch in der abgebildeten Passage scheint *g* in den parallelen Akkorden des Klaviers als Grundton melodisch inszeniert zu sein. Die beiden Schichten paralleler Akkorde stehen zueinander in Gegenbewegung, ausgehend von G-Dur, so dass G-Dur jeweils der einzige konsonante Klang der Umgebung ist. Aufgrund des diatonischen Tonvorrats der weißen Tasten ergibt sich G-Mixolydisch. Gegen Ende des Beispiels orientiert sich die Melodik des Klaviers nach E-Phrygisch (basierend auf demselben diatonischen Tonvorrat), das mehrmals kadenzartig erreicht wird. Dies entspricht den Linien der Blechbläser, die schon vom Anfang des Beispiels an melodisch E-Phrygisch inszenieren. Das von ihnen wiederholte Motiv ist eine Intervallumkehrung des Hauptmotivs des Satzes. Die Tuben bestätigen *e* als Grundton durch Kadenzbewegungen, nämlich die phrygische Tenorklausel *d – e*, den Quintfall *h – e* und die plagale Formel *a – e*.

Fehlt die melodische Inszenierung eines bestimmten Grundtons, etwa in den immer länger werdenden Skalen der sekundären Parallelbewegung, tendiert das durch modale Parallelverschiebung dargestellte diatonische Feld zum Ionischen bzw. zum Dur, da dies die dem westeuropäisch erzogenen Hörer nächstliegende Deutung dieses Tonvorrats ist.

Die Organisation der Parallelführung hat, wie gezeigt wurde, einen entscheidenden Einfluss auf die tonale und harmonische Zentrumsbildung. Modale Parallelführung begünstigt die Wahrnehmung eines tonalen Zentrums. Diese Tendenz wird in Bartóks Musik verstärkt durch die in diesem Zusammenhang fast aus-

schließliche Verwendung von terzschichtungs-basierten Drei- und Vierklängen und Zweiklängen mit der Tendenz zur Grundtonbildung. Reale Parallelführung erschwert die tonale Zentrumsbildung. Werden grundtonorientierte Klänge real parallelverschoben, ergibt sich aus diesem Widerstreit ein charakteristischer Verfremdungseffekt. Klänge ohne Grundtonbezug werden fast ausschließlich real verschoben und stehen in geräuschhaften oder intervall- bzw. symmetriebasierten Kontexten, in denen harmonische Kohärenz jenseits harmonisch-tonaler Zentrumsbildung erreicht wird.

Symmetrische und nicht-heptatonische Leitern

Parallelbewegung in der Pentatonik

Belegstellen: Zweites Klavierkonzert, 2. Satz, T. 93-102 (Parallelbewegung auf den schwarzen Tasten; Als Tremolo mit Parallelbewegung auf den weißen Tasten; ergibt eine zwölftönige Clusterfläche); *Mikrokosmos* 105, T. 27-30.

Parallelbewegung in symmetrischen Tonvorräten

Musik für Saiteninstrumente, 2. Satz, T. 197, Harfen (Tritonusparallelen, oktatonischer Tonvorrat); *Musik für Saiteninstrumente*, 3. Satz, T. 31ff. (Tritonusparallelen im gantzönigen Tonvorrat).

Für Bartóks Musik hat die Frage nach der Einstufung von Parallelführung auf Basis symmetrischer Leitern eine relativ geringe Tragweite, da solche Bildungen selten sind. Parallelbewegung entlang symmetrischer Skalen kommen zwar bei Bartók vor, die Zusammenklänge bleiben dann aber in der Regel real dieselben. Symmetrisch organisierte Parallelführungen finden sich bei Bartók am ehesten auf Basis des gantzönigen Tonvorrats. Konsequente Parallelbewegung anhand von symmetrischen Skalen wird erst von Olivier Messiaen voll etabliert. Daraus wird ersichtlich, dass die Ansätze Bartóks zur Parallelbewegung auf Basis symmetrischer Skalen eine gewisse kompositionsgeschichtliche Relevanz haben. Sie sollen daher für einige systematische Überlegungen zum Anlass genommen werden, die die Positionierung solcher Strukturen zwischen realer und modaler Parallelverschiebung betreffen.

Bei Parallelverschiebungen im gantzönigen Tonvorrat sind die resultierenden Klänge real gleich strukturiert, und sie entstehen aus der zugrundeliegenden Skala. Daher ist die Verschiebung zugleich real und modal, vorausgesetzt, es wird ein Modusbegriff verwendet, der symmetrische Skalen mit einbezieht.

Bei symmetrischen Skalen ist Parallelführung unter Betrachtung der Skala gleichbedeutend mit Sequenz unter Betrachtung der Zusammenklänge. Findet die Parallelführung nicht entlang der Skala, sondern in Sprüngen statt, kann wieder eine völlige Übereinstimmung aller Klänge und somit eine reale Parallelführung entstehen.

Im dritten Teil des Adagios aus der *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* erscheinen Tritonus-Parallelen im Klavier (T. 31) in doppelt punktierten – in diesem Fall nicht lombardischen, sondern ungarischen⁸³ – Rhythmen, die die Figur als Reminiszenz an die vorher gehörte „Klagemelodie“ kennzeichnen. Die dabei erklingenden Töne ergeben in Skalenanordnung eine Ganztonleiter, die als symmetrische Tonkonstellation Orientierung im Tonraum unmöglich macht.

NB 1.2/4: *Musik für Saiteninstrumente*, 3. Satz, T. 31-33 (Klavier)

The image shows a musical score for piano, measures 31-33. The score is written for two staves (treble and bass clef) and includes dynamic markings of *mf* and *p*. The music features a tritone parallel in a double-dotted rhythm, which is a characteristic feature of Bartók's style. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 1.2/4. The score is set in a key of D major (one sharp) and a time signature of 1.2/4. The music consists of three measures, each with a double-dotted rhythm. The first measure starts with a *mf* dynamic, followed by a *p* dynamic. The second measure also starts with *mf* and *p*. The third measure starts with *mf* and *p*. The notes are arranged in a way that creates a tritone parallel, which is a key feature of the piece.

Die anderen Schichten des Tonsatzes beteiligen sich nicht an demselben Ganztonvorrat. Im Xylophon erklingt beispielsweise die repetierende Figur der Einleitung (auf *g''*) wieder. Die tiefen Streicher spielen den Tritonus *es – a*, der dem entgegengesetzten Ganztonvorrat entstammt. Die Pauken greifen ihr Triller-Glissando von *b* zu *es* wieder auf. Unmittelbar davor und danach stehen chromatische Melodien im Vordergrund, also eindeutig nicht-ganztöniges Material. Die Parallelbewegung im symmetrischen Tonvorrat ist also simultan und sukzessiv eingebunden in einen Kontext der Überlagerung verschiedener Schichten sowohl des Tonmaterials als auch, damit zusammenhängend, der motivischen Gestalten. So zeigt sich hier der Unterschied zu dem modalen Kompositionskonzept Messiaens. Während bei Messiaen in der Regel der Modus ein Stück oder einen Abschnitt desselben melodisch, harmonisch und charakterlich bestimmt, tragen die (symmetrischen) Modi bei Bartók zur Profilierung musikalischer Gestalten bei, die aber ihrerseits in einen größeren, verschiedene Materialien zusammenführenden Kontext eingebunden sind.

⁸³ Bartók, „Harvard Lectures“, in Suchoff 1976, S. 384.

1.2.3. Freie oder unregelmäßige Organisationen

Belegstellen: *Der wunderbare Mandarin*, Ziffer 93 bis T. 4 nach T. 93 (ungefähre Quintparallelen mit Tritoni und Quartan dazwischen); *Der wunderbare Mandarin*, T. 7-9 nach Ziffer 93 (Abstände werden immer kleiner).

Musik für Saiteninstrumente, 2. Satz, T. 86ff. (Grundakkorde mit reinen Quinten, aber Dur- und Mollterzen im Wechsel).

In einigen Fällen ergeben sich die Klänge der Parallelverschiebung nicht aus strukturellen Prinzipien des Materials, sondern variieren unregelmäßig oder aufgrund anderer Organisationsprinzipien. Dabei lässt sich einmal mehr, einmal weniger nachvollziehen, welche ästhetische Intention dem Ergebnis zugrunde liegt. In freien Parallelführungen stehen immer unterschiedliche Klänge nebeneinander. Daher liegt es nahe, dass die Gestaltung auf Kontrastwirkungen zwischen den Klängen zielt.

Dem Effekt nach stehen die Grundakkord-Parallelen der ersten *Improvisation* einer realen Parallelführung nahe. Das Tongeschlecht der Akkorde wechselt unregelmäßig. Als Gestaltungsprinzip erkennbar ist die möglichst querständige Satzweise der Töne, so dass, wie bei einer realen Parallelführung, sich die Akkorde nicht in ein Tonalitäts-Gefühl einpassen lassen.

NB 1.2/6: Improvisationen über ungarische Bauernlieder, Nr. 1, T. 5ff.

The image shows a musical score for piano. It consists of two staves: a treble clef staff at the top and a bass clef staff at the bottom. Above the treble staff, a series of chords are indicated: F, Ebm, Cm, F, Gm, Bbm, F, Ebm, G, Ebm, C. The bass staff contains a melodic line with various rhythmic values and accidentals. A 'Q' symbol is present at the beginning of the bass staff. The score is in 3/4 time and features a sequence of chords and a melodic line in the bass clef.

Die Grundakkorde bauen sich jeweils auf den betonten Noten des Bauernliedes auf. Der Effekt des Einfärbens und Verfremdens ist erkennbar.

Eine häufige Variante ist die Akkord-Parallelführung mit wechselnden Terzen und stets reinen Quinten.⁸⁴

⁸⁴ Nach dem Vorbild von Debussys Prélude *Général Lavine*.

1.3. Parallelstimmigkeits-Texturen

Texturen auf Basis von Parallelführungen stellen sich in Bartóks Werk in reicher Vielfalt dar. Bei Organisationen, die eine Aufteilung in Hauptstimme und Begleitung erkennen lassen, kann Parallelführung sowohl zur Verbreiterung einer Hauptstimme als auch als Begleitstruktur eingesetzt werden. Zur ersteren Möglichkeit gehören auch die heterophonen Satzweisen, die Umspielungen zulassen. Aufteilungen in Haupt- und Begleitstimmen können in der westlichen Kompositionsgeschichte zum Ende des 19. Jahrhunderts als Status quo und Normalfall gelten. So ist es nur konsequent, dass im Zuge der Suche nach neuen Möglichkeiten in den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts auch bei Bartók andere Konzepte an Bedeutung gewannen. Parallelführung ist dabei eine Strategie, die Bewegung mehrerer Stimmen zusammenzufassen. Die an der Parallelbewegung beteiligten Stimmen verlieren dann ihre Binnenhierarchie.

Die Texturen mit Beteiligung von Parallelstimmigkeit kann man in einem Spektrum zwischen hierarchischen Organisationen und Satzkonzepten vollkommener Stimmabhängigkeit anordnen. Dabei ist ausschließliche Parallelbewegung aller erklingenden Stimmen für Bartók eher untypisch⁸⁵.

Die beteiligten Schichten eines Tonsatzes können außer durch Parallelführung noch auf verschiedene andere Weisen voneinander abhängen, nämlich sukzessive in Form von Kanonprozessen, und simultan in Form von Gegenbewegung.

Die stärkste Stimmabhängigkeit und damit vollständigste Abwesenheit von Hierarchien zwischen den Stimmen findet sich bei Bartók in Texturen, die strenge Parallel- und Gegenbewegung kombinieren. Bezüglich der Stimmabhängigkeit in direkter Nachbarschaft hierzu stehen im Kanon geführte Parallelstimmigkeits-Texturen. Auch hier ergeben sich alle Stimmen aus demselben Prinzip, aber sie unterscheiden sich immerhin auf der Ebene der Zeit voneinander. Kanon und Gegenbewegung werden häufig kombiniert.

Dass Stimmabhängigkeit und Ent-Hierarchisierung auf diese Weise auf die Spitze getrieben werden, ist insbesondere für Bartóks Werke ab 1926 typisch. Die beschriebenen Satz-Organisationen stehen also im Zusammenhang mit Bartóks verstärktem Gebrauch kontrapunktischer Verfahrensweisen.

Da im Zuge solcher Satz-Vereinheitlichungen Parallelbewegung neben Kanon und Gegenbewegung demselben Zweck dient, stellt sich die Frage, ob nicht Parallelbewegung (und letztlich auch der Kanon) ebenso wie Gegenbewegung unter dem Gesichtspunkt der Symmetrie diskutiert werden sollte. Richard Cohn schlägt für parallele Stimmen den Begriff „transpositional symmetry“⁸⁶ (Transpositions-

⁸⁵ Ausnahmefälle wie die fünfte Tür in *Herzog Blaubarts Burg* sind semantisch erklärbar.

⁸⁶ Richard Cohn, „Inversional Symmetry and Transpositional Combination in Bartók“, in: *Music Theory Spectrum*, 10 (1988), S. 19-42.

symmetrie) vor, in Abgrenzung zur allgemein geläufigen „inversional symmetry“ (Achsensymmetrie) der Gegenbewegung. Ein Kanon wäre dann in diesem Kontext eine Transpositionssymmetrie auf der Zeitachse.

Angesichts des Ineinandergreifens von Parallelbewegung, Gegenbewegung und Kanon in Satzweisen strenger Stimmabhängigkeit scheint die Übertragung des Symmetriebegriffs auf Kanon und Parallelführung, insbesondere bezogen auf Bartóks Werke nach der Stilwende von 1926, berechtigt. Zu den Satzweisen strenger Stimmabhängigkeit zählt auch die sekundäre Parallelbewegung, die durch Tonleitern im Kanon entsteht.

Bezüglich der hierarchisch organisierten Passagen ist zu ergänzen, dass auch Strukturen aus Hauptstimme und Begleitung bei Bartók häufig zur Gleichberechtigung tendieren, indem als Begleitschichten eingeführte Elemente in den Vordergrund treten oder unklar ist, welche Schicht das Hauptereignis ist.

Unter den prinzipiell hierarchischen Texturen herrscht ebenfalls eine große Vielfalt von Möglichkeiten, wie Parallelstimmigkeit zum Einsatz kommen kann.

Neben der einfachen parallelstimmig verbreiterten Hauptstimme mit nicht-parallelstimmiger Begleitschicht und dem umgekehrten Fall der parallelstimmigen Begleitung einer nicht-parallelstimmigen Hauptstimme gibt es auch die Kombination mehrerer parallelstimmiger Schichten (die aber voneinander unabhängig sind) miteinander und mit nicht-parallelstimmigen Schichten.

Ergänzend sind einige Sonderfälle zu diskutieren, deren Status unter den Parallelführungen nicht selbstverständlich ist. Den Kern des Parallelstimmigkeits-Sachverhalts bilden bewegte, durch parallele Stimmen verstärkte lineare Strukturen. Aber einerseits sind auch statische, flächenartige Gebilde häufig mit parallelen Stimmen organisiert. Hierzu zählen Pendelbewegungen, Tremoli, Glissandi und Clusterflächen. Selten findet sich auch der umgekehrte Fall, dass Flächen oder andere in sich bewegte Elemente als Ganze tonhöhenmäßig verschoben werden.

Bei den Pendelbewegungen ist die Zuordnung noch relativ einfach. Es ist eine Definitionsfrage, ob man ein Phänomen der Parallelstimmigkeit schon ab zwei oder erst ab drei beteiligten Klängen anerkennt. Prinzipiell handelt es sich um parallele Stimmführung, da aber die interessanten Effekte von Parallelbewegung sich bei nur zwei verschiedenen Klängen nicht entfalten können, kann sie meistens vernachlässigt werden.

Tremoli (die ja schnelle Pendelbewegungen sind) und parallelgeführte Glissandi sowie alle Arten von parallelstimmig organisierten Clusterflächen bergen die Schwierigkeit, dass sie hörend nicht als parallelstimmig wahrgenommen werden. Der Effekt solcher Stellen ist das Zerfließen aller Töne zu einem Gesamtklang. Parallele Tremoli und Glissandi können darüber hinaus spieltechnisch kaum so

exakt ausgeführt werden, dass die notierte Parallelbewegung tatsächlich als solche erklingt. Sie sollen in der vorliegenden Arbeit nur zur Sprache kommen, wenn sie sich durch ihr spezielles Erscheinen, z.B. mit deutlich hörbaren Stimmabhängigkeiten, oder den musikalischen Kontext, z.B. die Platzierung an einem für Parallelstimmigkeit einschlägigen formalen Ort, dazu besonders qualifizieren.

1.3.1. Hierarchische Texturen

Verbreiterung einer Hauptstimme (auch heterophon)

Belegstellen: Erstes Streichquartett, 2. Satz, T. 1-19 und Parallelstellen; *Der holzgeschnitzte Prinz*, T. 4 vor Ziffer 40 (real Moll-Septakkord; *Wellentanz*); Drittes Streichquartett, *Seconda parte*, T. 5 bis 10 (modal, Grundakkorde, *pizzicato* im Vc.); Drittes Streichquartett, *Seconda parte*, T. 5 bis T. 10 nach Ziffer 1 (Parallelstelle zum Anfang, zwei Schichten im Kanon); Sechstes Streichquartett, 2. Satz *Marcia*, T. 70-75 und Reprise T. 174-186 (verbreiterte Hauptstimme, „mistuning“); Sechstes Streichquartett, 2. Satz *Marcia*, Reprise, T. 122-130 (real Dur-Grundakkorde auf der Hauptmelodie; verbreiterte Version gegenüber der Exposition; im Kanon mit einer weiteren Schicht in Oktavparallelen).

Hauptstimmen durch gekoppelte Stimmen zu verbreitern gehört zu den Parallelstimmigkeits-Techniken, die bereits von Liszt und Debussy auskomponiert wurden. Zwei Aspekte sind hier zu betonen: zum einen die besondere Nähe von gekoppelten Hauptstimmen zur Orgelmixtur, zum anderen die formbildenden Funktionen solcher besonderer Inszenierungen thematischen Materials.

Auf einer Orgel besteht die Möglichkeit, eine Melodiestimme als Mixtur zu registrieren und auf diese Weise klanglich hervorzuheben. Neben der Instrumentierung eines Cantus firmus o.ä. als Mixtur kann natürlich auch der Gesamtsatz im Mixturregister gespielt werden. Der umgekehrte Fall, dass die Begleitstruktur als Mixtur und die Hauptstimme einfach erklingt, ist dagegen beim Orgelspiel unüblich. Daher kann man einen Zusammenhang zwischen parallelstimmigen Satzweisen speziell von Hauptstimmen mit der Orgelpraxis sehen.

Die Verbindung zum Mixturregister ist besonders eng, wenn Quint-Oktav-Klänge oder Dur-Dreiklänge und -Septakkorde (also Töne aus dem Obertonspektrum des Grundtones) parallelverschoben werden. Dieser Fall findet sich bei Bartók wie auch bei Ravel und Debussy häufig, aber auch andere Stimmkopplungen sind vertreten.

Bei Klängen, die den Möglichkeiten der Orgelmixtur entsprechen, geht die Klangwirkung in Richtung „Verbreiterung“, „Färbung“, „Schmuck“ der Hauptstimme. Auch die oben diskutierten Effekte der realen Parallelverschiebung auf die Tonalität spielen mit hinein.

Generell dient bei parallelgeführten Hauptstimmen die Parallelführung der Profilierung der thematischen Gestalt, die dann nicht nur melodisch-motivisch, sondern auch klanglich definiert wird. Die klangliche Eigenschaft kann gleich beim ersten Auftreten der Gestalt präsent sein oder sich erst im Laufe des formalen Fortgangs als Ergebnis von Materialprozessen oder einfach als Variantenbildung zeigen. Die Profilierung, Variation und Entwicklung thematischer Gestalten sind wesentliche Prozesse der Formbildung, und in diesem Zusammenhang kann Parallelstimmigkeit formal wirksam werden.

Der zweite Teil (*seconda parte*) des Dritten Streichquartetts ist als Variationsatz organisiert. Das Thema wird vom Cello im *pizzicato* in Form parallelverschobener Dur- und Molldreiklänge präsentiert. Die Parallelverschiebung ist weder tonal noch real, denn die Quinten sind immer rein, die Terzen dagegen leitereigen.

NB 1.3/1: Drittes Streichquartett, *Seconda Parte*, T. 5-11 (Violoncello)



Das Thema tritt auf diese Weise gleich von Anfang an nicht nur als melodische Struktur auf, sondern auch als harmonische. Die gekoppelten Akkorde betonen den diatonisch-modalen Charakter, da auf engem Raum jeweils alle diatonischen Stufen präsent sind. Gleichzeitig verhindern die parallele Stimmführung und die Aneinanderreihung benachbarter Tonstufen eine dur-moll-tonale Deutung.

Parallelgeführte Schicht als Begleitstruktur

Belegstellen: Erstes Streichquartett, 3. Satz, T. 2 vor Ziffer 7 bis 2 vor Ziffer 8 (real große Terzparallelen); Zweites Streichquartett, 1. Satz Ziffer 14 bis Ziffer 15 (erst Terz-, dann Tritonusparallelen; später Kulmination in einem noematisch parallelgeführten Cluster); Zweites Streichquartett, 1. Satz, T. 4 bis 18 (real große Terzen, gegen Ende Verbreiterung zu Dur-Quartsextakkorden); Zweites Streichquartett, 1. Satz, T. 4 vor Ziffer 21 bis T. 2 nach Ziffer 21 (Dur-Grundakkorde, Vc.-Pizzicato, Gitarren-Assoziation); Zweites Streichquartett, 2. Satz, T. 3 nach Ziffer 7 bis 3 nach Ziffer 9 (Quintparallelen, Quint-Oktav-Klänge); Drittes Streichquartett, *Seconda parte*, T. 1 nach Ziffer 3 bis T. 1 vor Ziffer 5 (Grundakkorde, modal); Fünftes Streichquartett, 2. Satz, T. 10-25 (prägt den Charakter des A-Teils, kehrt in A' wieder).

Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug, 2. Satz, T. 18-24 (modale Septakkordparallelen); *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug*, 2. Satz, T. 28-43 (real Dur-Grundakkorde; übernehmen gegen Ende die Funktion der Hauptstimme).

Kontraste, T. 1f. (Dur-Grundakkorde).

Zweites Klavierkonzert, 1. Satz, T. 96ff (Quintenakkorde, Tendenz zur Eigenständigkeit); Zweites Klavierkonzert, 1. Satz, T. 129ff (modal Grundakkorde); Zweites Violinkonzert, 1. Satz, T. 364-367 (drei Schichten Quint-Oktav-Klänge, zwei davon im Kanon).

Zwei Aspekte sind bezüglich parallelstimmiger Begleitschichten erwähnenswert, nämlich erstens die stärkere Kohärenz des Materials, die durch die zwingende Bezogenheit der beteiligten Stimmen aufeinander erreicht wird, und zweitens die formbildende Funktion durch Profilierung von Gestalten, entsprechend derjenigen der parallelstimmigen Hauptstimmen.

Begleitschichten parallelstimmig zu organisieren ist eine Möglichkeit, die beteiligten Stimmen auseinander abzuleiten. Dadurch wird der Satz zwingender und kohärenter, was in einem musikhistorischen Kontext der Abgrenzung von gewachsenen Stilkohärenzen von entscheidender Bedeutung ist. Bisweilen trägt eine solche Begleitschicht den Charakter von Mechanik oder auch Gewaltsamkeit (*barbaro*-Charakter), da die Zusammenklänge sich aus dem zugrundeliegenden Prinzip und nicht in Reaktion auf die übrigen Gegebenheiten ergeben. Entsprechendes findet sich auch in der russischen Musik um Igor Strawinsky.⁸⁷

Mechanik oder *barbaro*-Charakter fallen aber nicht zwingend mit parallelstimmiger Organisation der Begleitung zusammen, denn solche Effekte können durch das musikalische Umfeld provoziert werden oder auch nicht.

Generell ist zu bemerken, dass Hierarchien zwischen Begleitung und Hauptstimme bei Bartók zur Auflösung tendieren. Aspekte der Textur stehen stets im engen Zusammenhang mit Fragen der musikalischen Formbildung, und Bartók setzt in dieser Beziehung eine Beethoven-Brahms-Schönberg-Tradition der durchgehenden Gestaltung allen musikalischen Materials aus nur wenigen Grundgedanken, an der zunehmend auch die Begleitschichten teilhaben, fort. Die Texturen neigen daher immer zu Enthierarchisierung und größerer Selbständigkeit. Insofern gilt für Bartóks parallelstimmige Begleitstrukturen ebenso wie für die Hauptstimmen, dass die Satzweise zur Profilierung und Variantenbildung im Formbildungsprozess dient.

⁸⁷ Vgl. unten S. 177.

NB 1.3/2: 1. Streichquartett, 3. Satz, T. 2 vor bis 4 nach Ziffer 7

The image shows a musical score for the first string quartet, third movement, measures 2 to 4. The score is in 3/4 time and features a descending half-note figure in the violins. The first two staves (Violin I and Violin II) show a descending half-note figure starting on G4 and moving down to E3. The third and fourth staves (Viola and Cello) show a descending half-note figure starting on G3 and moving down to E2. The score includes dynamic markings such as *sf*, *p*, *cresc.*, and *f*.

Deutlich erkennbar erklingt in dieser Passage des zweiten Satzes (*Allegro vivace*) des 1. Streichquartetts in Bratsche und Cello das Hauptthema des Satzes. Die Begleitschicht in den Violinen erhält durch den konsequenten Verlauf in parallelen Großterzen eine einheitliche Struktur. Sie verläuft nicht nur in den Zusammenklängen, sondern auch in der übergeordneten Bewegung, die konsequent abwärts führt, sehr zwingend und bietet daher ein hohes Maß an Kohärenz in einem avantgardistischen Satzbild.

Auch hier ist die hierarchische Fallhöhe zwischen Thema und Begleitung gering. Die fallende Halbton-Figur ist, sogar in Details der Artikulation, eine Diminution der ersten Töne des Hauptthemas. Die daraus abgeleitete Pendelfigur hat im Formverlauf des Satzes den Status eines zweiten Motiv-Komplexes und ist daher dem Hauptthema eher bei- als untergeordnet.

Kombination mehrerer Schichten

Belegstellen: Erstes Streichquartett, 2. Satz, T. 6 vor Ziffer 26 bis T. 4 nach Ziffer 28 (zwei Stimmpaare in Parallelführung wechselnder Intervalle, streckenweise ungefähre Spiegelbewegung); Drittes Streichquartett, *Seconda parte*, T. 1 nach Ziffer 46 bis T. 1 nach Ziffer 48 (eine Schicht Sekundparallelen, eine Schicht Sextparallelen, freie Imitation in Gegenbewegung); Viertes Streichquartett, 5. Satz, T. 131-141 (eine Schicht Quartenakkorde, eine Schicht Quintenakkorde); Fünftes Streichquartett, 1. Satz, T. 25-36 und T. 147-159 (Seitensatz und Seitensatz-Reprise, zwei Schichten Terz- bzw. Dezimparallelen, teils heterophon); Fünftes Streichquartett, 1. Satz, T. 189-193 (2 Schichten Quartparallelen); Fünftes Streichquartett, 3. Satz, T. 68-80 (zwei Schichten konsonanter Parallelbewegungen); Sechstes Streichquartett, 1. Satz, T. 120-126 (parallele kleine Sexten und große Terzen).

Zweites Klavierkonzert, 1. Satz, T. 63ff (heterophone Dreiklangsp parallelen in zwei kanonischen Terzparallelen-Schichten über einem Orgelpunkt); Zweites Klavierkonzert, 1. Satz, T. 218-242 („Solokadenz“; zwei Schichten von Terz- und Akkordparallelen); Zweites Klavierkonzert, 1. Satz, T. 182 (zwei Schichten Akkordparallelen in Spiegelbewegung zueinander, dazu imitatorische Themenfragmente); Zweites Klavierkonzert, 2. Satz, T. 31ff. (Thema im Tritonus-Oktav-Klang geführt, Begleitschicht in kleinen Sextparallelen; dazu Orgelpunkt und Ostinato); Zweites Klavierkonzert, 2. Satz, T. 45-56 (real kleine Sexten, zwei Schichten Quart-

Oktav-Klänge); Zweites Violinkonzert, 1. Satz, T. 364-367 (als Begleitschicht, drei Schichten Quint-Oktav-Klänge, zwei davon im Kanon).

Herzog Blaubarts Burg, T. 2 nach Ziffer 114 bis T. 5 vor 117 (real großer Dur-Septakkord, Quintenstruktur; Begleitung zu mehreren Schichten in kleinen Sekundparallelen, „Blut-Motiv“).

Der wunderbare Mandarin, Ziffer 34-36 (mehrere Schichten aus Tritonusparallelen); *Der wunderbare Mandarin*, T. 2f. nach Ziffer 38 (zwei Schichten paralleler großer Septimen).

Cantata Profana, 1. Satz, T. 171-175 (Streicher: eine Schicht paralleler Dur-Sextakkorde, eine Schicht Terzparallelen, unabhängige Schichten in ungefähre Gegenbewegung. Als Kolorierung eines polyphonen Bläusersatzes, *sul tasto*, kaum hörbar). *Cantata Profana*, 2. Satz, T. 144-149 (Dur- und Mollakkorde in ungefähre Gegenbewegung).

Parallelstimmigkeits-Texturen kommen in vielfältiger Kombination mit anderen parallelstimmigen oder hierarchischen Texturen vor. Oft lässt sich eine größere Dimensionierung des Gesamtsatzes beobachten, in dem dann die Textur-Schichten die Rolle übernehmen, die in traditionellen Tonsätzen die einzelnen Stimmen innehaben.

Die Durchführung des zweiten Satzes der *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* durchläuft verschiedene Phasen, die stark durch ihre jeweilige Satzweise charakterisiert sind. Die erste Phase ist dabei, nach einigen einführenden Takten, vollständig von Prinzipien der Parallelführung bestimmt. Die Harfen beginnen in T. 197 eine Figur in Tritonusparallelen. Die Tonhöhen entstammen einer unvollständigen Oktatonik: *fes* – [*ges*] – *g* – *a* – *b* – [*c*] – *des* – *es*. Sie sind organisiert als aufwärts gebrochene verminderte Akkorde plus einen Sekundschritt nach oben, also in der Unterstimme *fes* – *g* – *b* – *des* – *es* und in der Oberstimme *b* – *des* – *fes* – *g* – *a*. Die *Pizzicato*-Streicher des zweiten Orchesters beschränken sich ebenfalls auf diese Töne, aber die Einsätze sind so gesetzt, dass sich keine längeren Ketten paralleler Intervalle ergeben. Die in sich verschobenen Fünf-Achtel-Gruppen ergeben ein polymetrisches Gewebe im vorgeschriebenen 2/4-Takt, der durch die „off-beats“ der Sextakkorde teils konterkariert, teils erfüllt wird. Das Ergebnis ist ein flächiger Untergrund von oktatonisch-verminderter Färbung, über dem das viel auffälligere Ereignis von Parallelstimmigkeit stattfindet, nämlich eine reale Dur-Sextakkord-Parallelführung im „Bartók-Pizzicato“ des ersten Orchesters, mit Klavier, über den Tönen des Fugenthemas aus dem ersten Satz. Es ist eine Art Kernstück dieses zweiten Satzes, das die Phantasie der Bartók-Exegeten angeregt hat.⁸⁸

⁸⁸ Lendvai charakterisiert seinen Ausdruck als „mörderische Erregung“ (Lendvai 2001, S. 106). Tallián hat eine mythologische Assoziation, nämlich das Dahinjagen des Schwager Kronos im Wagen der Zeit (Tibor Tallián, *Béla Bartók. Sein Leben und Werk*, Gyoma 1988 (Übersetzung des Originals *Bartók Béla*, Budapest 1981), S. 224.

NB 1.3/3: Musik für Saiteninstrumente, 2. Satz, T. 197ff.

The image shows a musical score for measures 197-201 of the second movement of 'Musik für Saiteninstrumente'. The score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Harfe**: Harp, marked *p*. The right hand plays a melodic line of eighth notes, while the left hand plays a bass line of eighth notes.
- Klavier**: Piano, marked *f, secco*. The right hand plays chords with a tenuto mark, and the left hand plays a bass line with a tenuto mark.
- Violine 1**: Violin 1, marked *mf* and *pizz.*. The right hand plays chords with a tenuto mark, and the left hand plays a bass line with a tenuto mark.
- Violine 2**: Violin 2, marked *mf* and *pizz.*. The right hand plays chords with a tenuto mark, and the left hand plays a bass line with a tenuto mark.
- Viola 1**: Viola 1, marked *mf* and *pizz.*. The right hand plays chords with a tenuto mark, and the left hand plays a bass line with a tenuto mark.
- Violoncello 1**: Cello 1, marked *mf* and *pizz.*. The right hand plays chords with a tenuto mark, and the left hand plays a bass line with a tenuto mark.
- Kontrabass 1**: Double Bass 1, marked *mf* and *pizz.*. The right hand plays chords with a tenuto mark, and the left hand plays a bass line with a tenuto mark.
- Violine 3**: Violin 3, marked *p* and *pizz.*. The right hand plays a melodic line of eighth notes, and the left hand plays a bass line with a tenuto mark.
- Violine 4**: Violin 4, marked *p* and *pizz.*. The right hand plays a melodic line of eighth notes, and the left hand plays a bass line with a tenuto mark.
- Viola 2**: Viola 2, marked *p* and *pizz.*. The right hand plays a melodic line of eighth notes, and the left hand plays a bass line with a tenuto mark.
- Violoncello 2**: Cello 2, marked *p* and *pizz.*. The right hand plays a melodic line of eighth notes, and the left hand plays a bass line with a tenuto mark.
- Kontrabass 2**: Double Bass 2, marked *p* and *pizz.*. The right hand plays a melodic line of eighth notes, and the left hand plays a bass line with a tenuto mark.

Hfe.
 Klav.
 VI. 1
 VI. 2
 Vla.
 Vc.
 Kb.
 VI. I
 VI. II
 Vla.
 Vc.
 Kb.

Interessant ist der dynamische Gegensatz zwischen den Schichten des Satzes. Dynamische Differenzierungen in der Gleichzeitigkeit verdienen immer besondere Aufmerksamkeit, da es als Normalfall gelten kann, dass die Stimmen eines Satzes dieselbe dynamische Anweisung zu befolgen haben. Das Oktatonik-Pizzicato steht im *piano*, das Sextakkord-Bartók-Pizzicato im *mezzoforte*. So ergibt sich ein Laut-Leise-Gefälle und gleichzeitig der Gegensatz zwischen Fläche und Punkten, denn die Bewegung in den Begleitstimmen ist kontinuierlich, während die Sextakkorde abgehackt, mit Pausen dazwischen, erscheinen.

Der oktatonische Tonvorrat steht seit den russischen Opern des 19. Jahrhunderts für das Geheimnisvolle, Verzauberte, Verwunschene oder Übersinnliche.⁸⁹ Reale Parallelverschiebung dagegen trägt in sich die Möglichkeit des Gewaltigen. Ein Dur- oder Mollakkord weckt aufgrund der Kompositionsgeschichte gewisse Erwartungen für seine Verwendung, denen die reale Parallelführung widerspricht. Je nach Kontext hat dies die Wirkung der Verfremdung und Neudeutung, der Befreiung von Konventionen, oder aber es entsteht der Eindruck, dem Durakkord geschehe an dieser Stelle Gewalt.

1.3.2. Gesamtsätze⁹⁰ in Stimmabhängigkeit

Stimmabhängigkeit, also die Generierung von Stimmen aus der Projektion einer gegebenen Stimme, ist eine Formulierung des Symmetrieprinzips. Hierzu gehören neben der Stimmkopplung in Parallelbewegung auch die Intervallumkehrung als gespiegelte Kopplung und der Kanon als zeitlich verschobene Stimmkopplung. Da Symmetrie in umfassender Weise in Bartóks Tonsätzen wirksam wird, ist es sinnvoll, Parallelbewegung als Spielart von Symmetrie im Zusammenhang mit anderen symmetrischen Verfahrensweisen zu diskutieren. Hängen alle beteiligten Stimmen einer Passage durch Symmetrieprinzipien voneinander ab, ergeben sich neuartige Texturen und harmonische Verläufe.

⁸⁹ Vgl. Lester 1989, S. 172 (auf Taruskin 1985 verweisend): „A recent article surveys the origins of the octatonic scale in nineteenth-century music, especially in Russian music preceding the turn of the century. It was the popularity of Stravinsky’s music that called attention to this scale outside of eastern Europe.“

Auf die Herleitung der Oktatonik von Rimsky-Korsakov und ihre Verwendung durch Strawinsky (hier im „Jeu du Rapté“ aus *Sacre*) weist bereits George Perle hin: „The immediately preceding bars (from no. 44 on) are based on a scale ‘discovered’ by Stravinsky’s teacher, Rimsky-Korsakoff, the symmetrical ‘octatonic’ scale whose alternate elements unfold two of the three partitions of the interval-3-cycle: [...]“ Perle 1977, S. 218.

⁹⁰ „Satz“ steht hier für den Tonsatz einer Passage, nicht für den Satz eines mehrsätzigen Werkes. Der Gesamtsatz ist die Gesamtheit aller erklingenden Stimmen.

Gesamtsatz in Parallelbewegung

Belegstellen: Zweites Streichquartett, 3. Satz, T. 7 bis 9 nach Ziffer 9 (fünftönige Quartenakkorde, chromatisches Total); *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug*, 3. Satz, T. 313-333 (nur Parallelbewegung und Haltetöne; „Alpha“-Akkord).

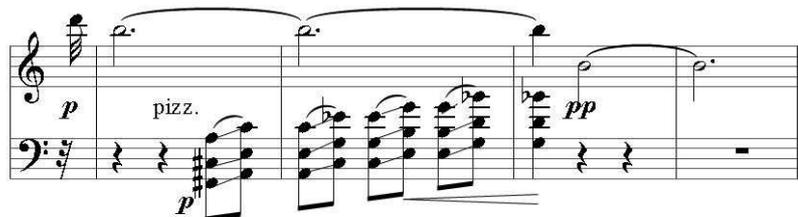
Drittes Klavierkonzert, 1. Satz, T. 147ff (kleine Sextparallelen mit heterophoner Umspielung, später „Alpha“-Akkorde aus zwei Schichten Sextparallelen).

Herzog Blaubarts Burg, T. 6 vor Ziffer 75ff. (Die fünfte Tür öffnet sich).

Gesamtsätze in Parallelführung sind bei Bartók selten. Durch die Gleichschaltung aller Stimmbewegungen kommt eine solche Satzweise der Einstimmigkeit gleich und eignet sich, wie das Unisono früherer Epochen, nur als besonderer Einzeleffekt.

Die ausschließlich parallelstimmigen Passagen bei Bartók lassen sich drei verschiedenen Kontexten zuordnen. Sie finden sich erstens als „Marksteine“, also kleinräumige Einzeleffekte, die Formteile voneinander abgrenzen, zweitens semantisch motiviert, und drittens an formalen Orten der äußersten Vereinheitlichung aller Prozesse. Semantisch erklärbar als Darstellung allzu großer Eindeutigkeit ist die parallelstimmige Musik zur fünften Tür aus *Herzog Blaubarts Burg* (NB 1.2/1). Als Beispiel eines „Marksteins“ kann das Ende des Dritten Satzes aus dem Zweiten Streichquartett herangezogen werden. Die reale Moll-Grundakkord-Parallelführung des Cellos ist im gesamten vorhergehenden Satz – bis auf eine „Vorankündigung“ in Takt 92 – die einzige ihrer Art. Als Klangereignis wird sie durch die *pizzicato-glissando*-Instrumentation noch mehr isoliert.

NB1.3/4: Fünftes Streichquartett, 4. Satz, T. 98ff.



Als „Markstein“ wirken auch die Quartenakkorde im dritten Satz des Zweiten Streichquartetts. In dem ansonsten polyphonen Satzbild gleicht die Passage einem Noëma in der klassischen Vokalpolyphonie: Vergrößerte Notenwerte und eine plötzlich gleichzeitige Deklamation ermöglichen das Verstehen besonders wesentlicher Textzeilen.

Die starke dynamische Durchgestaltung dieser Takte gibt ihnen einen sehr sprechenden, expressiven Charakter. Einen Kontrast zum Umfeld bildet nicht nur die gleichzeitige Deklamation, sondern auch die tonale Organisation. Während der Gesamtsatz auf den Grundton *a* bezogen werden kann, bilden die Quartenaakkorde das chromatische Total.⁹¹

NB 1.3/5: Zweites Streichquartett, 3. Satz, T. 6-9 nach Ziffer 9

Im dritten Satz der *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug* vereinheitlichen sich gegen Ende alle Stimmen der beiden Klavierparts zu einer parallelstimmig organisierten Zwölfton-Fläche. Jeder Anschlag bringt einen „Alpha“-Akkord, und in jedem Takt sind alle zwölf chromatischen Töne präsent.

NB 1.3/6: *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug*, 3. Satz, T. 315f., Klaviere

⁹¹ Vgl. Peter Petersen, *Die Tonalität im Instrumentalschaffen von Béla Bartók*, Hamburg 1971 (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, 6), S. 67. Er spricht von „zeitweilige[r] Haupttonlosig-

Die Fläche bleibt nach einer Aufbauphase zehn Takte lang auf genau der abgebildeten Tonkonstellation stehen, wobei sich die Lautstärke noch bis zum *fortissimo* steigert. Daraufhin bauen sich Stimmenzahl und Dynamik wieder ab, und es folgt eine imitatorische Passage.

Die thematisch-motivischen Prozesse kommen im Zuge der Etablierung einer Fläche zum Erliegen, und das einzige, was noch Raum hat, ist eine Steigerung der Intensität via *crescendo*. Durch die Liquidierung von musikalisch Profilierendem (greifbarere Motive, Ausdifferenzierung der beteiligten Stimmen, wechselnde Zusammenklänge, charakteristische Tonvorräte) bis zur völligen Einebnung in der parallelstimmigen Zwölfton-Fläche werden musikalisch-formale Prozesse zu Ende gebracht.

Reine Parallelführung kann also eine Technik sein, Liquidierung von Charakteristika im Rahmen von abspaltenden und beendenden Formprozessen zu unterstützen.⁹²

Parallelführung im Kanon

Drittes Streichquartett, *Seconda parte*, T. 1 nach Ziffer 36 bis T. 1 vor Ziffer 38 (Grundakkorde/Sexten, Variation 11 des Themas); Viertes Streichquartett, 1. Satz, T. 26 bis T. 29 (Nonen/verminderte Oktaven im Umkehrungskanon); Parallelstelle T. 1 bis 4 nach Ziffer 115; Viertes Streichquartett, 1. Satz, T. 145 (zwei Schichten Sekund- bzw. Nonenparallelen, Unterquintkanon); Viertes Streichquartett, 5. Satz, T. 82-85, T. 90-98 (Quart- und Quintparallelen im Einklangskanon); Sechstes Streichquartett, 2. Satz *Marcia*, T. 36-42 (eine Schicht Nonen- und eine Schicht Dezimparallelen im Umkehrungskanon); Sechstes Streichquartett, 2. Satz *Marcia*, T. 43-49 (Einzelstimme, dazu im Kanon eine Schicht paralleler Quartsextakkorde); Sechstes Streichquartett, 2. Satz *Marcia*, Reprise, T. 122-130 (reale Dur-Grundakkorde auf der Hauptmelodie; verbreiterte Version gegenüber der Exposition; im Kanon mit einer weiteren Schicht in Oktavparallelen); Sechstes Streichquartett, 2. Satz *Marcia*, Reprise, T. 147-152 (große Nonen und kleine Septimen im Umkehrungs-Kanon); Sechstes Streichquartett, 2. Satz *Marcia*, Reprise, T. 153-159 (Einklangskanon, eine Stimme verbreitert als reale Durakkord-Parallelführung).

Zweites Klavierkonzert, 2. Satz, T. 62-75 (2 Schichten Quartenakkorde mit Oktavverdopplung. gespiegelte Struktur der Zusammenklänge und der Bewegungen: Umkehrungskanon, stetige chromatische Bewegung aufeinander zu bis zum Zusammentreffen auf der Achse g); Zweites Klavierkonzert, 3. Satz, T. 127-133 (zwei Schichten Terzparallelen in Spiegelbewegung, das Ganze im Kanon. Abschnitts-Ende).

keit“.

⁹² Vgl. zu Abspaltung und Liquidierung im Formprozess Arnold Schönberg, *Fundamentals of Musical Composition*, London 1967, und William E. Caplin, *Classical Form*, Oxford 1998.

Cantata Profana, 1. Satz, T. 180-184 (Chor: Quart- bzw. Quintparallelen im Kanon, dazu Quartenakkord-Pendel der Streicher; Chromatisches Total im Chor, Pentatonik in den Streichern); *Cantata Profana*, 2. Satz, T. 98-102 (Chor: Kleinterzparallelen im Oktavkanon).

Stimmkopplungen vereinheitlichen simultane Stimmbewegungen, so dass mehrere Stimmen in einem bestimmten diastematischen Abstand einem einzigen Bewegungsimpuls gehorchen. Kanons haben einen verwandten Effekt. Die Stimmenbewegungen sind von ein- und demselben Prinzip regiert, aber es besteht ein zeitlicher Abstand zwischen ihnen (ein diastematischer Abstand kann daneben bestehen, muss aber nicht).

Wird beides kombiniert, so kann der Tonsatz in hohem Grade zwingend und kohärent gestaltet werden. Insbesondere in den Kompositionen nach Bartóks Stilwende von 1926 kommen alle Arten von Kanonprozessen in breitem Umfang zum Einsatz. Dabei wird der Effekt der Zusammenführung aller beteiligten Kräfte zu einem einzigen Prinzip insbesondere formbildend wirksam.⁹³

NB 1.3/7: Viertes Streichquartett, 5. Satz, T. 90-95

Der fünfte Satz des Vierten Streichquartetts ist nach Art eines Scherzos organisiert. Hauptthema des A-Teils ist eine Melodie im Rahmen einer verminderten Quinte.

Der dargestellte Abschnitt leitet das Ende des A-Teils ein. Zunächst werden durch die Kombination von Parallelführung (in reinen Quartan bzw. Quinten) und Kanon alle vier Stimmen in einer einzigen Bewegung zusammengefasst. Dann setzt ein Abspaltungsprozess ein, dessen Beginn im Notenbeispiel noch mit dargestellt ist. Das Thema wird in seine Bestandteile zerlegt, dessen Abspaltungen den Schluss des Formteils bilden. Nach dem abgebildeten Ausschnitt erklingen bis zum Ende des Formteils nur noch Drei- bis Viertonmotive des Themas.

⁹³ Vgl. unten S. 147ff.

Die formale Funktion von Parallelführung im Kanon ist also Zusammenfassung und Liquidierung von musikalischen Merkmalen im Dienste der Schlussbildung.

Sekundäre Parallelbewegung

Belegstellen: Drittes Streichquartett, *Ricapitulazione*, Coda bis T. 1 vor Ziffer 3 (immer länger werdende auf- und absteigende Tonleitern, Wellenbewegung); Viertes Streichquartett, 2. Satz, T. 28-31 (Kanon im Sekundabstand, dann Übergang zu primärer Parallelbewegung vierer benachbarter Sekunden, modal; an einer Zäsur); Viertes Streichquartett, 2. Satz, T. 54ff. (Einklangskanon, Sekund- bzw. Nonenabstände); Viertes Streichquartett, 4. Satz, T. 88-112; *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug*, 2. Satz, T. 160-171; Fünftes Streichquartett, 2. Satz, T. 36f. (Einklangskanon, Sextparallelen, parallele Quartsextakkorde).

Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug, 2. Satz, T. 229-240 (danach Übergang zu primärer Parallelführung).

Zweites Klavierkonzert, 1. Satz, T. 44-57 (Dezimen, Sexten, Terzen). Zweites Klavierkonzert, 1. Satz, T. 110ff (kleine Septimen, mit Halteton-Achse). Drittes Klavierkonzert, 3. Satz, T. 334-336. Zweites Violinkonzert, 2. Satz, T. 105-108, T. 112-115.

Von der oben beschriebenen Technik, parallelstimmig verbreiterte Stimmen im Kanon zu führen, ist eine weitere Satzweise auf der Basis von Kanontechnik zu unterscheiden. Hier werden Einzelstimmen im Kanon geführt, wobei die Melodien aus langen skalaren Bewegungen bestehen. Auf diese Weise ergeben sich abschnittsweise – sozusagen als Nebeneffekt – Parallelbewegungen von Zwei-, Drei- und Vierklängen. Je länger die Tonleiter in derselben Richtung fortgesetzt wird, desto länger werden die Folgen gleicher Klänge.

Die systematische Einordnung der sekundären Parallelbewegung ist schwierig. Insofern die definierende Eigenschaft dieser Satzweise in der Kanontechnik besteht, gehört ihre Diskussion zum Thema der Organisation der Verschiebung. Andererseits betreffen die übrigen Abschnitte dieses Kapitels die Genese der beteiligten Zusammenklänge, die sich aber im Fall der sekundären Parallelbewegung ganz einfach modal leitereigen ergeben. Die Parallelbewegung ist hier gar nicht in dem Sinne organisiert, dass man sie den Kategorien modal, real etc. beordnen könnte, da sie sich sekundär aus den Tonleiter-Kanons ergibt.

Diese Form von Parallelstimmigkeit findet sich bei Bartók nach dem Stilumbruch von 1926 in fast allen größeren Werken in bemerkenswerter Einheitlichkeit. Hierbei werden in der Regel Tonleitern im Einklangskanon geführt. Die Einsatzabstände sind so gewählt, dass sich zwischen den benachbarten Stimmen Sexten ergeben. Mit Einsatz einer dritten Stimme entstehen parallele Quartsextakkorde, mit der vierten Stimme Sekundakkorde. Je nachdem, wie lange die Tonleiter in derselben Richtung weiterläuft, folgt eine mehr oder weniger große Anzahl gleicher Zusammenklänge aufeinander. Meistens komponiert Bartók eine Wellenbewegung immer längerer Tonleiterabschnitte aufwärts und abwärts, so

dass sich die parallelen Klänge in stetig längeren Folgen auf- und wieder abbauen. Es überlagern sich beim Richtungswechsel auf- und abwärtsgerichtete Parallelbewegungen.

Kompositionsgeschichtlich stellt Bartóks sekundäre Parallelbewegung einem Vorverweis dar: Mit steigender Anzahl der Stimmen tritt nicht nur der Charakter der einzelnen Zusammenklänge, sondern auch der Kanon mit seinen Einsätzen und seinem melodischen Gehalt in den Hintergrund vor einer großflächigen Wahrnehmung der überlagernden Wellenbewegungen. In der Kombination von Kanontechnik und Flächenbildung ist diese Satzweise also ein Vorläufer von Ligetis Mikropolyphonie.

Typisch für diese Struktur bei Bartók ist der Aufbau von Akkorden aus der Schichtung mehrere Sextintervalle, also eine Überlagerung intervallbasierter und traditionell terzenschichtender Herleitung der Zusammenklänge.

NB 1.2/5: Klaviersonate, 3. Satz, T. 34ff.

Im dritten Satz von Bartóks Klaviersonate setzen alle Stimmen auf dem gleichen Ton *gis* ein. Daraus ergeben sich, bei Gruppen von fünf Achteln in der diatonischen Skalenbewegung, erst Sextparallelen, dann Quartsextakkorde und zuletzt Sekundakkorde. Die aus dem Klaviersatz nicht ohne weiteres ersichtlichen Stimmenverläufe sind mit Vierecken, die Stimmeinsätze mit Kreisen gekennzeichnet.

In der Durchführung des zweiten Satzes der *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* lässt sich die Einbindung von sekundärer Parallelbewegung in den formalen und satztechnischen Kontext gut beobachten. Sie wird nämlich Schritt für Schritt eingeführt und Satzweisen mit „primärer“ Parallelführung gegenübergestellt.

Im Vorfeld der eigentlichen sekundären Parallelbewegung dienen zunächst gezupfte Tonleitern in sich frei einstellenden und wieder verlierenden Sextparallelen als Hintergrund für die im zweiten Orchester imitatorisch und in Gegenbewegung exponierten Themen-Fragmente (T. 243-252).

Dann beteiligen sich beide Orchester an den Tonleiter-Bewegungen, wobei die typischen Sext- und Quartsext-Parallelen entstehen (T. 253-258). In T. 264 bekommt das Tonleiter-Prinzip eine neue Tendenz, indem ein tonleiterförmiges Volkslied-Thema exponiert und verarbeitet wird.

NB 1.3/9: *Musik für Saiteninstrumente*, 2. Satz, T. 264ff., Thema in den ersten Violinen



In der folgenden Passage (bis T. 286) herrscht das Tonleiter-Thema, unisono oder in Terz- oder Sextparallelen vor, das von auf- und abwärts pendelnden Tonleitern in ebensolchen Parallelen (einmal auch Quartparallelen, T. 267ff) begleitet wird. Der Unterschied zur sekundären Parallelführung ist, dass die Stimmen nicht als Kanons organisiert sind, sondern die Parallelbewegung gleichzeitig einsetzt. Trotzdem ergibt sich ein polyphoner Eindruck, der demjenigen der Kanon-Parallelführungen sehr ähnlich ist.

NB 1.3/10: *Musik für Saiteninstrumente*, 2. Satz, T. 268ff.

The image shows a musical score for six string instruments, arranged in two systems of three staves each. The top system consists of three treble clef staves, and the bottom system consists of three bass clef staves. The music is written in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 2/4 time signature. The score features a complex texture of parallel motion, with each instrument playing a similar melodic line. Dynamic markings include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are some annotations like '7' in the bottom right of the staves.

Der Kanon folgt dann in T. 287-298 als Ergebnis eines Verdichtungsprozesses. Er stellt den polyphonen Höhepunkt vor dem Ende des Formteils dar. Hier bietet sich das typische, in Bartóks Werken nach 1926 in erstaunliche Einheitlichkeit zu beobachtende Bild der Tonleiter-Kanon-Sextparallelen. Die Tonleiter führt ausschließlich abwärts. Es gibt sechs Einsätze, so dass die parallelen Klänge maximal sechstönig sind (drei Klänge in T. 292). Danach reduziert sich die Stimmzahl wieder, weil die Tonleitern nach und nach auslaufen.

Die Einsätze sind so verteilt, dass sich immer Sextparallelen zwischen den aufeinander folgenden Stimmen ergeben. Weil die Sexte das Komplementärintervall der Terz ist, entsprechen die sich ergebenden Klänge den Akkorden der Terzschichtung, nur dass der Ton, der bei der Terzschichtung der oberste wäre, hier der unterste ist. So erklingen, wie in der Klaviersonate (NB 1.3/9), ab drei Stimmen Quartsextakkorde, ab vier Stimmen Sekundakkorde, ab fünf Stimmen Nonekkorde mit None im Bass.

NB 1.3/11: Musik für Saiteninstrumente, T. 287ff.

Spätestens beim Nonenakkord wird deutlich, dass es nur begrenzt sinnvoll ist, die sich ergebenden Klänge im Sinne von Terzschichtungen zu interpretieren. Die Quartsextakkorde werden noch als solche wahrgenommen, bei den Sekundakkorden ist das schon schwieriger, und bei den Nonenakkorden mit None im Bass wird es so gut wie unmöglich, ganz zu schweigen von dem Sechsklang, der nach diesem Analyseschema die Undezime im Bass hätte. Die Übereinstimmung mit den Klängen der Terzschichtung ist ebenso wie die Parallelbewegung akzidentell. Es regiert ein völlig anderes Prinzip, nämlich der Kanon von Tonleitern, der durch seinen spezifischen Aufbau zur Generierung von Mehrklängen auf der Basis gleicher Intervalle führt. Dies ist ein Punkt, den man bei der Bartók-Analyse immer wieder erreicht: Die Schnittstelle von Material und Verfahrensweise und das Verhältnis von Neuheit und Tradition im daraus entstehenden Ergebnis. Dieser Tonleiter-Kanon beweist einmal mehr die formale Funktion von Parallelbewegung zur Zusammenfassung und Beendigung von Formteilen, denn hier endet der zweite Teil der Durchführung, satztechnisch und textural deutlich abgegrenzt von der sich anschließenden Zirkelfuge.

Parallel- und Gegenbewegung

Belegstellen: Erstes Streichquartett, 3. Satz, Ziffer 25, Ziffer 26, T. 6 bis T. 4 vor Ziffer 31, Ziffer 31 bis T. 3 nach Ziffer 31 und Parallelstellen (Großterzpendel mit Gegenstimme oder parallelgeführter Gegenstimme); Zweites Streichquartett, 2. Satz, T. 1 bis 8 nach Ziffer 33 (Begleitstruktur); Zweites Streichquartett, 2. Satz, T. 4 vor 51 bis T. 1 vor Ziffer 52; *Herzog Blaubarts Burg*, T. 3 nach Ziffer 66 bis T. 1 vor Ziffer 67 (zwei Schichten Terzparallelen in Gegenbewegung); Zweites Streichquartett, 3. Satz, Ziffer 4 bis T. 5 nach Ziffer 4 (Gesamtsatz, zwei Schichten Quartparallelen); Viertes Streichquartett, 4. Satz, T. 65-77 (zwei Schichten Sekundparallelen in Gegenbewegung); Viertes Streichquartett, 5. Satz, T. 320-322 und T. 329-331 (zwei Schichten Quartparallelen); Fünftes Streichquartett, 1. Satz, T. 191ff (zwei Schichten Quartparallelen; im Umfeld wechselnder Konstellationen aus Parallel- und Gegenbewegung); Fünftes Streichquartett, 3. Satz, T. 44-51 (Nonenparallelen mit einstimmiger Gegenbewegung, Stelle exponiert das chromatische Total); Sechstes Streichquartett, 1. Satz, T. 110-116 (Gesamtsatz; Terzparallelen; im Wechsel mit Unisono); Sechstes Streichquartett, 3. Satz *Burletta*, T. 35-42 (zwei Schichten Nonenparallelen, stetiger Wechsel zwischen gespiegelten Bewegungen und Unabhängigkeit).

Zweites Klavierkonzert, 2. Satz, Adagio-Teil (zwei Schichten Quintenakkorde in Gegenbewegung); Drittes Klavierkonzert, 3. Satz, 463-467 (Spiegelsymmetrischer Aufbau der Zusammenklänge und der Bewegungen; Ausgangsklang Quart-Quint-Oktav-Klang; Abschnitts-Ende; Fällt klanglich aus der klassizistischen Umgebung heraus).

Der wunderbare Mandarin, Ziffer 44-47 (Begleitung zum Verführungs-Tanz).

Cantata Profana, 1. Satz, T. 164-167 (eine Schicht Dur-Sextakkorde, eine Schicht Terzparallelen. Später Beibehaltung der beiden Schichten, ohne Gegenbewegung). *Cantata Profana*, 2. Satz, T. 1-6 (Terzparallelen und eine Stimme in Gegenbewegung, chromatische Melodie, nahezu vollständiges chromatisches Total).

In der Kombination von Parallel- und strenger Gegenbewegung in Intervallumkehrung tritt die Verbindung von paralleler Stimmführung mit dem Symmetrieprinzip zutage, indem zur Symmetrie der Parallelität diejenige der horizontalen Spiegelachse tritt. Solche Texturen finden sich schaffensphasen-übergreifend immer wieder in Bartóks Werk. Besonders typisch sind sie für die „expressionistische“ Zeit. Häufig geht die Bewegung von einem eher milden Ausgangsklang aus, erreicht dann aber, durch die Verschiebung dieses Mehrklangs in zwei unterschiedliche Richtungen, sofort stark dissonierende Zusammenklänge und einen großen, annähernd oder tatsächlich zwölftönigen Tonvorrat, der solchen Passagen ihren typischen Klangcharakter verleiht.

Ab 1926 erfüllt gleichzeitige Parallel- und Gegenbewegung vor allem die Funktion kontrapunktischer Verdichtung und zunehmender Stringenz der Stimmführung. Solche Satzweisen stehen daher vor allem in Formteilen der Durchführung oder der Reprise, wann immer Bewegungen zusammengefasst und Kulminationspunkte erreicht werden.

Wenn man die beiden ausgeführten Einsatzgebiete von gleichzeitiger Parallel- und Gegenbewegung, die „expressionistische“ und die „klassizistische“, gegen-

einander abgrenzen möchte, könnte man sagen, dass in der zuerst beschriebenen Spielart der herbe Klangcharakter, in der zweiten die symmetrische Konstruktivität im Vordergrund steht. Das sind aber nur Tendenzen, und es können sowohl „expressionistische“ Klangeffekte in Werken nach 1926 als auch der Konstruktions-Aspekt in früheren Werken dominieren.

Der vierte Satz der *Tanz-Suite* bezieht Wesentliches seiner Konstruktion und seines Charakters aus der Kombination von Parallel- und Spiegelbewegung. Es treten hier plakativ zwei kontrastierende musikalische Elemente in Beziehung zueinander. Das eine ist eine laut Bartók⁹⁴ an städtisch-arabischer Musik orientierte Unisono-Melodie der Bläser, das andere ein vielstimmiger Klangblock aus gedämpften Streichern, Klavier, Harfe und einigen Bläsern. Dieses Element wird zunächst als tonhöhenmäßig unbewegt exponiert, setzt sich dann aber mit jedem erneuten Auftreten zusehends in Bewegung, und diese ist gleichzeitig Parallel- und Spiegelbewegung.

Sie hat das Potenzial, den Tonvorrat durch Transposition des (in dem Fall viertönigen, unvollständig pentatonischen) Ausgangsklanges wesentlich zu erweitern. In der Bläsermelodie wird ebenfalls der Tonvorrat systematisch erweitert, aber nach und nach, durch Hinzunahme von Melodietönen. Der Tonvorrat ist dabei kein abstraktes Moment. Die unvollständige Pentatonik des Anfangs steht mit Hörner- und Flöten-Klang und den sphärischen Zusätzen von Harfe und arpeggiertem Klavier und in seiner gezielt notierten Verneinung von Rhythmus als ein Naturbild da, mehr Zustand als Prozess.

Durch die symmetrischen Stimmbewegungen, die sich ab dem zweiten Auftreten dieses Elements abspielen, kommt Bartók logisch von diesem Natur-Zustand zu den avantgardistischsten Klängen und annähernd zum chromatischen Total.

⁹⁴ Bartók, 1931 in einer Skizze zu einem Aufsatz. Vgl. Tallián 1988, S. 133.

NB 1.3/8: *Tanz-Suite*, 4. Satz, T. 13f., Streicherauszug; die anderen Stimmen verdoppeln die hier gezeigten Töne.

The image shows a musical score for a string quartet, consisting of four staves. The music is in 9/8 time and features parallel motion across all staves. The notes are grouped into chords, and the overall texture is dense and rhythmic. The score is divided into two measures, each with a repeat sign at the end.

Das Herleiten einer modernen Tonsprache aus einfachen, mitunter sogar „natürlichen“ Grundprinzipien gelingt hier durch das Mittel der Parallelbewegung. Daher kann der vierte Satz der *Tanz-Suite* als Schlüssel-Stück für die Bedeutung von Parallelbewegung in Bartóks Stil betrachtet werden.⁹⁵

Flächen

Cluster- und Tremoloflächen

Belegstellen: Erste Sonate für Violine und Klavier, 3. Satz, T. 2 nach Ziffer 35 (sechstönige Ausschnitte der Ganzton-Halbtton-Skala als Zusammenklang, im Halbttonabstand versetzt).

Viertes Streichquartett, 1. Satz, T. 83 bis T. 92 (Rückführung zur Reprise; Zwei Schichten Quartparallelen in Gegenbewegung); Viertes Streichquartett, 2. Satz, T. 102-112 (zwei Schichten Terzparallelen in ungefährender Gegenbewegung, Achtel gegen Triolen; Höreindruck der Parallelführung entsteht auf höherer rhythmischer Ebene); Viertes Streichquartett, 2. Satz, T. 145-154 (modal, geräuschhaft aufgrund *ponticello*-Artikulation); Sechstes Streichquartett, 2. Satz *Marcia*, Trio, T. 116-119 (Schichtung mehrerer Sextparallelen, gebrochene Dreiklänge lassen eher eine Fläche als parallelverschobene Akkorde entstehen).

Kontraste, 3. Satz, T. 165-168 (chromatisch verschobene Ganztonfelder).

Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug, 2. Satz, T. 48-56 (Parallelführung von Achtklängen als simultane Darstellung des oktatonischen Tonvorrats); *Herzog Blaubarts Burg*, Ziffer 61 bis T. 6 nach Ziffer 62 (Septakkordpendel und Terzparallelen in Gegenbewegung).

Der holzgeschnitzte Prinz, 6 vor Ziffer 8 bis 9 nach Ziffer 8 (Quartsextakkord-Glissandi, Quartakkord-, Quart-, Quinten- und Nonen-Tremoli). *Der holzgeschnitzte Prinz*, T. 8 vor Ziffer 21 bis 6 vor Ziffer 21 (Grundakkorde, Sextakkorde, Quartsextakkorde in Gegenbewegung, „Die Prinzessin spinnt am Spinnrad“). *Der holzgeschnitzte Prinz*, T. 5 nach Ziffer 23 bis Ziffer 31 (verschiedene konsonante Parallelbewegungen in Überlagerung, „Verzauberter Wald“).

Musik für Saiteninstrumente, 2. Satz, T. 110-123.

⁹⁵ Vgl. oben S. 101.

Im zweiten Satz der *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* präsentiert sich das dritte Glied des Seitensatzes als Clusterfläche (T. 110).

Diese ist, wie es so oft bei Clusterflächen der Fall ist, in Form von Parallelbewegung organisiert. Hierbei stellt sich die Frage, ob diese Art von notierter, aber in der Ausführung nicht exakt realisierter Parallelbewegung überhaupt im Rahmen dieser Arbeit von Bedeutung ist, ist doch das Verschwimmen der Bewegung zu einer vibrierenden Fläche nicht ungewollter Effekt technischer Grenzen des Musizierens, sondern Sinn und Zweck des Tremolos.

Gerade im vorliegenden Falle zeigt sich jedoch, dass ausnotierte und hörbare Parallelbewegung sich direkt aus derjenigen des Tremolos ergeben, so dass der Ausschluss der Tremolo-Parallelen aus unserer Diskussion nicht sinnvoll erscheint.

NB 1.3/12: *Musik für Saiteninstrumente*, 2. Satz, T. 111ff. (Streicherauszug)

The image shows a musical score for a string ensemble, measures 111-118. The score is written for six staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The music features a complex texture with tremolos and parallel motion. Dynamics include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *sf* (sforzando). The score is marked with a '7' in the first measure of each staff, indicating a seven-measure phrase. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

Im Spezialfall des Tremolos tritt die Wahrnehmung von Einzeltonhöhen gegenüber dem Gesamtklang in den Hintergrund. Der Effekt des Geräuschhaften wird dabei verstärkt, wenn die parallelgeführten Intervalle stark dissonieren. Dies ist hier der Fall: Zunächst sind Septimen und Tritoni präsent, und ab T. 116 ist die Konstellation vom tiefsten Ton aus als Dur-Quartsextakkord mit großer Septime bzw. verminderter Oktave zu beschreiben. Ab T. 116 bewegen sich die Stimmen nicht mehr nur zwischen zwei Tönen hin und her, sondern beschreiben chromatische Figuren, insgesamt im Quartrahmen.

Geräuschhafte Bildungen in der Musik tragen das Potenzial, eine ikonische Verweisrelation herzustellen.⁹⁶ In der Cluster-Stelle ab T. 116 verstärkt sich die hinausweisende Wirkung durch die Crescendo-Decrescendo-Gabeln, die den Auf- und Abstieg im Quartrahmen jeweils begleiten. Das Auf-Ab der Tonhöhen und Auf-Zu der Lautstärke bringt die Dimension des Räumlichen auf.

Als Ganzes verschobene Flächen

Concerto for Orchestra, 3. Satz, T. 22ff. (3:1-Modell als Fläche schrittweise abwärts bewegt); Viertes Streichquartett, 2. Satz, T. 102ff.

Flächenbildung wurde in diesem Kapitel bereits verschiedentlich als Tonsatzmerkmal Bartóks angesprochen. Unter dem Gesichtspunkt der Genese neuartiger Texturen wird Flächenbildung im Personalstil-Kapitel diskutiert. Speziell auf die Bedeutung von Flächen für die Formbildung wird im Form-Kapitel eingegangen.

⁹⁶ Vgl. zu ikonischen Verweisrelationen in der Musik Karbusicky 1986.

2. Funktion

2.1. Parallelführung in Bartóks Personalstil

Parallelbewegung ist auf verschiedenen Ebenen einschlägig für Bartóks Personalstil. Sie dient zur Entwicklung und Verdeutlichung von spezifischen Tonalitätskonzepten, spielt eine wichtige Rolle in der Entwicklung neuartiger Texturen, wird in der Formbildung wirksam und ist geeignet für die Bezugnahme auf zeitgenössische und historische Musiksprachen.

Aspekte der Formbildung und der Intertextualität werden in der vorliegenden Arbeit in den spezialisierten Kapiteln 2.2 und 2.3 diskutiert. Im folgenden Abschnitt geht es um die stilistischen Belange des Tonsatzes im engeren Sinne, also um Harmonik, Stimmführung und Texturen.

Bezüglich der Tonalität teilt Bartók mit vielen Komponisten seiner Zeit das Anliegen, sich von der Herrschaft harmonisch-tonaler Beziehungen zu befreien. Dies ist zunächst ein negatives Projekt, nämlich die Vermeidung und Dekonstruktion bestimmter Wirkungen. Die positive Seite ist die Notwendigkeit, eine neue Art von Kohärenz zu schaffen, die die harmonisch-tonale Logik ersetzt. Es überrascht nicht, dass diese Kohärenz häufig in den Beziehungen der Stimmen zueinander gesucht wird. Stimmkopplung ist, neben anderen kontrapunktischen Techniken, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bei vielen Komponisten eine Renaissance erleben, eine Möglichkeit, die Beziehungen zwischen Stimmen zwingend zu gestalten. Zugleich haben parallelgeführte Klänge die Eigenschaft, dass man sie schwer oder gar nicht harmonisch-tonal zueinander in Bezug setzen kann. Daher erfüllt parallele Stimmführung im oben ausgeführten Sinne sowohl die negativen als auch die positiven Anforderungen an eine Satztechnik der Neuen Musik des frühen 20. Jahrhunderts und wird folglich bei so gut wie allen Komponisten dieser Zeit angetroffen. Sie ist Stilmerkmal nicht nur einzelner Komponisten, sondern auch der Zeit. Insofern bietet Parallelführung nicht nur werkinterne Möglichkeiten, sondern sie bedeutet auch eine Plazierung des Werks im kompositionsgeschichtlichen Kontext.

So ergeben sich für parallele Stimmführung in Bartóks Personalstil zunächst zwei generelle Funktionen, nämlich erstens eine für den Tonsatz – die Vermeidung von harmonisch-tonalen Wirkungen bei gleichzeitiger Entwicklung einer neuen Art von Kohärenz; und zweitens eine musikhistorische – die Teilnahme Bartóks an einem kompositionsgeschichtlichen Diskurs. In diesem Zusammenhang wird die Beziehung von Parallelführung und Bauernmusik zu klären sein, denn beide genannten Funktionen von Parallelführung gelten für Bartók ebenso wie für andere Komponisten Neuer Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, wäh-

rend die Herleitung der eigenen Prämissen aus der Bauernmusik Bartóks Spezifikum ist.

Generell sei vorweg angemerkt, dass Parallelführung nur eine Möglichkeit unter vielen ist, auf die beschriebenen Probleme zu reagieren. Sie ist zwar werk- und personenübergreifend in der genannten Zeitspanne sehr präsent, aber dabei jeweils lokal begrenzt. Ganze Stücke in Parallelführung sind selten (und wenn, dann kurz), weil diese Technik der Gestaltungsfreiheit zu starke Beschränkungen auferlegt. Andererseits sind die Variations- und Entwicklungsmöglichkeiten von Parallelführungstechniken ausgesprochen vielfältig, wie die Analyse zeigt. Diese Entwicklungsmöglichkeiten stellen eine dritte Funktion von Parallelführung in Bartóks Personalstil dar, nämlich ihr Potenzial für die Erschließung ganz neuartiger Satzweisen und Klangkonzepte. So spielt parallele Stimmführung eine wesentliche Rolle in der Konstruktion unhierarchischer Texturen, in denen alle Stimmen derselben Bewegung gehorchen, und in weiterer Konsequenz in der Bildung von Klangflächen.

2.1.1. Harmonik

a) Modalität

Beziehung zur Bauernmusik

Bartók leitet, gemäß seiner eigenen Darstellung, seinen Personalstil maßgeblich aus der von ihm erforschten Bauernmusik her. Insofern muss die Frage nach der Funktion von paralleler Stimmführung für Bartóks Personalstil zunächst diejenige nach der Beziehung von Bauernmusik und Parallelstimmigkeit sein.

Hier besteht auf den ersten Blick ein Problem, denn Bartók betrachtete Bauernmusik grundsätzlich als einstimmiges Phänomen⁹⁷ – eine direkte Herleitung von Techniken der Mehrstimmigkeit aus der Bauernmusik ist daher ausgeschlossen.

Der Zusammenhang zwischen Bartóks Stilgenese aus der Bauernmusik und paralleler Stimmführung besteht indirekt, nämlich in Bartóks Auffassung und Gestaltung von Modalität.

⁹⁷ „An intrinsic feature of peasant song melodies is their performance in unison.” Béla Bartók (mit Albert B. Lord), *Serbo-Croatian Folk Songs*, New York 1951, S. 978; Bartók, *Serbo-Croatian Folk-Songs*, 1951, S. 73.

Eine der hauptsächlichen Eigenschaften, die die von Bartók gesammelte Bauernmusik zur Grundlage für seine Art von Neuer Musik geeignet machen, ist die Modalität, also ihr Potenzial zur Befreiung von dur-moll-tonalen Wirkungen. In seinem Aufsatz „Ungarische Volksmusik und Neue ungarische Musik“⁹⁸ schreibt Bartók 1928:

Bei der Prüfung der Melodien können wir feststellen, wie unerhört mannigfaltig die osteuropäische Musik in ihrer Melodieführung und in ihren Tonarten ist. Die verschiedensten Tonfolgen, wie die dorische, phrygische, mixolydische und äolische, stehen hier noch in voller Blüte. Doch finden wir auch Tonleitern orientalischer Färbung (mit übermäßiger Sekunde), ja sogar eine gewisse Art der Pentatonik.

In den meisten dieser Tonarten spielt die Quinte eine bescheidenere Rolle als in den Dur- und Moll-Skalen. Diese Tatsache hatte eine ungemein große Wirkung auf unsere Harmonisierungsmethode. Die in der alten Musik nur allzu bekannte Wechselwirkung von Tonika und Dominante büßt hier viel von ihrer Souveränität ein.

Modalität bietet also auch innerhalb einer heptatonischen Tonordnung die Möglichkeit, Stufen einander beizuordnen und hierarchische Bezogenheit zu vermeiden. Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf die Situation eines diatonischen „Weiße Tasten“-Tonbestandes. Speziell folkloristisch eingefärbte Tonvorräte⁹⁹ haben prinzipiell dieselben enthierarchisierenden Eigenschaften, aber die Abgrenzung von der Dur-Moll-Tonalität kann am Beispiel des diatonischen Tonvorrats am besten profiliert werden.

Damit harmonisch-tonale Wirkungen ausbleiben, muss zum einen die Quintbeziehung zwischen zwei Grundtönen, zum anderen die spezifische Strebewirkung von Leitttönen und Dissonanzen vermieden werden. Die Quintbeziehung kann durch die Bevorzugung von Fortschreitungen zu benachbarten Stufen umgangen werden. Die Sekundbeziehung ist zugleich die in Satzweisen paralleler Stimmführung, nicht nur bei Bartók, am häufigsten anzutreffende Fortschreitung. Der Strebewirkung einzelner Töne kann nur durch eine alternative Organisation der Stimmbeziehungen entgegengewirkt werden, denn in einem traditionellen Satz aus einer Mischung von Parallel-, Gegen- und Seitenbewegung werden immer Töne in hierarchische Beziehung zueinander treten. Parallelbewegung ist, neben Intervallumkehrung und anderen neu angewandten kontrapunktischen Techniken wie dem Kanon, eine Möglichkeit, die Stimmbeziehungen so zu organisieren,

⁹⁸ Bartók, „Ungarische Volksmusik und Neue Ungarische Musik“, in: Szabolcsi 1957, S. 153. Zuerst in englischer Sprache veröffentlicht, vgl. „The Folk Songs of Hungary“, in: *Béla Bartók Essays*, hrsg. von Benjamin Suchoff, New York 1976, S. 334.

⁹⁹ Wie z.B. die „akustische Skala“ oder andere rumänische oder orientalische Modi mit übermäßigen Schritten.

dass Strebewirkungen geschwächt oder vermieden werden und der Satz gleichzeitig zwingend wirkt. Parallelbewegung kann auch in Kombination mit Intervallumkehrung oder Kanon zum Einsatz kommen, was auf eine prinzipielle Verwandtschaft dieser drei Techniken hinweist. Das ihnen gemeinsam zugrundeliegende Denkmuster ist die Symmetrie. Auf sie wird später noch einzugehen sein. Der intendierte „modale“ Charakter bedeutet eine Beiordnung der Zusammenklänge. Jeder Klang ist auf jeder Stufe gleichermaßen möglich. Parallelbewegung ist geeignet, dies zu verdeutlichen, vor allem, wenn Klänge parallel geführt werden, die nach Wahrnehmung des harmonisch-tonal beziehenden Denkens auflösungsbedürftig wären. Bartók erwähnt insbesondere die kleine Septime, deren konsonante, also nicht auflösungsbedürftige Eigenschaft er aus dem Vorkommen im pentatonischen Tonvorrat herleitet.¹⁰⁰

Die kleine Septime der Tonleiter hat, insbesondere in den pentatonischen Melodien, einen konsonanten Charakter. Unter dem Einfluß dieser Erscheinung habe ich bereits 1905 eines meiner in fis-Moll geschriebenen Werke mit folgendem Akkord abgeschlossen: fis-a-cis-e. In diesem Schlußakkord wirkt die Septime konsonant. [...] Noch viele ähnliche Anregungen im Harmonisieren haben wir den in diesen Volksliedern verborgen liegenden Harmonien zu verdanken.

Die Konsequenz, einen Klang mit kleiner Septime als Schlussakkord einzusetzen, ist analog zu derjenigen, Septakkorde parallelzuführen. Beides verdeutlicht die Selbständigkeit des Zusammenklanges, seine Emanzipation von der Auflösungsbedürftigkeit. Insofern trägt Parallelführung zu dem erklärten Ziel der Komponistengeneration Schönbergs bei, Dissonanzen mit Konsonanzen gleichwertig zu behandeln.

Die Funktionen von Parallelführung für Bartóks Auffassung von Modalität können wie folgt zusammengefasst werden:

Parallelstimmigkeit ist eine Technik, die es ermöglicht, harmonisch-tonale Bezo-genheit der Klänge aufeinander zu vermeiden. Hypotaxe wird ausgeschlossen und Parataxe effektiv demonstriert, indem gleiche Klänge auf verschiedenen Stufen direkt gegenübergestellt werden. Gleichzeitig verdeutlicht Parallelführung eine neue, emanzipierte Auffassung von ehemals als dissonant und damit abhängig und auflösungsbedürftig verstandenen Klängen.

Beiordnung der Klänge und Emanzipation der Septimdissonanz

Bartók beschreibt die Emanzipation der Septime aufgrund ihrer Präsenz im pentatonischen Tonvorrat. Auf die Diatonik übertragen, kann auf jeder Stufe ein Septakkord ohne Auflösungstendenz gebildet werden. Parallelführung verdeutlicht

¹⁰⁰ Bartók, „Ungarische Volksmusik und Neue Ungarische Musik“, in; Szabolcsi 1957, S. 153f. In englischer Sprache: „The Folk Songs of Hungary“, in: Suchoff 1976, S. 335.

diese emanzipierte Auffassung der Septime und gleichzeitig die Beiordnung der terzgeschichteten Klänge in der Modalität. Hinzu kommt, dass bereits zwei benachbarte Septakkorde den gesamten diatonischen Tonvorrat beinhalten. So kann der Tonvorrat durch Septakkord-Parallelführung auf engstem Raum präsent sein. Ein solches Modell dient im dritten Satz der *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug* als Begleitmuster für das Hauptthema. Vom „weiße-Tasten“-Tonvorrat der Begleitschicht hebt sich die Melodie durch die lydische Quarte und die mixolydische Septime ab – sie steht in C-Akustisch.¹⁰¹

NB 2.1/1: *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug*, 3. Satz, T. 18-23 (ohne Schlagzeug)

Die Verdeutlichung des modalen Charakters des diatonischen Tonvorrats wird in der vierten *Bagatelle* geradezu didaktisch vor Augen geführt.¹⁰²

¹⁰¹ Der am stärksten verbreitete nichtdiatonische siebentönige Modus. Die Benennung „akustische Skala“ spielt auf die Position von lydischer Quarte und mixolydischer Septime in der Naturtonreihe an. Gárdonyi/Nordhoff messen der Skala einen so hohen Stellenwert bei, dass sie in ihrem Buch *Harmonik* einen eigenen Abschnitt „Akustische Tonalität“ nennen (Szolt Gárdonyi, Hubert Nordhoff, *Harmonik*, Wolfenbüttel 1990, S. 135-146). Neben der Naturtonreihe kann auch Bartóks Volksmusikforschung zur Herleitung dieser Skala dienen – sie gilt dann als rumänisch. Vgl. Elliott Antokoletz, „Modal Transformation and Musical Symbolism in Bartók’s *Cantata Profana*“, in: Elliott Antokoletz, *Bartók Perspectives. Man, Composer, and Ethnomusicologist*, Oxford 2000, S. 61-76.

¹⁰² Vgl. oben S. 58f.

Modalität im Konflikt mit harmonisch-tonalen Wirkungen

Der im Folgenden dargestellte Abschnitt gehört zum Tanz der Prinzessin mit der Holzpuppe aus dem Ballett *Der holzgeschnittene Prinz*. Die Bässe etablieren durch die stets wiederholten Quintfälle (Quartstiege) *ges-ces* ein tonales Zentrum *ces*. Die Quintfälle suggerieren eine Dominantbeziehung, also eine Komponente der harmonischen Tonalität. Die hohen Streicher spielen die Hauptmelodie in parallelen Quartsextakkorden des diatonischen Tonvorrats *Ces-Lydisch*. So ergibt sich ein mehrschichtiger tonaler Eindruck. Die Parallelführung bedeutet ein parataktisches Verständnis der Dreiklänge, ohne besondere Auflösungsbestrebungen. Der zweite Akkord, *Des-Dur*, führt die lydische Quarte *f* vor, was einen Widerspruch zur Interpretation eines harmonisch-tonalen *Ces-Dur*, wie sie die Bassstimme nahelegt, darstellt. Zugleich fügt sich der Zusammenklang nicht zu einer Dominantwirkung mit dem *ges* der Bässe zusammen. Eine lydische Quarte bedeutet das Fehlen der Dominantseptime, was in der Konfrontation mit dem Dominant-Grundton besonders pointiert zur Geltung kommt.

NB 2.1/2: *Der holzgeschnittene Prinz*, T. 4 vor Ziffer 108 (Streicherauszug)

The image shows a musical score for strings from the ballet 'The Prince and the Pauper' by Béla Bartók. The score is in 2/4 time and consists of four staves. The top staff is for Violin I, Violin II, and Viola (first voice), marked *arco* and *tr^b*. The second staff is for Violin I, Violin II, and Viola (second voice), marked *pp* and *col legno*. The third staff is for the Cello, marked *pp* and *arco*. The bottom staff is for the Double Bass, marked *pp* and *col legno*. The music features a repeating pattern of chords in the bass and a melodic line in the upper strings.

Ein V-I-Bass bedeutet bei Bartók keine zufällige Übereinstimmung von modalen und dur-moll-tonalen Progressionen, sondern eine Anspielung auf tonale Konventionen. Die ostinate Wiederholung des Quintfalls/Quartstiegs im „Tanz der Prinzessin mit der Holzpuppe“ ist ein Vorführen banaler Tanzmusik-Konventionen, die Nicht-Übereinstimmung mit den Implikationen der übrigen Stimmen versinnbildlicht die Schiefelage der Bühnensituation, wo sich die Leidenschaft der Prinzessin auf das verkehrte Objekt gewendet hat.

b) Chromatischer Tonvorrat

Ein wichtiges Denkprinzip ist in Bartóks Umgang mit Material die Übertragung von horizontalen Sachverhalten auf die Vertikale. Dadurch kann Bartók auch harmonische Belange aus einstimmigen Materialvorgaben herleiten. Skalare Tonvorräte und Ausschnitte aus ihnen kehren als Zusammenklänge wieder.

Bartók beschreibt in seinem Aufsatz „Vom Einfluß der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit“ (1931) den Vorgang bezüglich der Generierung von Zusammenklängen aus melodisch-skalaren Eigenschaften ungarischer Volksmusik:¹⁰³

Nichts ist natürlicher, als daß wir das, was wir so oft im Nacheinander als gleichwertig vernommen haben, auch in der Gleichzeitigkeit als gleichwertig empfinden zu lassen versuchten. Wir faßten z.B. in der Harmonisierung eines Liedes, in welchem Septime, Quinte, Terz und Tonika unmittelbar nacheinander auftreten, diese vier Töne zusammen und ließen sie gleichzeitig erklingen, und zwar in der Weise, daß bei keinem der vier Töne das Bedürfnis nach einer Auflösung empfunden wird, mit anderen Worten: wir faßten diese vier Töne zu einem konsonanten Akkord zusammen.

Die eigenartige Anhäufung von Quartschritten in unseren alten Weisen regte zur Bildung von Quartakkorden an: so wurde auch hier das horizontale Nacheinander in eine vertikale Gleichzeitigkeit projiziert.

Bartóks Auffassung von Neuerung ist grundsätzlich eine Evolutionäre,¹⁰⁴ das heißt, sein Vorgehen ist das der Weiterentwicklung und Neukombination vorgefundener Materialien und Techniken. In diesem Punkt stimmen Bartóks Äußerungen aus ganz unterschiedlichen Zeiten überein. Dabei sind die Kategorien auf jeder Ebene durchlässig – eine Ausprägung hiervon ist die Übertragung vom Horizontalen aufs Vertikale, aber jede andere Art von Übertragung ist ebenso denkbar. Bartók war, im Vergleich mit Zeitgenossen wie Arnold Schönberg, besonders offen für verschiedenste Materialien. Für seine Zeit ungewöhnlich ist beispielsweise sein Plädoyer für konsonante Zusammenklänge im Rahmen Neuer Musik.¹⁰⁵

Aus ähnlichen Gründen [...] scheint mir eine wohlerwogene (nicht allzu häufige) Anwendung von Akkorden älterer, tonaler Phraseologie innerhalb atonaler Musik nicht stilwidrig zu sein. Ein vereinzelter Dreiklang der diatonischen Skala, eine Terz, eine reine Quint oder Oktave inmitten atonaler Mehrklänge – aller-

¹⁰³ Bartók, „Vom Einfluß der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit“, in: Szabolcsi 1957, S. 163.

¹⁰⁴ Vgl. den ersten Teil der „Harvard-Lectures“, in: Suchoff 1976, S. 354-361. Deutsche Übersetzung: Béla Bartók, „Revolution und Evolution in der Kunst“, in: Béla Bartók (=Musik-Konzepte 22), hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1981, S. 3-10.

¹⁰⁵ Bartók, „Das Problem der Neuen Musik“, Melos 1920, S. 108f. Bartóks Haltung zur Atonalität durchläuft im Laufe seines Lebens eine Entwicklung. Der zitierte Aufsatz stellt in seinem Plädoyer für die Atonalität für Bartók eine frühe Extremposition dar. Daraus erklären sich die sehr vorsichtigen Formulierungen bezüglich der Verwendung konsonanter Zusammenklänge.

dings nur an ganz besonderen, dazu geeigneten Stellen – erwecken noch keine Empfindung der Tonalität; ferner erhalten diese durch langen Gebrauch und Mißbrauch bereits welkgewordenen Mittel in solcher gänzlich neuen Umgebung eine frische, besondere Wirkungskraft, die eben durch den Gegensatz entsteht. Ja, man würde sogar ganze Folgen derartiger Dreiklänge und Intervalle – falls dieselben nicht tonal wirken – als durchaus stilgemäß empfinden. Die unbedingte Ausschaltung dieser älteren Klänge würde den Verzicht auf einen – nicht unbedeutenden – Teil der Mittel unserer Kunst bedeuten; das Endziel unserer Bestrebungen ist jedoch die unbeschränkte und vollständige Ausnutzung des ganzen vorhandenen, möglichen Tonmaterials.

Ohne ideologische Grenzen beurteilt Bartók musikalisches Material nur anhand seiner Qualität und Brauchbarkeit, wie die bekannte Briefstelle von der Quelle, die nur „rein, frisch und gesund“ zu sein braucht, beweist.¹⁰⁶

Diese evolutionäre Kunstauffassung muss verstanden werden, um die Bedeutung von paralleler Stimmführung für Bartóks Musik zu ermessen. Parallelbewegung ist kein Material, sondern eine Technik, aber für Techniken gilt in der Freimütigkeit ihrer Anwendung dasselbe wie für das Material. Aus der freien Anwendung von Material auf Techniken und von Techniken auf Material ergeben sich zahlreiche neue musikalische Gestalten. Parallelführung ist eine Technik, die Bartók zur Evolution des Materials einsetzt.

So eignet sich Parallelbewegung, um den heptatonischen Tonbestand zum chromatischen Total zu erweitern. Die Erschließung aller zwölf chromatischen Töne ist, neben der Emanzipation der Dissonanz, ebenfalls ein erklärtes Ziel sowohl von Schönberg als auch von Bartók:¹⁰⁷

Die entscheidende Wendung zum Atonalen hin begann aber erst [...], als man anfang, die Notwendigkeit der Gleichberechtigung der einzelnen zwölf Töne unseres Tonsystems zu empfinden. [...]

Die Ausdrucksmöglichkeiten werden durch die freie und gleiche Behandlung der einzelnen zwölf Töne in einstweilen unübersehbar großem Maße vermehrt.

Parallelbewegung kommt bei Bartók, mit oder ohne gleichzeitige Intervallumkehrung, zur Erweiterung des Tonvorrats zum Einsatz. Die zusätzlichen Töne entstehen dabei aus schlichter Transposition eines Ausgangsklanges.

Ein sehr instruktives Beispiel hierfür findet sich im vierten Satz der *Tanz-Suite*.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Brief vom 10.1.1931 an Octavian Beu, in: *Béla Bartók Briefe*, hrsg. von János Demény, Budapest 1973, S. 81.

¹⁰⁷ Bartók, „Das Problem der Neuen Musik“, *Melos* 1920, S. 107.

¹⁰⁸ Vgl. oben S. 101f.

Parallele Stimmführung ist nicht Bartóks einziger Weg zum chromatischen Total. Noch bedeutsamer ist hier die von ihm in den Harvard Lectures¹⁰⁹ beschriebene polymodale Chromatik.

Von der Diatonik zur Chromatik: Bimodalität

Das vierte Stück des Zyklus *Im Freien, Klänge der Nacht*, zeigt den Weg von der Diatonik zur Zwölftönigkeit durch Bimodalität. Parallele Stimmführung dient, wie schon oben im Beispiel 2.1/1, zur nicht dur-moll-tonalen Ordnung des diatonischen Tonvorrats.

Es erklingt eine von Bauernmusik inspirierte Melodie in Cis-Dorisch.¹¹⁰ Die Begleitung vollzieht sich ebenfalls diatonisch, in parallelen Grundakkorden aus dem „weiße-Tasten“-Tonvorrat. Nach der Schlussbildung zu urteilen, ist *a* als Grundton anzusehen, das Stück steht also insgesamt in A-Äolisch. Die Cis-Dorische Stimme erhält eine Generalvorzeichnung, was bei Bartók selten ist. Er hebt also den bimodalen Charakter der Stelle im Schriftbild hervor.

A-Äolisch und Cis-Dorisch ergänzen einander zum chromatischen Total (mit zwei gemeinsamen Tönen, *e* und *h*). Die vollständige Präsenz aller 12 Töne in diesem Abschnitt wird von einer mittleren Tonsatzebene noch verdeutlicht. Dort erklingen chromatische Zwölfton-Cluster.

Die Passage führt mehrere mögliche Darstellungsweisen von Tonvorräten vor Augen. Die Oberstimme repräsentiert die einstimmige Erscheinungsweise der bäuerlichen Modalität. Die Begleitstimme ergänzt einerseits den Tonvorrat zur Zwölftönigkeit, andererseits zeigt sie einen Schritt der Bearbeitung von modalen Möglichkeiten, indem der diatonische Tonvorrat in die Simultaneität der Zusammenklänge übertragen wird. Die Dreiklänge sind ein aus der europäischen Kompositionsgeschichte vertrautes Element. Ihre Parallelführung bedeutet harmonische Beiordnung, also Modalität im harmonischen Sinne und Vermeidung von harmonisch-tonalen Wirkungen. Die mittlere Schicht überträgt die bimodal sich ergebende Zwölftönigkeit in die Gleichzeitigkeit und vereinigt so die beiden Außenschichten in sich.

¹⁰⁹ Bartók, „Harvard Lectures“ (1942), in: Suchoff 1976, S. 367ff.

¹¹⁰ Die Verwendung griechischer Modusnamen im Sinne der „Kirchentonarten“ ist in Bartóks Sprachgebrauch, auch bezüglich eigener Werke, belegt. Vgl. z.B. „Harvard Lectures“, Suchoff 1976, S. 367f.

NB 2.1/3: *Im Freien* Nr. 4, *Klänge der Nacht*, T. 38-47

Die folgende Passage T. 49-59 bringt eine interessante Variante des Beiordnungs-Prinzips in der diatonischen Modalität. Die begleitenden Akkorde werden nun mit parallelverschobenen diatonischen Clustern kombiniert. Der diatonische Tonvorrat erscheint so vollkommen parataktisch, da sogar die Ordnung im Dreiklang außer Kraft gesetzt wird.

NB 2.1/4: *Im Freien* Nr. 4, „Klänge der Nacht“, T. 49-59

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 49-52) features a melodic line in the right hand with eighth-note patterns and a bass line with chords and eighth notes. The second system (measures 53-56) continues the melodic line and includes a triplet in the right hand. The third system (measures 57-59) concludes with a final chord in the right hand and a bass line, marked 'pp'.

Aus den modalen Vorgaben – A-Äolisch mit Terzenschichtungs-Klängen, Cisdorisch einstimmig – ergibt sich als Schlussklang a-Moll mit zusätzlicher Durterz, also der Bartók-typische „Alpha“-Akkord.¹¹¹ Die mittlere Schicht ergänzt einen Ausschnitt des chromatischen Tonvorrats.

Innerhalb des chromatischen Tonvorrats kann Parallelführung für Orientierung und satztechnische Kohärenz sorgen, insbesondere, wenn Grundtonbezüge schwach oder nicht vorhanden sind. Sie erscheint in symmetrie- und intervallbasierten Zusammenhängen, oft in Kombination mit Intervallumkehrung.

¹¹¹ Ernő Lendvai, *Bartóks dichterische Welt*, Budapest 2001 (Übersetzung des Buches *Bartók költői világa*, 1971). Die modale, von Lendvais Theorien abweichende Erklärung dieses Klanges liegt im vorliegenden Beispiel auf der Hand. Bartók selbst erklärt in den Harvard-Lectures den Akkord mit Dur- und Mollterz polymodal.

NB 2.1/5: Fünftes Streichquartett, 3. Satz, Trio, T. 44ff.

Die Tonfolge der ersten Violinen im Notenbeispiel ist in geringfügigen Abwandlungen und Transpositionen im gesamten Trio des Scherzos präsent. Die chromatische Melodie enthält acht benachbarte Halbtöne. Grundtonbezogene Hörweisen werden sehr geschwächt. Am ehesten kann der jeweils erste Ton (hier in der ersten Violine das *a*) als Zentrum gehört werden, weil von ihm die Bewegung ausgeht und die letzten Töne als Schlussfloskel zum nächsten Anfangston hin gehört werden können. Diese Deutung wird bestätigt durch den Anfang des Trios: Hier beginnt die Tonfolge auf *f*, und die begleitenden Töne *a* und *c* unterstützen als Dreiklangstöne den Grundton *f*. Am Ende des Trios steht wieder die auf *f* beginnende Version – so erhält das Stück eine gewisse tonale Geschlossenheit.

Das tonale Zentrum der Tonfolge ist aber kein Grundton im Sinne von harmonischer Tonalität oder Modalität, sondern es entsteht durch die melodische Ausrichtung der Tonfolge auf diesen Ausgangspunkt hin. In den Zusammenklängen ist keine etablierte harmonische Logik enthalten. Die Kohärenz der Progressionen muss also aus anderen Prinzipien erwachsen. Hierfür eignen sich Verfahren der Stimmabhängigkeit wie Parallelführung und Intervallumkehrung. Sie sind als Spielarten der Symmetrie zu verstehen, die hier den chromatischen Tonvorrat strukturiert.

Als eine Spiegelachse fungiert an der zitierten Stelle der Ton *d'* der zweiten Violine. Hier spiegeln sich als Ober- und Unterquinte die *a'*-Saite der ersten Violine und die *g*-Saite der Bratschen. *a''* und *g'* sind die Ausgangstöne der parallelgeführten chromatischen Figur in erster Violine und Bratsche. Das *a''* ist gleichzei-

tig die Spiegelachse für die Figur der zweiten Violine, die sich in exakter Intervallumkehrung zur ersten Violine bewegt. Die chromatischen Figuren ergänzen sich insgesamt zum chromatischen Total.

Wir sehen also einen zwölftönigen Tonvorrat, der sich aufgrund von Symmetrieprinzipien auf tonale Zentren beziehen lässt. Parallelführung und Intervallumkehrung sorgen für die Binnenstrukturierung des Tonsatzes.

c) Symmetrische Tonvorräte

Ein gemeinsames Denkprinzip vieler Techniken Bartóks ist die Symmetrie. Transpositions-Symmetrie,¹¹² bezogen auf Belange der Tonhöhe, führt zu parallelverschobenen Einheiten. Intervallumkehrung fußt auf Achsensymmetrie. Versetzung in der Zeit bringt Kanontechniken hervor, und aus einer symmetrischen Teilung der Oktave entstehen symmetrische Skalen (v.a. Oktatonik, Ganztonleiter, und auch der zwölftönige Tonvorrat) und intervallbasierte Zusammenklänge. Die Beziehung von Parallelbewegung und symmetrischen Tonvorräten ist keine der Ableitung und Bedingtheit, sondern eine Analogie – beide wurzeln in der für Bartóks Musik grundlegenden Denkweise der Symmetrie.

Innerhalb symmetrischer Tonorganisationen nimmt Parallelbewegung wiederum eine eigene Funktion an. Die dient als Technik der Binnen-Strukturierung und sorgt so für Kohärenz. Da symmetrische Tonorganisationen in Herleitung und Klangwirkung etwas Neues darstellen, ist es nötig, sie durch verdeutlichende und strukturierende Techniken darzustellen und zu ordnen. Parallelbewegung bietet zum einen die Möglichkeit, bestimmte Klänge immer wieder auf verschiedenen Stufen zu präsentieren und so den Wiedererkennungswert zu erhöhen. So kann sich die Wahrnehmung von Klängen der symmetrischen Oktavteilung bzw. intervallbasierte Klänge (beides überschneidet sich oft) als Signale bestimmter Tonorganisationen etablieren. Hinzu kommt die klangliche Einheitlichkeit von parallelstimmig organisierten Passagen, die die Gestaltwirkung solcher neuartigen Organisationen profiliert.

Zum anderen bedeutet parallele Stimmführung eine zwingende Ableitung von Stimmen aus einander und sorgt so für eine neue Art der Kohärenz des Stils.

Es wurde deutlich: Parallele Stimmführung spielt sowohl in modalen als auch in chromatischen und symmetrischen Zusammenhängen der Bartók'schen Harmonik eine wichtige Rolle. Sie dient zur Abgrenzung von der harmonischen Tonalität, zur Profilierung und Verdeutlichung von heptatonischer Modalität und symmetrischen Tonorganisationen und bietet als Evolutionstechnik einen Weg vom einen zum anderen Tonsystem.

¹¹² Cohn, Richard: „Inversional Symmetry and Transpositional Combination in Bartók“, in: *Music Theory Spectrum* 10 (1988), S. 19-42.

Im zweiten Satz der zweiten Sonate für Violine und Klavier sind Zusammenklänge der Ganztonskala über längere Abschnitte hinweg als Begleitmuster präsent (T. 3 vor Ziffer 22 bis Ziffer 25 und T. 2 nach Ziffer 27 bis Ziffer 29). Die Hauptmelodie liegt in der Violinstimme. Sie ist polymodal-chromatisch, ihre Töne ergeben einen chromatisch ausgefüllten Tritonusrahmen. Der Grundton der Tonfolge, *b*, liegt in der Mitte des Tritonusintervalls. Die Töne um ihn herum sind, obwohl sie eine lückenlose Folge von Halbtonschritten ergeben, polymodal inszeniert. Die Töne im ersten abgebildeten Takt werden als Modus mit Mollterz und ohne Leitton, etwa dorisch oder äolisch, gehört. Im zweiten Takt kommen die phrygische Sekunde, die dorische Sexte und der Leitton, bzw. die Töne der melodischen Moll-Skala hinzu.

NB 2.1/6: Zweite Sonate für Violine und Klavier, T. 4-1 vor Ziffer 24

The image shows a musical score for the second movement of Bartók's Second Sonata for Violin and Piano. The score is written for violin and piano. The violin part is in the upper staff, and the piano part is in the lower staff. The violin part features a chromatic melody with a tritone frame. The piano part consists of chords and arpeggios. Performance markings include 'rit. al - - -', 'Sostenuto', 'sf', 'mf', and 'dim.'.

Es ist für das Verständnis der Tonalität bei Bartók wichtig, sowohl den Unterschied zur Bimodalität in den *Klängen der Nacht* als auch zur symmetriebedingten Chromatik festzustellen. In der Bimodalität beziehen sich die Skalen auf unterschiedliche Grundtöne. Hier, in der polymodalen Chromatik, sind alle Töne in Bezug auf denselben Grundton verständlich. Symmetriebedingte Chromatik (wie im Beispiel 2.1/5 aus dem Fünften Streichquartett) besitzt unter Umständen auch ein Zentrum, aber die Töne beziehen sich nicht modal, etwa als Mollterz, darauf, sondern distanziell.

Im vorliegenden Beispiel aus der Zweiten Violinsonate überlagern sich mehrere harmonische Konzepte. Zur polymodal-chromatischen Oberstimme mit Grundton *b* im Kontrast steht der Bass, der durch ostinate Quintfälle *fis* als tonales Zentrum inszeniert, wobei die fallende Quinte bzw. steigende Quarte die Assoziation harmonisch-tonaler Kadenzkonventionen weckt.

In der mittleren Schicht findet sich ein Ereignis der Parallelstimmigkeit, nämlich parallelverschobene Fünftonausschnitte der Ganztonskala. Dabei werden jeweils Ausschnitte verschiedener Ganztonvorräte nebeneinandergestellt, so dass sie sich zur Chromatik ergänzen.

Chromatik wird hier also auf mehrere Weisen dargestellt: In der rechten Hand des Klavierparts erscheint Chromatik als Ergebnis der symmetrischen Oktavteilung, indem sich zwei Ganzton-Vorräte zur Chromatik ergänzen. Der Violinpart veranschaulicht Chromatik polymodal und grundtonbezogen, wobei interessant ist, dass auch hier symmetrische Gesichtspunkte aufscheinen. Das Rahmenintervall des Tonvorrats, der Tritonus, ist seinerseits die einfachste symmetrische Oktavteilung (in zwei Teile), und der Grundton der Tonfolge ist gleichzeitig die symmetrische Mitte dieses Tritonusintervalls. Die Tonfolgen der beiden Takte verhalten sich zueinander in Intervallumkehrung, freilich nicht in exakter Übereinstimmung der Intervallgrößen, sondern polymodal.

Die Tatsache ihrer Grundtonbezogenheit sowie ihr Gestus stellen die Melodie in die Nähe bäuerlicher Tanzmusik. Dies wird von dem V-I-Bass unterstützt. Insofern stellt die Passage simultan den kompletten Weg von der Bauernmusik zur symmetrischen Tonhöhenorganisation und Zwölftönigkeit dar.

Im Gestus nicht unähnlich ist der dritte Satz der ersten Sonate für Violine und Klavier. Hier finden wir einen Abschnitt mit Zusammenklängen der Oktatonik begleitet. Es handelt sich um innerhalb des oktatonischen Tonvorrats benachbarte Töne in Oktavstreckung. Es werden jeweils zwei unterschiedliche oktatonische Tonvorräte nebeneinandergestellt, so dass sich die sukzessiven Klänge zur Chromatik ergänzen. Die Oktatonik-Klänge werden also, wie bei Bartók üblich, real parallelverschoben und nicht modal innerhalb eines oktatonischen Tonvorrats.

NB 2.1/7: Erste Sonate für Violine und Klavier, 3. Satz, Ziffer 35

The image shows a musical score for measure 35 of the first movement of the First Sonata for Violin and Piano. The score is written for violin and piano. The violin part (top staff) begins with a melodic line marked *mp* and *sempre p*. The piano part (bottom two staves) features chords marked *8.....* and *sempre p*. The piano part consists of a series of chords that are parallel-shifted octatonic chords.

Die Violinstimme zeigt ebenfalls abschnittsweise Ganzton-Halbton-Struktur. Melodisch wird *c* als Grundton inszeniert. Grundtonbezogenheit und tänzerischer Gestus in Kombination mit einer nichtdiatonischen Skala lässt nichtdiatonische Volksmusik-Modi assoziieren, wie sie Bartók beispielsweise in Rumänien erforschte. Bartók stattet diese musikalische Sphäre mit symmetrischen, parallelverschobenen Oktatonik-Klängen aus und schafft so ein spezifisches Klangbild seines Personalstils in der Vereinigung von chromatischem Total, nichtdiatonischer Modalität und symmetrischen Skalen.¹¹³

2.1.2. Texturen

Parallele Stimmführung ist in der harmonisch-tonalen Epoche engen Grenzen unterworfen. Ein Satzbild auf der Basis von paralleler Stimmführung bietet daher gleich auf den ersten Blick eine Abgrenzung von gängigen texturalen Paradigmata.

Tatsächlich ist parallele Stimmführung vor allem im Bereich der Texturen ein geeignetes Mittel zur Weiterentwicklung und Neukonzeption grundsätzlicher Organisationsstrukturen.

Das Potenzial der parallelstimmigen Texturen besteht (ähnlich wie in der Harmonik) im Abbau von Hierarchien. Die parallelstimmig organisierten Schichten tendieren zur Selbständigkeit, selbst wenn sie zunächst als untergeordnete Struktur erscheinen. Der Zusammenhang zwischen Selbständigkeit von Schichten der Partitur und Parallelführung liegt im Prinzip der Material-Ökonomie. Hier steht Bartók in einer Beethoven-Tradition der Durchbildung allen musikalischen Materials aus wenigen Grundgedanken. Aus der Teilhabe aller Schichten an den Keimzellen des musikalischen Inhalts folgt einerseits ein hohes Maß an Kohärenz des Tonsatzes, andererseits die erwähnte Tendenz zur Enthierarchisierung der Schichten – es gibt nichts Nebensächliches mehr.

Parallelbewegung ist eine Technik, alle beteiligten Stimmen unter ein Prinzip zu subsumieren – dies, wie schon oben beschrieben, häufig in Kombination mit Intervallumkehrung und Kanon. Sie dient also der Material-Ökonomie, der motivischen Durchbildung und optimalen Kohärenz, und damit dem Abbau von Hierarchien zwischen Haupt- und Begleitereignis.

Es zeigt sich in der Analyse von Bartóks Texturen immer wieder, dass Parallelstimmigkeit und Intervallumkehrung zwei Ausprägungen desselben Prinzips sind. Es fehlt hierzu ein etablierter Überbegriff. Cohn löst das Problem, indem er Parallelstimmigkeit als eine Spielart der Symmetrie begreift.¹¹⁴ Noch treffender,

¹¹³ Zum Zusammenhang nichtdiatonischer Volksmusikmodi mit Oktatonik bei Bartók vgl. Antokoletz 1984.

¹¹⁴ Richard Cohn, „Inversional Symmetry and Transpositional Combination in Bartók“, in: *Music Theory Spectrum*, 10 (1988), S. 19-42.

wenn auch als Begriff unüblicher ist „Monophonie“ als Bezeichnung von Texturen strenger Stimmabhängigkeit. Sie ist im deutschen Sprachraum systematisch von Wilhelm Keller (im *Handbuch der Tonsatzlehre*)¹¹⁵ dargestellt worden. Mehrstimmige Satzarten heißen bei Keller „Phonaler Satz“. Der phonale Satz lässt sich grundsätzlich einteilen in „Monophonie“, „Homophonie“ und „Polyphonie“. Die letzteren beiden Begriffe entsprechen dem allgemeinen Wortverständnis. Die Monophonie als dritte Kategorie bezeichnet alle Arten von strenger Stimmabhängigkeit („korrelative Stimm- oder Klangführung“).

Keller definiert monophone Strukturen als „komplexe Form der entfalteten Einstimmigkeit“ bzw. „Einklanglichkeit“.¹¹⁶ Die Monophonie lässt sich ihrerseits einteilen in Parallelstimmigkeit (von Keller „Paraphonie“ genannt), Diaphonie – also Spiegelbewegungen – und Heterophonie sowie noch andere Phänomene, die hier keine Rolle spielen.¹¹⁷

Bartóks parallelstimmige Texturen stellen ein Spektrum von recht hierarchischen Organisationen bis zur vollständigen Nivellierung aller musikalischen Prozesse zum Zustandhaften dar: Parallelstimmigkeit spielt eine bedeutende Rolle in der Bildung von Flächen. Die verschiedenen Texturen sind in dieser Arbeit im Kapitel 1 zur Struktur aufgearbeitet. Daher kann hier die Diskussion der eher hierarchischen Texturen entfallen. Im Zusammenhang der Besonderheiten des Personalstils liegt das Augenmerk auf den Texturen strenger Stimmabhängigkeit und den Flächen.

Flächen werden in der vorliegenden Arbeit an drei Stellen diskutiert, nämlich neben der nachfolgenden Besprechung im Rahmen der Auswertung des Personalstils unter strukturellen Aspekten im Kapitel 1 und aus Sicht der Formbildung im Kapitel 2.2. Die jeweils unterschiedliche Thematik rechtfertigt die Aufteilung des Gegenstands auf drei verschiedene Orte. Der hohe Stellenwert dagegen, der den Flächen bei Bartók durch diese ausführliche Aufarbeitung zuwächst, mag verwundern angesichts ihrer nur jeweils lokalen und nicht durchgehenden Präsenz in Bartóks Werk. Die Relevanz von Flächenbildungen ist bei Bartók von mehr qualitativem als quantitativem Charakter. So ist die Tendenz zur Flächenbildung und -ausgestaltung von gewissem Einfluss auf nachfolgende Komponistengenerationen¹¹⁸. Im Rahmen der Frage nach der musikhistorischen Bedeutung von Bartóks

¹¹⁵ Wilhelm Keller, *Handbuch der Tonsatzlehre*, Regensburg 1959.

¹¹⁶ Ebenda, S. 140.

¹¹⁷ Keller nennt „einfache Grundierung“, „durch Varianten belebte Ein- und Parallelstimmigkeit“, „reicher aufgefächerte Klanggrundierung“ und „Rotation stationärer Felder“ (ebenda).

¹¹⁸ Zu den Beziehungen zwischen spiegelsymmetrischen Texturen Bartóks und ähnlichen Bildungen bei Lutosławsky vgl. Peter Petersen „Über die Wirkung Bartóks auf das Schaffen Lutosławskys“, in: *Béla Bartók* (= Musik-Konzepte Bd. 22), hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1981, S. 114. Zu Bartóks Einfluss auf Kurtág und Ligeti vgl. Simone Hohmmaier, *Ein zweiter Pfad der Tradition: kompositorische Bartók-Rezeption*, Saarbrücken 2002 und dieselbe, *Meine Muttersprache ist Bar-*

Stil stellen die Flächen ein wirkungskräftiges Element dar und gehören insofern zu den modernsten Stellen bei Bartók. Wieder wird der Stellenwert von Parallelbewegung als Motor der musikalischen Evolution deutlich. Die Entwicklung geht bis zu ganz neuen Konzepten von Musik, nämlich zum Zustand statt des Prozesses. Hier zeigt sich eine große Entfernung vom Ausgangspunkt Beethoven, dessen Form doch immer prozessual ist. Andererseits sind Flächen bei Bartók noch nicht selbständig, das heißt, sie entstehen im Laufe von Formprozessen, aber sind in der Regel nicht selbst Gegenstand von Binnengestaltung.

In einer systematischen Ordnung der Parallelstimmigkeits-Texturen nach dem Grad der Hierarchie der Schichten stehen an einem Ende der Skala die hierarchischen Ereignisse aus Hauptereignis und Begleitung, daneben die Kombinationen mehrerer gleichrangiger parallelstimmiger Schichten. Die monophonen Strukturen strenger Stimmabhängigkeit stehen zwischen diesen und den Flächen, die die andere Extremposition einnehmen.

Bei Flächen ist die Einebnung der musikalischen Hierarchien gegenüber den monophonen Texturen in dem Sinne noch gesteigert, dass auch die Ordnung thematisch-motivischer Einheiten in einem formwirksamen Zeitgestaltungsprozess zum Erliegen kommt.

a) Texturen strenger Stimmabhängigkeit (Monophonie)

Texturen strenger Stimmabhängigkeit kommen mit und ohne Flächen-Charakter vor. Entscheidend für die Wirkung als Fläche ist, dass motivisch-thematische Prozesse mit Gestaltcharakter von untergeordneter Bedeutung sind oder fehlen. Es besteht also, je nach Präsenz von motivischen Gestalten, ein fließender Übergang zwischen monophonen Texturen und Flächen. In dieser Systematik außen vor stehen koloristische Flächen mit eher freier Tonhöhenorganisation. Sie teilen die Flächen-Eigenschaften mit den monophonen Flächen, weisen aber einen geringeren Grad an systematischer Strukturiertheit auf.

Die Nivellierung der Dichotomie von Hauptereignis und Begleitung hat einschneidende Konsequenzen für die Formbildung.¹¹⁹ Daher ist der Vereinheitli-

tók...“. *Einfluss und Material in György Kurtágs „Quartetto per archi“ Op. 1 (1959)*, Saarbrücken 1997.

¹¹⁹ Vgl. Judit Frigyesi, die diesen Zusammenhang erstaunlicherweise bezüglich Bartóks relativ früher Komposition *Herzog Blaubarts Burg* herausstreicht: „He [Bartók] attempted to create a music that is ‚thematic‘ throughout, thereby almost eliminating the notion of ‚background‘, ‚accompaniment‘, or ‚filling‘. This quasi monothematicism called for entirely new solutions with regard to most traditional principles of form, such as recapitulation, development, or thematic contrast.“ Judit Frigyesi, „The *Verbunkos* and Bartók’s Modern Style. The Case of Duke Bluebeard’s Castle“, in: *Bartók Perspectives. Man, Composer, and Ethnomusicologist*, hrsg. von Elliott Antokoletz, Victoria Fischer und Benjamin Suchoff, Oxford 2000, S. 151.

chung aller Stimmbewegungen und der Flächenbildung in der vorliegenden Arbeit im Kapitel zur musikalischen Form einige Aufmerksamkeit gewidmet.¹²⁰

Texturen strenger Stimmabhängigkeit unter Beibehaltung von motivisch-thematischer Arbeit sind für einige von Bartóks berühmtesten Werken¹²¹ sehr relevant und stellen also einen wesentlichen Punkt in der Diskussion der Funktion von Parallelstimmigkeit in Bartóks Personalstil dar. Auch in der Einschätzung der musikhistorischen Wirkungskraft haben diese Texturen einen hohen Stellenwert, stellen sie doch auch für serielle Kompositionen eine Möglichkeit der Tonhöhenorganisation dar.

NB 2.1/8: *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug*, 1. Satz, T. 133ff. (Auszug ohne Pauke)

The image shows a musical score for two piano parts. The top staff is for the left hand (bass clef) and the bottom staff is for the right hand (treble clef). The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The left hand part starts with a dynamic marking 'p' and the right hand part with 'pp'. Both parts feature a melodic line with a 'sempre simile, non troppo legato' instruction. The two parts are in parallel motion, forming a canon in interval inversion.

Im abgebildeten Abschnitt aus dem ersten Satz der *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug* sind die zwei Schichten, also die beiden Klavierparts, in sich jeweils in parallelen großen Sexten gekoppelt. Sie stehen zueinander im Verhältnis des Kanons in Intervallumkehrung. Alle Töne ergeben sich also zwingend auseinander.

Interessant ist die dynamische Ausdifferenzierung: Der zweite Part ist leiser als der erste. Dies könnte eine Verdeutlichung des Abhängigkeitsverhältnisses sein. Der Umkehrungskanon ist, akustisch gesprochen, ein Echo, oder, optisch gesprochen, ein Spiegelbild der ersten Version. Das Abbild verliert gegenüber dem Original ein wenig an Intensität.

¹²⁰ Vgl. unten S. 156ff.

¹²¹ Beispielsweise die *Musik für Saiteninstrumente*, das *Concerto for Orchestra* und die *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug*.

b) Flächen

Musikalisch Stehendes, Zustandhaftes erscheint bei Bartók verschiedentlich in einem semantischen Zusammenhang mit „Natur“. Bezüglich einiger prominenter Kompositionen hat dies zur musikwissenschaftlichen Benennung eines speziellen Bartók-Topos' als „Nachtmusik“ geführt.¹²² Bartóks Begriff von Natur ist weit gefasst. Er versteht auch menschliche Äußerungen wie die Bauernmusik als Ausprägungen von Natur.¹²³ So finden sich bei Bartók gewebeartige, stehende Texturen als Hintergrund nicht nur für Naturlaute, sondern auch für Volksmusik-Intonationen.

In der Instrumentalmusik kommen Flächenbildungen im formalen Ablauf zum Einsatz. Sie tragen den Charakter des Innehaltens oder Zum-Erliegen-Kommens von motivisch-thematischen Prozessen. Mehrfach finden sich solche Flächen im Zentrum von Werken, etwa als Mittelteil eines dreiteiligen Satzes oder einer fünfsätzigen Gesamtkonzeption.¹²⁴

Als Fläche gilt ein musikalischer Abschnitt dann, wenn motivisch-thematische Prozesse zugunsten eines statischen Zeiterlebens zum Erliegen kommen. Dabei wird das Satzbild von vielen Noten geringer Dauer bestimmt, etwa in Tremoli, Tonleitern oder kreisenden Figuren. Die Notenwerte sind so kurz, dass die vielen Einzelimpulse zu einem flirrenden Gesamteindruck verschmelzen. Häufig tritt die Komponente der Klangfarbe oder des Geräuschhaften in den Vordergrund, etwa durch ungewöhnliche Artikulationsarten, koloristische Instrumentation, extreme Tonhöhen oder spezielle Tongebung. Flächen können selbständig sein oder als Hintergrund für melodisch-motivische Gestalten dienen.

Unter den Flächen sind koloristische Konzepte mit mehr oder weniger konsequent parallelgeführten Stimmen von streng durchstrukturierten Organisationen zu unterscheiden. Abhängige Stimmorganisation ist in koloristischen Flächen nicht unbedingt vonnöten, aber sie ist ein naheliegendes Mittel der Binnenstrukturierung. Insbesondere Parallelbewegung ist geeignet, den Farbcharakter von Klangfolgen in den Vordergrund zu stellen; und auch ohne bestimmte gewollte

¹²² David E. Schneider gibt in seinem Buch *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition* (Berkeley 2006) folgende Definition für den Topos der „Nachtmusik“ bei Bartók: Cluster dienen als Hintergrund für Geräusche und Melodien. Geräusche stehen dabei für Natur-Äußerungen, Melodien für Menschliches. „Nachtmusiken“ finden sich laut Schneider, neben den zitierten *Klängen der Nacht*, in den *Fünf Liedern* von 1916, im Dritten und Vierten Streichquartett, im 2. Satz des Zweiten Klavierkonzerts, im vierten Satz des Fünften Streichquartetts, im dritten Satz der *Musik für Saiteninstrumente*, im 2. Satz der Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug, im dritten Satz des *Concerto for Orchestra*, im 2. Satz des Dritten Klavierkonzerts und im 2. Satz des Viola-Konzerts.

¹²³ „Es genügt, darauf hinzuweisen, dass diese Musikart eigentlich nichts anderes ist als das Ergebnis einer Naturkraft, die in den von der städtischen Zivilisation unberührt gebliebenen Menschen instinktiv wirkt.“ Bartók, „Vom Einfluß der Ungarischen Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit“, in: Szabolcsi 1957, S. 158.

¹²⁴ Ein Beispiel ist der dritte Satz *Elegia* des fünfsätzigen *Concerto for Orchestra*.

Klangeffekte ist abhängige Stimmführung eine effektive Strategie, die vielen Töne tonhöhenmäßig zu organisieren. Entscheidend ist letztlich das Erlebnis des geräuschhaften Verschmelzens. Dies wird durch die Überlagerung vieler Anschläge erreicht – parallele Stimmführung ist dabei nützlich, aber nicht unumgänglich. Streng strukturierte Flächen bringen alle Techniken der Stimmabhängigkeit ins Spiel. Der Flächenbildungs-Effekt entsteht dann aus den Prämissen der Kanon- und Symmetrieereignisse. Insbesondere wenn Kanon-Vorgänge auftreten, ist die Organisation der Fläche verwandt mit der bereits beschriebenen sekundären Parallelführung¹²⁵ oder basiert primär darauf.

Parallele Stimmbewegungen sind in den Klangflächen, die im Ballett *Der holzschnitzte Prinz* bei den Ziffern 23 und 167 das Aktivwerden des verzauberten Waldes untermalen, nicht mehr auditiv wahrnehmbar. Hier verschmelzen die Töne vollständig zu einem einzigen Grollen. Nichtsdestotrotz sind die Flächen parallelstimmig organisiert. Die erste Version bei Ziffer 23 bringt in den Streichern parallele Grundakkorde, die zweite bei Ziffer 167 parallele Tritoni. Hinzu kommen hier noch diverse andere Stimmen, die in unterschiedlichen Rhythmen den Tritonus *h-f* umspielen. Piccolo und erste Flöte stehen sogar in einer anderen Taktart als der Rest des Orchesters, so dass sich vielfältige rhythmische Überlagerungen ergeben. Deutlich zu erkennen sind die typischen Mittel der Flächen-Gestaltung: Viele kleine Notenwerte, überlagernde Rhythmen, Sordinierung, extreme Lagen und eine starke dynamische Ausdifferenzierung. Anders als in den im folgenden Abschnitt diskutierten Beispielen aus dem Streichquartett und dem Divertimento ist die Fläche mit einem motivisch-thematischen Geschehen (in den Hörnern) kombiniert, zu dem sie wie eine Untermalung funktioniert.

¹²⁵ Vgl. oben S. 94ff.

NB 2.1/9: *Der holzgeschnitzte Prinz*, Takt 3f. nach 167

This musical score page contains the notation for measures 168, 169, and 170 of the piece 'Der holzgeschnitzte Prinz' by Béla Bartók. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and staves from top to bottom:

- Ott. (Oboe): Treble clef, 8/8 time signature, dynamic *pp*.
- Fl. (Flute): Treble clef, 8/8 time signature, dynamic *p*, includes a 'Flag.' section.
- Tbn. (Trumpet): Bass clef, dynamic *pppp* to *mf* to *pppp*.
- Tba. (Tuba): Bass clef, dynamic *pppp* to *mf* to *pppp*.
- Timp. (Timpani): Bass clef, dynamic *p*.
- Pl. (Percussion): Two staves, dynamic *pppp* to *mp* to *pppp* to *mf*.
- Gr. C. (Grand Cymbal): Treble clef, 8/8 time signature, dynamic *p*.
- Cel. (Celesta): Treble clef, 8/8 time signature, dynamic *p*.
- Arpa (Harp): Treble clef, 8/8 time signature, dynamic *p*.
- Arpa (Harp): Treble clef, 8/8 time signature, dynamic *p*, includes triplets.
- VI. I (Violin I): Treble clef, 8/8 time signature, dynamic *pp*, includes 'sul ponticello' and 'con sordino' markings.
- VI. II (Violin II): Treble clef, 8/8 time signature, dynamic *pp*, includes 'con sordino' and '12' markings.
- Ve. (Viola): Bass clef, 8/8 time signature, dynamic *pp*, includes '12' markings.
- Vc. (Violoncello): Bass clef, 8/8 time signature, dynamic *pp*, includes 'con sordino' and '12' markings.
- Cb. (Contrabasso): Bass clef, 8/8 time signature, dynamic *pp*, includes '12' markings.

The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various dynamic markings such as *pppp*, *pp*, *p*, *mf*, and *pp*. The woodwinds and strings play intricate melodic lines, while the percussion provides a complex rhythmic accompaniment.

Strenger strukturiert und weniger lautmalerisch ist die Fläche am Ende des Mittelteils bzw. Trios der *Marcia* aus dem Sechsten Streichquartett. Das gesamte Trio ist von flächigen Streichereffekten wie Tremoli und parallelgeführten Trillern geprägt, die aber im Vorfeld der zitierten Stelle als Begleitung zu einer jeweiligen Hauptstimme fungieren. Das Trio endet, wie im Notenbeispiel sichtbar, mit einer Fläche ohne die Hierarchie von Haupt- und Nebenereignis. Stattdessen verlaufen die Stimmen parallel, wobei gleichzeitig Kanonprozesse angedeutet werden, da die gebrochene Dreiklangsfigur jeweils von einer längeren Note ausgeht.

NB 2.1/10: Sechstes Streichquartett, *Marcia*, Trio, T. 115-122

Jede Stimme setzt eine Sexte über der vorangehenden ein. Dies entspricht dem typischen Muster der sekundären Parallelbewegung¹²⁶, mit der diese Stelle verwandt ist. Als parallelverschobene Zusammenklänge ergeben sich Dreiklangs-, Sept- und Septnonakkords-Umkehrungen, da die Sextenschichtung der Einsätze der Umkehrung von Terzenschichtung entspricht. Die harmonischen Implikationen, etwa der Grundtonbezug, von terzgeschichteten Klängen werden aber in diesem Kontext nicht wirksam.

Parallelbewegung dient hier zur Nivellierung der Selbständigkeit der Stimmen und zu ihrer Zusammenführung zu einer in sich bewegten Klangfläche. In ange-

¹²⁶ Vgl. oben S. 94ff.

deuteten Kanonprozessen setzen die Stimmen nacheinander ein, so dass das langsame Aufbauen der Fläche dem Hörer deutlich wird. Interessant ist die Differenzierung der Bindebögen, die jeder Stimme eine eigene Phrasierung aufgibt. Das schwächt den Höreindruck der Parallelbewegung und stärkt denjenigen der in sich belebten Fläche.

Auch der Abbau der Fläche ist auskomponiert. Cello und Bratsche, die am Anfang des Aufbaus standen, bleiben als letzte übrig und erhalten ihre kontrapunktische Eigenständigkeit zurück. Mit dem abgebildeten Notenbeispiel endet das Trio, und die *Marcia* wird wieder aufgenommen.

Ein ähnliches Beispiel steht im dritten Satz des *Divertimento für Streichorchester*. Frappant ist hier der Gegensatz zur Stilistik der unmittelbaren Umgebung. Die Fläche löst eine populär-ungarisch gefärbte Motivik ab und leitet wieder in sie über. Sie steht in der Negierung von motivisch-thematischen Vorgängen, in der monophonen Stimmorganisation und im Aufbau eines zwölfstimmigen Tonvorrats mit clusterartigen Zusammenklängen in krassem Gegensatz zu ihrem musikalischen Umfeld. Es findet eine Reduktion der musikalischen Prozesse auf das Dynamische statt: Die Lautstärke wird erst ab-, dann wieder aufgebaut. Mit dem Wiedererlangen des *forte* kann die gestaute Energie in die Wiederaufnahme der populär-ungarischen, tonalen Melodik fließen.

NB 2.1/11: Divertimento, 3. Satz, T. 533-549

Die sukzessive einsetzenden Stimmen bilden einen Kanon im (zwischen Violine II und Bratsche und zwischen Cello und Kontrabass oktavgestreckten) Ganzton-Abstand. Die kreisende Figur beinhaltet drei benachbarte Halbtöne, so dass die Stimmen sich zu einer lückenlosen Chromatik ergänzen. Die Zusammenklänge sind Ganzton-Klänge, die parallelstimmig verlaufen. Der Bass schließt sich im Ganztonabstand zum Cello an, hat aber Achtel statt Triolen, so dass das rhythmische Bild der Fläche verwischt wird. Nur die jeweilige Takt-Eins fällt in allen Stimmen zusammen. Durch die Überlagerung verschiedener Rhythmen wird die Komposition flächiger, weil die Ereignisse auditiv weniger gut voneinander zu unterscheiden sind – das Geräuschhafte nimmt zu, anstatt parallelverschobener Klänge hört man ein Summen.

Tendenziell finden sich Flächen in Kombination mit motivisch-thematischem Geschehen eher in deutlich lautmalerisch konnotierten Zusammenhängen der Bühnenwerke und solche, die für sich stehen, eher in Instrumentalstücken. Bei ersteren Fällen ist die parallelstimmige Organisation primär dem analysierenden

Blick zugänglich und mag eine Rolle im Kompositionsprozess gespielt haben. Nicht streng parallelstimmige Organisationen wären im Klangeffekt aber äquivalent.

Bei Letzteren ist häufig eine Verbindung zu Kanontechnik oder Spiegelsymmetrie hörbar inszeniert – die Flächen erwecken daher von vornherein den Eindruck einer rationalen Binnenstrukturierung, an der die Parallelstimmigkeit einen wesentlichen Anteil hat.

Solche streng organisierten Flächen gehören zu den avanciertesten Texturkonzepten Bartóks und können als Vorläufer von Satztechniken der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, etwa der Mikropolyphonie gelten.

2.2. Parallelstimmigkeit in der Formbildung

2.2.1. Theoretische Vorüberlegungen

Die musikalische Form ist ein vieldiskutiertes Gebiet, auch und besonders bezüglich der Neuen Musik des frühen 20. Jahrhunderts. Dabei dreht sich der Diskurs bereits zu Bartóks Zeit vielfach um ein „Formproblem“ der Neuen Musik, dessen Ursprünge bereits bei Beethoven gesehen werden und das im Wesentlichen im Widerspruch zwischen dem Anspruch, Musik ohne Nebensächlichkeiten zu schreiben, und der Notwendigkeit hierarchischer Abstufungen für musikalische Formgestaltung besteht.

Grundsätzlich herrscht in der Formtheorie Uneinigkeit darüber, ob darunter im engeren Sinne ein Repertoire an Schemata und Formbildungsprinzipien oder die Gesamtheit des ästhetisch Wahrnehmbaren in der Musik zu verstehen sei.¹²⁷ Carl Dahlhaus analysiert diese Schwierigkeiten als Resultat einer impliziten Trennung von Form und Inhalt, der eine Trennung von Formenlehre und Ästhetik entspreche – dies aufgrund der Wurzeln der Formenlehre im Musikdenken des 19. Jahrhunderts.¹²⁸

Innerhalb der Schuldisziplin Formenlehre als Gattungslehre¹²⁹ konkurrieren wiederum unterschiedliche, historisch bedingte Konzepte, so eines der Sprach- und Redeähnlichkeit, das Kategorien der Syntax und Rhetorik anführt, ein Organismus-Modell des Wachsens und Entwickelns und ein architektonisches Formdenken der räumlich vorstellbaren, miteinander verknüpften Teile.¹³⁰ Die verschie-

¹²⁷ Vgl. Theodor W. Adorno, (ohne Titel), in: *Form in der Neuen Musik*, hrsg. von Ernst Thomas, Mainz 1966, S. 9: „Der Begriff der Form bezieht sich, als ästhetischer, auf alles Sinnliche, wodurch sich der Gehalt eines Kunstwerks, das Geistige des Gedichteten, Gemalten, Komponierten verwirklicht.“

¹²⁸ Carl Dahlhaus, (ohne Titel), in: *Form in der Neuen Musik*, hrsg. von Ernst Thomas, Mainz 1966, S. 71f.

¹²⁹ Vgl. ebenda, S. 72.

¹³⁰ Eine Übersicht gibt Helga de la Motte-Haber, „Über die Wahrnehmung musikalischer Formen“, in: *Form in der Neuen Musik*, hrsg. von Ekkehard Jost, Mainz etc. 1992, S. 26-35.

denen Herangehensweisen hängen mit ihrer historischen Provenienz zusammen und bewähren sich folglich unterschiedlich gut, je nachdem, auf welche Musik sie angewendet werden.

Im deutschsprachigen Schrifttum zur Formenlehre ist auch heute noch die Dominanz des an Beethoven entwickelten Formdenkens zu spüren¹³¹, das in sich allerdings nicht einheitlich ist. Charakteristisch ist eine starke Akzentuierung der Kategorie der Logik und eine „organische“ Denkweise des Entwickelns des einen aus dem anderen. Insbesondere wird die Großform als logisches und stimmiges Resultat der immanenten Forderungen des musikalischen Materials begriffen.

In der an Beethoven entwickelten Formkonzeption kommt den Themen mit ihren unterschiedlichen musikalischen Aussagecharakteren großes Gewicht zu. Aus den formalen Prozessen, denen das thematische Material unterworfen wird, und deren Ergebnissen, werden Schlüsse über den emotionalen und ethischen Gehalt des Werkes gezogen. Eine Beethoven-orientierte Formbetrachtung ist also in der Regel nicht rein technisch. Uneinheitlichkeit besteht schon von Beginn des an Beethoven orientierten Schrifttums an über die Frage, ob dem Thematisch-Motivischen oder der Harmonik das Primat bei der Formbildung zukomme.¹³²

Jüngere angelsächsische Studien zur klassischen Form, insbesondere *Classical Form* von William E. Caplin (Oxford 1998), tendieren zur streng harmonischen Argumentation, wobei nicht nur Belange der großformalen Harmonik, die auch in Deutschland nie aus der Formanalyse wegzudenken waren, sondern auch die harmonische Faktur der niedrigeren hierarchischen Ebenen der Formbildung einbezogen werden. Diese sehr brauchbare Herangehensweise, die im Gegensatz zu den streng an Beethoven entwickelten Konzepten auch den Formen von Mozart und Haydn gerecht wird, erfordert eine an Heinrich Schenker geschulte Differenzierung unterschiedlicher harmonischer Organisationsweisen – etwa Kadenz, Prolongation oder Sequenz.

¹³¹ So zeichnen für die gebräuchliche Terminologie immer noch Schönberg und Ratz verantwortlich, und die vermutlich meistverkaufte aktuelle Formenlehre, diejenige von Clemens Kühn (*Formenlehre der Musik*, Kassel 2007), ist von dieser Schule geprägt. Gleichzeitig bereichern an historischen, primär interpunktisch argumentierenden Theoriedokumenten orientierte Autoren den Diskurs über die klassische Formsprache vor Beethoven. Vgl. Wolfgang Budday, *Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik*, Kassel 1983.

¹³² Vgl. z.B. August Halm, *Von zwei Kulturen der Musik*, Stuttgart 1947, S. 117: „Harmonie und Rhythmus sind in der Sonate die eminent formbildenden Kräfte, die Themen sind das Material und gerade in der klassischen Sonate sind sie von untergeordnetem Wert.“ Zitiert nach Hartmut Fladt, *Zur Problematik traditioneller Formtypen in der Musik des frühen 20. Jahrhunderts*, München 1974, S. 29.

Die Situation im frühen 20. Jahrhundert

Was die akademische Musikausbildung betrifft, muss für Bartók ebenso wie für Schönberg und seinen Kreis die Beethoven'sche Formtradition als gültig angesehen werden. Eine weitere, davon abhängende Autorität der Formbildung ist Brahms, der den Aspekt des Entwickelns und der logischen Ableitung mit großer Konsequenz fortführt. Beide Komponisten waren Gegenstand intensiven Studiums in Bartóks Hochschulausbildung. Daneben setzte sich Bartók eingehend mit Liszts Werk auseinander, das alternative Impulse zur Formbildung geben konnte. Hierzu gehören die rhapsodische Zweiteiligkeit, die Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit („double-function form“¹³³) und Tendenzen der formalen Zersplitterung und Auflösung. Bis auf das rhapsodische Prinzip fanden speziell Liszt'sche Formverfahren aber kaum Widerhall in Bartóks Werk.

In die Krise der dur-moll-tonalen Harmonik im frühen 20. Jahrhundert wurden unweigerlich auch die harmonisch definierten Formkonzeptionen hineingezogen. Was von Beethoven'scher und Brahms'scher Formbildung überleben konnte, war der Aspekt des Thematischen und der motivisch-thematischen Arbeit als Inbegriff der „deutschen“ Tradition des Entwickelnden. Dabei konnte die Formsprache des 19. Jahrhunderts grundsätzlich auf zweierlei Weise Eingang in Werke des 20. Jahrhunderts finden, nämlich erstens durch das Aufgreifen hergebrachter Formtypen, insbesondere (als Inbegriff jener Formtradition) der Sonatenhauptsatzform, und zweitens in abstrahierender Weise, indem Prinzipien übernommen, aber zu anderen Ergebnissen geführt werden. Dies setzt das Selbständigwerden eines an Beethoven und Brahms geschulten Sonaten-Denkens in Emanzipation von der Sonaten-Form voraus.¹³⁴

¹³³ Vgl. Arnfried Edler, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente, Teil 3: Von 1830 bis zur Gegenwart*, Laaber 2004 (= *Handbuch der musikalischen Gattungen*, hrsg. von Siegfried Mauser, Bd. 7,3), S. 59-61.

¹³⁴ Aus der Kombination und Abstufung dieser zwei grundsätzlichen Übernahme-Möglichkeiten ergibt sich eine Vielzahl von Erscheinungsformen, die Hartmut Fladt in seiner Dissertation zu traditionellen Formtypen in Bartóks Streichquartetten im Einzelnen aufführt. Vgl. Fladt 1974, S. 14ff.

Weder der Rekurs auf hergebrachte Formen, noch die Übernahme eines spezifischen Formdenkens waren jedoch im frühen 20. Jahrhundert unproblematisch, da der Anspruch der Schaffung einer im emphatischen Sinne „Neuen“ Musik bestand. Bei der Verwendung von alten Formen liegt der Vorwurf eines rückwärts-gewandten Weiterschleppens leerer Schemata auf der Hand. Aber auch das Sonatendenken als solches wurde als Ausdruck einer Jahrhunderte währenden Dominanz deutscher Kompositionstraditionen gesehen, von der, beispielsweise in Ungarn, eine Emanzipation vergleichbar derjenigen von der harmonischen Tonalität angestrebt wurde. Gegenentwürfe fanden sich in den „statischen“ Gebilden von Debussy sowie seit dem *Sacre* in den beiordnenden, nicht-entwickelnden Formkonzepten Strawinskys.¹³⁵

2.2.2. Formdenken bei Bartók

Von Bartóks Hand liegen mehrere formtechnische Kurzanalysen eigener Werke vor. Diese zeichnen sich durch lapidare Kürze aus, und die Nicht-Artikulation eines Problembewusstseins bezüglich der musikalischen Form kann schon als demonstrative Weigerung gewertet werden. Als exemplarisch darf Bartóks Äußerung über den ersten Satz des Zweiten Streichquartetts gelten, es handle sich um eine „normale Sonatenform“.¹³⁶ Auch sonst beschränkt sich Bartók in der Regel auf die Darlegung der verschiedenen verwendeten Themen und die Etikettierung der Gesamtform als Sonate, Rondo o.ä.

Die Werkbetrachtung offenbart dagegen einen großen Reichtum an Formtypen und formalen Verfahrensweisen sowie sehr wohl eine intensive Auseinandersetzung mit Formproblemen. Bartóks Werk kennt einerseits das adaptierende, weiterentwickelnde Aufgreifen hergebrachter Formtypen, andererseits ist das Wirken von „Sonatendenken“ auch jenseits traditioneller Formtypen spürbar.¹³⁷

Die „thematisch-motivische Arbeit“ der Brahms-Beethoven-Tradition erweitert Bartók durch eigene Verfahren der Umformung musikalischen Materials, etwa das Ausdehnen und Komprimieren des Tonumfangs („extension“/„compression of range“)¹³⁸.

Individuelle Formbildungen aus den immanenten Kräften des Materials heraus oder umgekehrt als Ausdruck einer neuen Formidee, aus der das Material für das

¹³⁵ Vgl. zum Themenkomplex der Emanzipation von der deutschen Musiktradition durch Debussy und Strawinsky vgl. unten S. 166ff.

¹³⁶ Zitiert nach Tallián 1988, S. 122.

¹³⁷ Vgl. Fladt 1974, S. 56: „Sonatendenken nun ist im frühen 20. Jahrhundert integraler Bestandteil des Formbewußtseins; auch wenn die ausgeführten Formen scheinbar nur aus dem Hier und Jetzt, den Anforderungen der einzelnen Gebilde aufsteigen, bleibt es bestimmendes Moment unter anderen. Wird der Formtypus Sonatensatz eliminiert, so sind doch Züge von sonatenhaftem, dialektisch-prozessualen Denken in neuen Konzeptionen verankert.“

¹³⁸ Vgl. Bartók, „Harvard Lectures“, in Suchoff 1976, S. 381ff.

Stück entwickelt wird – so wie es Adorno als spezifischen Ansatz zur Lösung des Formproblems im frühen 20. Jahrhundert beschreibt¹³⁹ – sind bei Bartók besonders gut in kurzen Stücken zu beobachten¹⁴⁰, die eine selbstgestellte kompositorische Aufgabe erkennen lassen, etwa im *Mikrokosmos*. Auch können ganz neuartige Werkkonzepte entstehen, etwa statische, flächenartige Gebilde.

Eine weitere, spezifisch nicht-deutsche Traditionslinie der musikalischen Form kann als ein Liszt-Erbe bezeichnet werden. Bartók sah in Liszt einen innovativen Ausgangspunkt für nachfolgende Komponistengenerationen. Hierzu nahm er in den Aufsätzen „Liszt’s Music and today’s Public“¹⁴¹ (1911) und „Liszt Problems“¹⁴² (1936) Stellung. Bartóks Äußerungen halten sich dabei meistens im Ungefähren, aber es scheinen vor allem Aspekte der Formgestaltung zu sein, die er für innovativ hielt.¹⁴³ Dabei führt Bartók zumeist nicht aus, worin die Neuheit der Form besteht. Verschiedentlich fällt das Wort „bold“ bzw. „boldness“¹⁴⁴, also Kahlheit. Konkret benannt werden die zyklische Sonatenform mit gleichbleibendem Themenmaterial in allen Sätzen und die Weiterentwicklung des rhapsodischen Prinzips der Abfolge von *lassú* und *friss*.¹⁴⁵ Beide Formprinzipien greift Bartók in seinen Werken auf. Insbesondere das Rhapsodische darf als Gegenentwurf zur deutschen Musiktradition gewertet werden. Bartók sieht Liszt weitgehend frei von deutschen Einflüssen, mit Ausnahme desjenigen Wagners,¹⁴⁶ so dass Liszt ein Bezugspunkt für die Emanzipation von der deutschen Musik und die Etablierung einer eigenständigen ungarischen Kunstrichtung sein konnte.

Daneben fließen als ungarisch begründete Formverfahren bauernmusikalische Lied-Formtypen auf der Ebene der Themenstrukturen ein.

¹³⁹ Adorno 1966, S. 12: „Nachdem die Emanzipation der konkreten musikalischen Gestalt endgültig die Formen und schließlich das Idiom sprengte, in dem sie herangewachsen war, zwingt die Idee sich auf, die Form von Musik rein aus der Spezifikation des einzelnen Werkes zu entwickeln, den Aufgaben, die es jetzt und hier stellt. In der ersten, überschwenglichen Phase der neuen Musik [...] wurde, in kühnem Vorgriff, nach jenem Ideal getastet.“

¹⁴⁰ Adorno beschreibt die bessere Eignung kurzer Stücke für solche Formkonzepte bezüglich Webern: „Große, in der Zeit ausgedehnte Formen erschwerten die Aufgaben und verstärkten die Widerstände. Weberns Kurzformen sind bewundernswert in sich und tragen streng, negativ, nämlich durch Verzicht auf die zeitliche Extension, dem Stand des Formproblems Rechnung.“ Ebenda.

¹⁴¹ Suchoff 1976, S. 452.

¹⁴² Suchoff 1976, S. 501-510.

¹⁴³ Über die Klaviersonate: „But from the formal point of view it is absolutely perfect (a rare thing in Liszt) and a revolutionary innovation.“ („Liszt’s music and today’s public“, in: Suchoff 1976, S. 452. Über das Es-Dur-Klavierkonzert: „This is another bold formal innovation, and also perfect.“ (ebenda). Über Liszt allgemein: „What was formally perfect in Liszt was usually so revolutionary that in the eyes of the apostle of traditional forms, it was anarchy.“ (Ebenda, S. 453).

¹⁴⁴ „Liszt’s music and today’s public“, in: Suchoff 1976, S. 452. „Liszt Problems“, in: Suchoff 1976, S. 503. Beide Texte sind zuerst auf Ungarisch erschienen.

¹⁴⁵ „Liszt Problems“, in: Suchoff 1976, S. 503.

¹⁴⁶ „Liszt Problems“, in: Suchoff 1976, S. 502.

Bartóks Musik ist zum größten Teil auf Grundtöne beziehbar, also in diesem Sinne tonal – so auch seine eigene Einschätzung.¹⁴⁷ Trotzdem ist der Stellenwert der Harmonik für Bartóks Formbildung wesentlich geringer als in der harmonisch-tonalen Musik. Da die Quint- und Terzbeziehungen als wesentliches Prinzip der Bezogenheit von Harmonien aufeinander wegfallen, müssen sowohl die tonalen Großregionen der Form als auch die kleinräumige Abfolge der Harmonien aufeinander und die harmonische Komponente des Kadenzierens neu definiert werden. Diese Neukonzeption der formbildenden Harmonik geschieht prinzipiell für jedes Bartók-Stück individuell; dennoch sind einige bedeutsame Prinzipien ablesbar, etwa Modelle der Grundtonbeziehungen der Gesamtform auf Basis symmetrischer Oktavteilung.¹⁴⁸

Das Symmetrieprinzip fließt auch in die Formbildung ein. So erhalten Sonatenform-Typen bei Bartók bisweilen symmetriebedingte Modifikationen – einschlägig ist die rückläufige Reprise mit vertauschtem Haupt- und Seitenthema. So ergibt sich eine Spiegelstruktur zur Exposition, die manchmal auch mit Intervallumkehrung der Tonhöhenstruktur einhergeht.

Formale Funktionen

Bei der Ergründung der Rolle, die parallele Stimmführung in der Formbildung bei Bartók spielt, ist die Diagnose dieser oder jener Gesamtform nicht wichtig, da parallele Stimmführung in der Regel lokal wirkt und nicht für eine Gesamtform verantwortlich zeichnet. Im Vordergrund steht vielmehr der Begriff der formalen Funktion.

Ein allgemeiner Funktionsbegriff zieht auf verschiedenen musiktheoretischen Gebieten Aufmerksamkeit auf sich. Dies hängt mit dem schon in den 60er Jahren vehement artikulierten Unbehagen mit geschlossenen Theoriesystemen etwa der Harmonie- und Formenlehre und ihren Begriffen für die Musikanalyse zusammen. Im Zuge der nachfolgenden Abkehr vom Systemzwang trat das Bedürfnis zutage, im musikalischen Zusammenhang als kohärent und sinnvoll, kurz funkti-

¹⁴⁷ Bartók betont 1924 in einem Brief an Ernst Latzko, der in Vorbereitung eines Vortrags über Bartóks Musik war, „daß meine Musik durchaus tonal ist“ (zitiert nach Petersen 1971, S. 23). Aus dem Tonfall des Briefes ist allerdings eine sich gegen anderslautende Gemeinplätze pointiert abgrenzende Selbstdarstellung herauszuhören, und Bartóks Tonalität ist – was dem Komponisten mit Sicherheit bewusst war – eine komplexere Angelegenheit, als das zitierte Statement vermuten lässt. Auch lässt sich im diachronen Verlauf eine Veränderung der Aussagen Bartóks über Tonalität beobachten, da er noch 1920 in seinem Aufsatz „Das Problem der Neuen Musik“ die Atonalität als das Ziel der Neuen Musik dargestellt hatte.

¹⁴⁸ Vgl. Lendvai 2001, und in dessen Nachfolge z.B. Antokoletz 1984, Wilson 1992. Das von Lendvai ausgeführte Achsensystem der Tonbeziehungen hat Relevanz, insofern bei Bartók formbildend wirksame Beziehungen zwischen den Tönen dieser Achsen bestehen. Nicht durchgehend nachweisbar ist die von Lendvai behauptete Analogie dieser Beziehungen zu Dominante, Subdominante und Tonika.

onal erlebte Phänomene dennoch systematisch zu erschließen, anstatt sich, was die erste Reaktion war, mit der Beschreibung ihrer Individualität und historischen Bedingtheit zu begnügen.

Eine formale Funktion bezeichnet die Wirksamkeit eines musikalischen Phänomens im Formzusammenhang. Sie wird demnach ausgeprägt, wenn ein musikalischer Abschnitt, durch die angewandten Mittel der formalen Gestaltung, als Gestalt¹⁴⁹ („Thema“, „Formteil“ etc.) wahrnehmbar ist oder innerhalb einer Gestalt eine Rolle mit formaler Aussage einnimmt („Beginn“, „Ende“ etc.).¹⁵⁰ Die Formale Aussage bzw. der formale Ausdruck ist dabei das Wesentliche, auch bei den formalen Funktionen, bei denen es sich um eine Gestalt bzw. einen Teil handelt. Denn die formale Funktion ist immer durch eine formale Aussage definiert. Bei einer Gestalt entspricht der formale Ausdruck dem „Darstellen“ bzw. „Präsentieren“.

Aus der obigen Definition geht einerseits der ästhetische Charakter der formalen Funktion hervor – sie muss als solche wahrnehmbar sein. Andererseits wird deutlich, dass formale Funktionen auf unterschiedlichen hierarchischen Ebenen ausgeprägt werden. Ein Formteil mit der Funktion des Präsentierens zum Beispiel vereint in sich vermutlich mindestens eine Anfangs- und eine Schlussfunktion.

Die oben erwähnten Mittel zur Erzielung eines formalen Ausdrucks sind ganz unterschiedlicher Art, teilweise standardisiert, teilweise individuell entwickelt. Parallele Stimmführung kann zu diesen Mitteln zählen.

Formale Funktionen sind geschichtlich, innerhalb eines Stils oder einer Traditionslinie verständlich. Ligeti spricht vom „Vektorencharakter“ der formalen Funktionen, von ihrer Fähigkeit zur Orts- und Richtungsanzeige innerhalb der Formen der dur-moll-tonalen Epoche.¹⁵¹ Für die Instrumentalmusik der Wiener Klassiker Haydn, Mozart und Beethoven gelingt es William E. Caplin, ein gültiges, begrenztes Repertoire (Englisch *set*¹⁵²) von formalen Funktionen begrifflich festzulegen. Dazu zählen, auf der kleinsten hierarchischen Ebene, Präsentation, Fort-

¹⁴⁹ Gestaltwahrnehmung ist eine psychologische Kategorie des Formverständnisses. Voraussetzung für die Wahrnehmung einer musikalischen Gegebenheit als Gestalt ist ihre Geschlossenheit und die Gliedertheit des zeitlichen Verlaufs. Geschlossenheits-Wahrnehmung setzt die wahrnehmungspsychologische Zusammenfassung von Tönen zu einer Einheit voraus („perceptual streaming“), die Wahrnehmung von Gliedertheit beruht auf dem Ausschließen von Tönen von einer Gestalt („stream segregation“). Vgl. de la Motte-Haber 1992, S. 31.

¹⁵⁰ Caplin definiert in seinem Glossar: „Formal function. The specific role played by a particular musical passage in the formal organization of a work. It generally expresses a temporal sense of beginning, middle, end, before-the-beginning, or after-the-end. More specifically, it can express a wide variety of formal characteristics and relationships.“ William E. Caplin, *Classical form*, Oxford 1998, S. 254f.

¹⁵¹ György Ligeti, (ohne Titel), in: *Form in der Neuen Musik*, hrsg. von Ernst Thomas, Mainz 1966, S. 29f.

¹⁵² Vgl. Caplin 1998, S. 9: „The theory presented here develops a comprehensive set of such functions [...]“.

führung und Kadenzierung, eine Ebene höher das Thema, eine weitere Ebene höher Haupt- und Seitensatz und noch eine weitere Ebene höher Exposition, Durchführung, Reprise und Coda.

Schon für die Musik des 19. Jahrhunderts greift dieses Regelwerk nicht mehr zuverlässig. Formungsprinzipien bleiben zu einem großen Teil gleich oder analog, aber die ausgeprägten Formtypen lassen sich nicht mehr katalogisieren.

In der Neuen Musik, so ist zumindest Ligeti überzeugt, verlieren formale Funktionen ihren „Vektorencharakter“, der Hörer muss sich ohne Richtungs- und Ortsanzeigen im musikalischen Raum orientieren.¹⁵³

Die meisten Kompositionen Bartóks sind jedoch von diesem formalen Orientierungsverlust noch nicht betroffen. Für Bartóks Musik gilt, dass grundsätzlich formale Funktionen ausgeprägt werden, da ja Gestalten und Abschnitte mit formalem Ausdruck wahrgenommen werden. Das Funktionsrepertoire der Klassik, also formale Funktionen wie Thema, Exposition, Durchführung etc. ist stellenweise noch präsent, insbesondere bei Werken in Sonatenform.

In vielen Fällen lässt sich der typisierte Formfunktionsbegriff zwar nicht mehr auf Bartóks Musik anwenden, aber eine verallgemeinerte Beschreibung der formalen Funktion trägt weiterhin.

So bleibt von Thema oder Exposition die formale Funktion des Darstellens bzw. Präsentierens. Vom Entwicklungsteil (eine Funktion, typisch für den zweiten Abschnitt des Thementyps „Satz“) bleibt das Prinzip des Entwickelns mit den Merkmalen der Abspaltung und der Beschleunigung des Ereignisrhythmus. Von der Kadenzfunktion bleibt das logische Abschließen. Von der Reprise das dialektisch durchformte Wiederaufnehmen eines vorher Präsentierten.

Diese aus der Klassik abgeleiteten allgemeinen formalen Funktionen können, sofern sie in einem Stück wirksam sind, als Symptome eines traditionellen Formdenkens gewertet werden.

Es gibt bei den Mitteln zur Darstellung einer formalen Funktion in Teilen eine gewisse Kontinuität, die den Zusammenbruch der Dur-Moll-Tonalität überdauert. Sie besteht, wie schon erwähnt, in Verfahrensweisen der motivisch-thematischen Arbeit.¹⁵⁴

Auch werden Charaktere des locker bzw. fest gefügten formalen Ausdrucks – einer zentralen Kategorie der Formtheorie der Schönberg-Ratz-Schule, auch bei Caplin – in der musikalischen Gestik tradiert, wobei die Mittel, diesen Ausdruck hervorzubringen, sich unter Umständen ändern.

¹⁵³ Ligeti 1966, S. 32.

¹⁵⁴ Vgl. Fladt 1974, S. 32.

Die in Bartóks Kompositionen verwirklichten Möglichkeiten formaler Funktionalität sind also grundsätzlich wie folgt einzuteilen:

1. Ausprägung standardisierter formaler Funktionen des Sonatendenkens („Thema“, „Exposition“, „Durchführung“, „Reprise“), teils mit überkommenen, teils mit neuartigen Mitteln des Formausdrucks. Modifikation der traditionellen Typen durch neuartige Verfahrensweisen.
2. Anwendung von verallgemeinerten Formfunktionen („Anfang“, „Schließen“, „Präsentation“, „Entwickeln“), die ihre Wurzeln im Sonatendenken haben, auf neuartige formale Konzeptionen.
3. Entwickeln neuartiger Formkonzeptionen aus individuellen Aufgabenstellungen des Materials.

2.2.3. Parallele Stimmführung als Mittel des formalen Ausdrucks

Parallele Stimmführung kann auf verschiedene Weise zum Ausdruck einer formalen Funktion beitragen. Sie dient den formalen Funktionen der Darstellung, Entwicklung, des Schließens und zur Entwicklung neuartiger Formkonzepte.

a) Darstellung

Themenpräsentation

Parallele Stimmführung kann, wenn eine thematische Gestalt in Hauptstimme, Begleitung oder insgesamt fest mit ihr einhergeht, zu deren Profilierung beitragen. Die Gestalt ist dann nicht nur tonhöhenmäßig und rhythmisch, sondern auch textural definiert.

Eine Bindung von thematischem Material und Parallelführung von Stimmen ist bereits im zweiten Satz des Ersten Streichquartetts zu beobachten. Das Material der Einleitung erscheint auch im weiteren Satzverlauf stets in Terzparallelen. Der Status zwischen tonaler und realer Parallelführung changiert. Große Terzen machen einen so entscheidenden Anteil der Intervalle aus, dass der Höreindruck stark in Richtung reale Parallelführung geht.¹⁵⁵

¹⁵⁵ Dennoch erscheinen vereinzelt auch kleine Terzen. Außerdem wird stets dieselbe melodische Wendung, ein Terzsprung abwärts in der Oberstimme, von der Unterstimme mit einem Sextintervall begleitet. Das Verfahren erinnert an alpenländische volkstümliche Zweistimmigkeit, wo ebenfalls eine auf Terzparallelen basierende Zweitstimme unter bestimmten melodischen Voraussetzungen auf eine Sexte unter der Hauptstimme ausweicht.

NB 2.2/1: Erstes Streichquartett, 2. Satz, T. 1 ff.

Va
Vc
pp
sempre *pp dolcissimo*

V.I.
V.II
pp
pp

Ernö Lendvai beschreibt bezüglich der „Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug“ den Einsatz von paralleler Stimmführung zur Hervorhebung konstitutiver Intervalle bzw. die Vermeidung von Parallelführung nicht-konstitutiver Intervalle:

It is striking that the analyst hardly encounters any parallel *major thirds* or *major sixths*; it is almost as though there were a ban on consecutive major thirds and sixths. All the more widespread is the occurrence of consecutive *minor thirds*, *perfect fourths*, and *minor sixths*.¹⁵⁶

Parallele Stimmführung dient also hier nicht nur zur Darstellung von Themen und Abschnitten, sondern auch zur Etablierung eines konsistenten Klangcharakters für einen ganzen Satz oder ein ganzes Werk.

Abgrenzung/Kontrast

Analog zur Präsentation eines „Einen“ kann parallele Stimmführung dazu dienen, ein „Anderes“ davon abzuheben. In diesem Fall folgen zwei kontrastierende thematische Einheiten aufeinander, von denen sich die eine durch parallele Stimmführung textural von der anderen unterscheidet.

Abschnittspräsentation

Als durchgängige texturale Eigenschaft kann parallele Stimmführung dazu beitragen, einen größeren formalen Abschnitt von anderen Abschnitten abzugrenzen und seine gestaltliche Einheit zu verdeutlichen. Unterschiede der Textur sind schon beim oberflächlichen Blick auf das Notenbild sichtbar, und solche Betrachtungen „von weitem“ erlauben in der Formanalyse, nicht nur bei Bartók, überras-

¹⁵⁶ Lendvai 1999, S. 26. Die von Lendvai als konstitutiv hervorgehobenen Intervalle sind diejenigen, die sich bezüglich der Anzahl ihrer Halbtonschritte aus der Fibonacci-Reihe herleiten lassen.

schend tragfähige Diagnosen. Schon für die Musik der Klassik gilt, dass thematische Teile von überleitenden oder durchführenden Teilen textural abgesetzt werden.¹⁵⁷ Die veränderte Textur ist dort eher der Nebeneffekt anderer formwirksamer Gesichtspunkte (etwa eines beschleunigten oder verlangsamten harmonischen Rhythmus oder einer gesteigerten rhythmischen Oberflächenaktivität im „Passagenwerk“), sie trägt aber zur Klärung der formalen Funktionen bei. Bei Bartók hat der Texturen-Verlauf eher noch höheren Stellenwert, weil die Form ohne dur-moll-tonale Konventionen deutlich werden muss.

Der vierte Abschnitt des vierten Satzes der *Musik für Saiteninstrumente* (Musizierbuchstabe A, Takt 52) ist textural deutlich vom Vorhergehenden abgegrenzt. Während die vorhergehende Passage, eine erste Wiederaufnahme des Hauptthemen-Materials, als hierarchische Textur von Melodie und Begleitung strukturiert war, herrscht nun strenge Stimmabhängigkeit. Sie besteht aus zwei Schichten jeweils in Terzparallelen gekoppelter Stimmen, die zueinander im Verhältnis der Spiegelbewegung stehen. Die Bewegungen finden über einem Halteton statt, der das einzige Element des Tonsatzes ist, das nicht an der Stimmabhängigkeit teilhat.

NB 2.2/2: *Musik*, 4. Satz, T. 52ff.

Die Kombination von Spiegelbewegung und Parallelbewegung hat einen ganz eigenen Klangcharakter. Die Zusammenklänge sind unter Umständen scharf dissonant, jedenfalls nie nur konsonant. Dabei ist der Satz in starkem Maße kohärent – die dissonanten Zusammenklänge ergeben sich zwingend. Dies verleiht den so gestalteten Passagen einen *barbaro*-Charakter von kraftvoller Kompromisslosigkeit. An der vorliegenden Stelle wird er bekräftigt durch das Beharren auf einer

¹⁵⁷ Vgl. Nicole Schwindt-Gross, *Drama und Diskurs. Zur Beziehung zwischen Satztechnik und motivischem Prozess am Beispiel der durchbrochenen Arbeit in den Streichquartetten Mozarts und Haydns*, Laaber 1989.

Pendelbewegung jeweils zu Anfang einer Phrase und durch die *fortissimo*-Dynamik.

Das Abschnittsende stimmt wiederum mit dem Wechsel der Textur überein. Mit dem Musizierbuchstaben B (T. 74) beginnt die Darstellung neuen thematischen Gehalts in hierarchischer Melodie-und-Begleitungs-Struktur.

Variantenbildung

Parallele Stimmführung kann auch dazu beitragen, eine Variante einer thematischen Gestalt gegenüber ihrem früheren Erscheinen abzugrenzen. Dies ist eine wichtige Funktion, da es in einer logisch entwickelnden Formkonzeption ohne Redundanzen, wie sie dem Anspruch des Beethoven-Erbes entwächst, ein großes Unbehagen gegenüber Wiederholungen gibt¹⁵⁸. Bartók selbst formulierte sein Anliegen, in seinen Kompositionen nie etwas unverändert wiederkehren zu lassen.¹⁵⁹ Andererseits ist das Erlebnis der Wiederkehr ein grundlegender Bestandteil musikalischer Formwahrnehmung. Die Lösung besteht in einer veränderten Wiederkehr, die durch Variantenbildung gewährleistet ist. Die mit der Verbreiterung und klanglichen Anreicherung einer melodischen Gestalt durch die parallelgeführte Vervielfachung der beteiligten Stimmen einhergehende Veränderung kann auch semantisch im Sinne einer narrativ ausgedeuteten Form als Steigerung, Parodie etc. vielfältig wirksam werden.

Das *Marcia*-Thema des Sechsten Streichquartetts stellt sich zunächst in zwei Stimmpaaren in parallelen Oktaven vor. In der Reprise erscheint es dann als reale Dur-Grundakkord-Parallelführung. Die Parallelführung dient hier als Verfremdungs-Technik, die den ohnehin schon ironisch-zitathaft wirkenden *Marcia*-Charakter noch weiter parodiert. Typisch für diesen Effekt ist die Verwendung eines aus der musikalischen Tradition vertrauten Akkord-Typus in realer Parallelführung. Auf diese Weise wird die Vertrautheit gleichzeitig evoziert und korrumpiert.

¹⁵⁸ Vgl. Adorno 1966, S. 12: „Der Angriffspunkt einer autonomen, rein aus der Sache aufsteigenden, jeder Anleihe ledigen Form war die Reprise.“

¹⁵⁹ Bartók in einem Interview gegenüber Denijs Dille 1937: „Man findet im allgemeinen, dass ich eine Idee nicht zweimal auf dieselbe Weise auftreten lasse, dass ich niemals unverändert wiederhole; das hängt mit meiner Vorliebe für die Variation, für die thematische Umgestaltung zusammen. Es ist kein leeres Spiel, wenn ich zum Beispiel in meinem zweiten Klavierkonzert das Thema ‚umkehre‘. Diese Variabilität und diese Verschiedenartigkeit findet man auch in unserer Volksmusik, und sie ist zugleich ein Grundzug meiner Natur.“

NB 2.2/3: Sechstes Streichquartett, *Marcia*

Violine I
f risoluto, ben marcato

Violine II
f risoluto, ben marcato

Viola
f risoluto, ben marcato

Violoncello
f risoluto, ben marcato

T. 122

p, ma ben marcato

p, ma ben marcato

p, ma ben marcato

p, ma ben marcato

b) Entwicklung

Arbeit

Parallele Stimmführung dient der Arbeit am motivischen Material, das in verschiedenen Kombinationen von Texturen der Stimmabhängigkeit – neben Parallelführung auch Spiegelsymmetrie und Kanon – erscheint. Je größer die Stimmabhängigkeit, desto stärker ist die Vielfalt der musikalischen Erscheinungen komprimiert, insbesondere bei gleichzeitigen Vorgängen der Abspaltung. So geht der Aspekt der Arbeit häufig im Verlauf des verarbeitenden Formteils über in denjenigen der Liquidierung.

Eine solche Arbeit am motivisch-thematischen Gehalt eines Satzes vollzieht sich meistens über längere Zeitspannen – sie ist ja der eigentliche Träger der formalen

Prozesse, sofern dem Stück grundsätzlich „Sonatendenken“ zugrunde liegt. Im Folgenden soll exemplarisch wiederum ein Abschnitt aus dem vierten Satz der *Musik* dargelegt werden. Es handelt sich um einen komplexen Entwicklungsprozess von der melodischen Gestalt hin zur Reduktion auf immanente Materialaspekte. Hier zeigt sich Bartóks Arbeit am „Formproblem“ als einem der Vermittlung des Individuellen mit dem Abstrakten¹⁶⁰ – der melodische Einfall steht dabei für Ersteres, die Zurückführung auf wenige Prinzipien für Letzteres.

Ausgangspunkt ist die individuelle melodische Gestalt, eine bereits früher exponierte volksliedhafte Melodie in einer fis-Moll-Pentatonik, die in T. 114 wiederkehrt. Sie erscheint im Klavierpart als herkömmliche Oberstimme-plus-Akkorde-Struktur.

Jeweils taktweise, später halbtaktig alternierend fallen die Streicher mit Tonleitern in anderen Modi ein.

NB 2.2/4: *Musik für Saiteninstrumente* 4. Satz, melodisches Material T. 114

Die Struktur erfährt im Folgenden eine Weiterentwicklung, indem die Elemente der Skalenbewegung sowie die Endigungsformeln der volksliedhaften Melodie aus unterer Wechselnote und Quart- bzw. Quintfall imitatorisch aufgegriffen werden – eine erste Abstraktionsleistung. Ab Tempo 1 (T. 124) werden die Bewegungen gebündelt in einem vierstimmigen Kanon über die Komponenten Quartsprung bzw. -fall und untere Wechselnote.

¹⁶⁰ Adorno formuliert es als die Spannung zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen bzw. Einzelnen (Adorno 1966, S. 10f.).

NB 2.2/5: *Musik*, 4. Satz, T. 124ff. (beide Streichorchester zusammengefasst)

Der Einsatzabstand beträgt nur eine Viertel, und die Bewegung vollzieht sich in Quartsprüngen, so dass sich durch den Kanon Quartenaakkorde aufbauen. Der Quartenaufbau der Struktur vermittelt sich auch klanglich in Abgrenzung zum Klangcharakter der vorher vorherrschenden Moll-Pentatonik.

Der Quartenaufbau steht exemplarisch für die systematische Grundlage des pentatonischen, diatonischen und chromatischen Tonsystems in der Quinten- bzw. Quartendreieckreihe.¹⁶¹ Neben der abstrahierenden Isolierung melodischer Merkmale der volksmusikalischen Melodie und deren Vermittlung mit kontrapunktischen Techniken („learned style“¹⁶²) der akademischen Kompositionsgeschichte findet also dieselbe abstrahierende Vermittlung des Volksmusikalischen mit dem Kunstmusikalischen auf tonsystematischer Ebene statt.

Nach vier Takten ändert sich der Aufbau. Nun herrschen melodisch untere Wechselnote und Quintfall vor – diese melodische Struktur erinnert an instrumentale Melodiebildung des frühen 18. Jahrhunderts und insbesondere an Bachs Brandenburgische Konzerte.¹⁶³

In der „Bach“-Passage sind durchgängig Stimmpaare aneinander gekoppelt. Kopplungs-Intervalle sind die Terz und die Sexte. Auch hier herrscht das Kanonprinzip vor. Im Gegensatz zur unmittelbar vorangehenden Quartens-Passage setzen die Stimmen aber im Terzabstand und nicht im Einklang ein. Aus der Kombination von Terzparallelen und Terz-Kanon ergeben sich auf allen Zählzeiten vollständige Dreiklänge.

¹⁶¹ Vgl. oben S. 29f.

¹⁶² Vgl. Hatten 1994, S. 67.

¹⁶³ Zum Aspekt des Verweises auf Musik des 17./18. Jahrhunderts vgl. unten S. 189ff.

Die Organisation in fallenden Quinten stimmt einerseits mit der Bach-Assoziation überein, da die Quintfallsequenz eines der wichtigsten Modelle des 18. Jahrhunderts ist. Von der barockisierenden Struktur abweichend fallen bei Bartók die Quinten jedoch konsequent nach unten, anstatt Quintfall mit Quartstieg abzuwechseln. So ergibt sich nicht, wie in den Quintfallsequenzen des 18. Jahrhunderts, das sekundweise abwärts verschobene, in sich als Quintfall organisierte Sequenzglied als wahrgenommene Einheit, sondern ein rasantes Abstürzen, wobei auch, in realer Sequenz, immer neue Tonstufen erschlossen werden, also das zugrundeliegende Material nicht rein diatonisch ist, sondern sich als Ausschnitt aus der Quintenreihe stetig nach unten verschiebt.

Seit ihrem ersten Auftreten hat die „Volksmelodie“ eine stetige Steigerung der Komplexität ihrer Textur erlebt: Von der übersichtlichen Gliederung in begleitende Akkorde und Oberstimme, über das immer schnellere Alternieren mit skalenmäßig widersprechendem Material, hin zur kanonischen Verarbeitung abgespaltener Elemente mit Stimmkopplung. Stimmkopplung und Abspaltung sind gegen Ende des „Bach-Abschnitts“ auf die Spitze getrieben. Die Kehrseite dieses Prozesses ist die Liquidierung aller anderen musikalischen Merkmale, so dass das Abschnittsende auf diese Weise herbeigeführt wird.

Liquidierung

Ein typisches Stilmittel von Entwicklungsteilen ist die Liquidierung¹⁶⁴ von musikalischen Charakteristika, eine Kehrseite der ebenfalls an solchen formalen Orten einschlägigen Abspaltung. Die unterschiedlichen Eigenschaften einer musikalischen

¹⁶⁴ Vgl. Arnold Schönbergs Definition: „Liquidation consists in gradually eliminating characteristic features, until only uncharacteristic ones remain, which no longer demand a continuation. Often only residues remain, which have little in common with the basic motive.“ Arnold Schönberg, *Fundamentals of Musical Composition*, London 1967, S. 58. Vgl. auch Caplin 1998, S. 255.

schen Gestalt werden nach und nach abgeschafft, gleichzeitig wird eine kleine Einheit abgespalten, auf die sich die Vielfalt reduziert. Das Ziel der Liquidierung ist das Ende des Abschnitts.

Parallele Stimmführung wird in diesem Sinne bei Bartók eingesetzt.¹⁶⁵ Die beteiligten Stimmen des Tonsatzes betätigen sich dann nicht mehr auf unterschiedliche Weise, sondern werden in eine einzige Bewegung zusammengefasst. Tatsächlich dienen diese Prozesse bei Bartók in der Regel der Herbeiführung eines Abschnitts-Endes, wobei affektmäßig sowohl eine Climax als auch ein Verebben möglich ist. Für parallele Stimmführung zur Zusammenfassung der Bewegungen, die ein Abschnittsende herbeiführt, gibt es Vorbilder bei Beethoven. Eindrucksvoll in ihrem Potenzial zur Verunsicherung des Tonalitätsempfindens ist das Ende der Überleitungspassage vom Haupt- zum Seitensatz des vierten Satzes aus dem Streichquartett Op. 18 Nr. 3. Es kommt parallele Stimmführung im Verein mit Gegenbewegung in fast schon kombinatorischer Art zum Einsatz.

NB 2.2/7: Beethoven, Streichquartett Op. 18 Nr. 3, 4. Satz *Presto*, T. 50ff.

¹⁶⁵ Das wurde bereits von Ernő Lendvai bei Bartók beobachtet: „In some instances, intervals may be taken as a factor in the creation of form. In movements I and II of this Sonata [= Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug], it is to be observed that just about every formal plane is welded into a unified sonority by a characteristic interval, or combination of intervals, being used in an organum-like way or as parallel chords (on occasion thematically). In movement I in particular, this produces the ‘layered’ effect of its cross-section.” Lendvai 1999, S. 23.

George Perle erwähnt im Zusammenhang mit Symmetrieprinzipien in Bartóks Zweitem Streichquartett Parallelführung zur Verminderung der kompositorischen Dichte: „Symmetrical formations do not revolve, as in the fifths Quartet, around stable axis-tones operating as tone centers, but function rather as textural elements, as a means of reducing the density and multiplicity of harmonic and linear details. Thus parallel progressions, involving constantly shifting axes of symmetry, are employed freely [...]” Perle 1955, S. 197f.

Ähnliches beschreibt auch Joel Lester in seiner Analyse des 1. Satzes des *Concerto for Orchestra*: „The pitch structures discussed here are embedded in a wide range of additional elements, but each section is set off by a thinning out of texture.“ (Lester 1989, S. 131).

Auch können fortschreitende Abspaltungsprozesse beobachtet werden. Die Figur der unteren Wechsellnote entstammt dem Hauptthema des Satzes.

c) Kadenz

Innerhalb der Formfunktion des Endens, die verschiedene Ausprägungen haben kann, etwa das Verebben und das Abreißen, stellt die Kadenz einen Sonderfall dar. Die Kadenzfunktion ist eine aus dem Formrepertoire der Klassik tradierte formale Funktion, die sich durch eine zeitlich eng begrenzte und in sich stringente Hinführung der beteiligten Stimmen zu einem tonalen Endpunkt auszeichnet. In der dur-moll-tonalen Musik sind Kadenz dreifach durch charakteristische harmonische Progressionen, gestisch-melodische Endigungsformeln und interpunktisch als Einschnitte definiert. Wie Helga de la Motte-Haber ausführt, ergeben musikpsychologische Untersuchungen eine herausragende Verständlichkeit von Schlussformeln, die offenbar mit wesentlich größerer Verbindlichkeit wahrgenommen werden als andere Momente der Formgestaltung.¹⁶⁶

Dieser Sonderfall der Endigungsformel wird in der Neuen Musik zwar seiner harmonischen Verbindlichkeiten entkleidet, es bilden sich aber ersatzweise andere Verfahren der streng logischen Hinführung auf den Endpunkt heraus. In der Kadenzbildung bei Bartók spielt parallele Stimmführung eine herausragende Rolle. Sie stellt mit ihrer zwingenden Bindung der Stimmen aneinander die nötige Stringenz her, die die Kadenzformel als solche verständlich macht.

In T. 102 des vierten Satzes der *Musik für Saiteninstrumente* greifen die Begleitstimmen in parallelen Dur-Quartsextakkorden die skalare Aufwärtsbewegung der Hauptstimme auf, so dass eine moderne Form von Kadenz in Es-Dur entsteht. Die räumlich-bewegungsmäßige Logik der Parallelverschiebung ersetzt die historisch gewachsene Logik der Kadenzkonventionen.

¹⁶⁶ Vgl. Helga de la Motte-Haber, „Über die Wahrnehmung musikalischer Formen“, in: *Form in der Neuen Musik*, hrsg. von Ekkehard Jost, Mainz etc. 1992, S. 33f.

NB 2.2/8: Musik für Saiteninstrumente, 4. Satz, T. 102/103

The image shows a musical score for a string quartet and piano. The score is divided into two systems, each containing two staves for the piano (Klavier) and four staves for the strings (Violine 1, Violine 2, Viola 1, Violoncello 1, Kontrabass 1 in the first system; and Violine 3, Violine 4, Viola 2, Violoncello 2, Kontrabass 2 in the second system). The piano part consists of two grand staves. The string parts are for Violine 1, Violine 2, Viola 1, Violoncello 1, Kontrabass 1, Violine 3, Violine 4, Viola 2, Violoncello 2, and Kontrabass 2. The score is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The first system (measures 102-103) shows the piano playing chords in the right hand and a bass line in the left hand. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The second system (measures 104-105) shows the piano playing chords in the right hand and a bass line in the left hand. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The score includes dynamic markings such as *cresc. molto* and *ff* (fortissimo). The key signature changes from two flats to one flat (B-flat) in the second system.

In diesem Fall bewegen sich alle Stimmen aufwärts. Häufig finden sich auch Kadenzprogressionen mit zwei parallelstimmigen Schichten in Gegenbewegung. Auf diese Weise wird ein Rest der alten Kadenzprogression tradiert, deren Basis die Gegenbewegung zwischen Tenor- und Sopranklausel ist.

d) Individuelle Kleinformen aus der „Materialgesetzlichkeit“

In der Diskussion um das Wesen der musikalischen Form ist ein zentrales Problem die Angemessenheit der Gesamtform an das in ihr enthaltene Material und umgekehrt. Dabei erfährt der Materialbegriff im 20. Jahrhundert eine Aufwertung – Material ist ein möglicher Ausgangspunkt für satztechnische und formale Innovation. Nach Christoph Blumröder ist „Material“ eine Begriffskonstante in der Diskussion der Neuen Musik.¹⁶⁷ Autoren der 20er Jahre betonen die Bedeutung der „Materialgesetzlichkeit“¹⁶⁸ für die Entwicklung neuer Ausdrucksformen in einer eher technisch-funktionalen Weise. Mit Theodor W. Adorno erfährt der Materialbegriff eine emphatische Aufwertung im Sinne einer gesellschaftlich wirksamen Kategorie. Die Form soll nicht als bloße Hülle mit Material aufgefüllt werden, sondern aus der „Tendenz des Materials“¹⁶⁹ entstehen, das Material wiederum soll sich nicht geschwätzig und selbstgenügsam zur Schau stellen, sondern im großen Zusammenhang einen möglichst wenig redundanten Sinn ergeben. Beethoven gilt in dieser Hinsicht als großes Vorbild, wobei die Problematik dieses hohen Anspruchs absoluter Kohärenz und Sinnhaftigkeit jeden musikalischen Moments bereits zu Beethovens Zeit virulent ist, nicht erst im 20. Jahrhundert. Ob für Bartók der emphatische Materialbegriff Adornos anwendbar ist oder ein eher technisches Materialverständnis gilt, muss hier nicht entschieden werden – die Diskussion in der vorliegenden Arbeit findet unter Gesichtspunkten der Funktionalität von Material und Form, ohne Auswertung einer ethischen Dimension statt. Aus Bartóks eigenen Äußerungen geht jedenfalls eine deutliche ethisch-moralische Bewertung der Bauernmusik, seiner wichtigsten Materialquelle, hervor, die von der ästhetischen Bewertung der Musik nicht zu trennen ist.¹⁷⁰

¹⁶⁷ Blumröder 1979, S. 99f.

¹⁶⁸ Paul Bekker 1923, S. 27, zitiert nach Blumröder 1979, S. 99. Ganz ähnlich argumentiert Walter Schrenk 1924 in seinem Aufsatz „Richard Strauss und die neue Musik“ mit der „Eigengesetzlichkeit des musikalischen Materials“. Zitiert nach Blumröder 1979, S. 99ff.

¹⁶⁹ Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt 1975 (=Gesammelte Schriften, Bd. 12), S. 38ff. Laut Adorno stellt das Material Forderungen an das Subjekt des Komponierenden. Dies kann das Material nur deshalb, weil es selbst bereits geformt ist als „sedimentierter Geist, ein gesellschaftlich, durch Bewußtsein von Menschen hindurch Präformiertes.“

¹⁷⁰ Siehe Béla Bartóks Aufsatz „Race Purity in Music“ von 1942 (in: Suhoff 1976, S. 29-32).

Die Neue Musik des frühen 20. Jahrhunderts befindet sich in der besonderen Situation, dass sich das musikalische Material – Melodik, Harmonik, Rhythmik, Tonvorräte – grundlegend ändert. Die Möglichkeit, neues Material mit alten Formen zu vermitteln, ist Gegenstand zeitgenössischer und noch anhaltender Diskussionen. Sowohl Bartók als auch Schönberg und seine Schule gingen zeitweilig diesen Weg. Ein anderer Weg bietet sich in dem Versuch, aus dem neuen Material neue Formen herzuleiten. Dies lässt sich besonders gut in kurzen Stücken verwirklichen. Im Folgenden sollen solche Vorgänge anhand von Stücken des *Mikrokosmos* demonstriert werden.

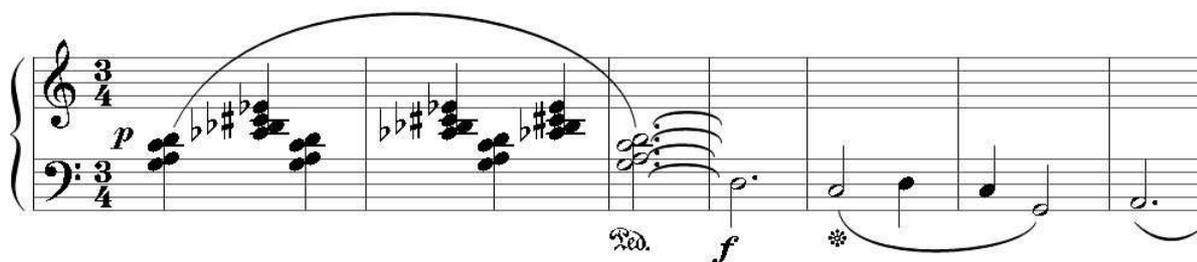
Kontrast und Vermittlung

Ein bei Bartók mehrfach wiederkehrendes, neuartiges Formkonzept besteht aus der Gegenüberstellung zweier extrem kontrastierenden musikalischen Elemente, deren mehrfaches Alternieren und einer allmählichen Vermittlung beider Elemente bis zur Synthese. Beispiele sind, neben dem vierten Satz der *Tanz-Suite*, die Nummern 83 (*Melodie mit Unterbrechungen*) und 107 (*Melodie im Nebel*) aus dem *Mikrokosmos*. In diesem Formkonzept ist das Sonatendenken in den Prinzipien der Exposition von Gegensätzen und deren Vermittlung klar auszumachen. In der Art des Materials und der Ausführung der Form entsteht aber dennoch ein ganz eigenes Ergebnis, das mit einer Sonatenform nicht verwechselt werden kann.

In allen drei genannten Beispielen besteht das erste Element in einem statischen, in sich parallelstimmig bzw. in gespiegelter Stimmkopplung organisierten Gebilde. Parallele Stimmführung wird zur Materialprofilierung und Kontrastbildung eingesetzt. Klangfarbliche Aspekte treten durch die parallelstimmig pendelnden Viertonklänge¹⁷¹ in den Vordergrund, womit auch die optische Assoziation „Nebel“ im Titel von *Mikrokosmos* 107 korrespondiert.

Das zweite Element ist jeweils eine einstimmige, volksmusikalisch inspirierte Melodie.

NB 2.2/9: Mikrokosmos 107 Melodie im Nebel, Anfang



¹⁷¹ Es handelt sich in allen drei genannten Beispielen um eine unvollständige Pentatonik.

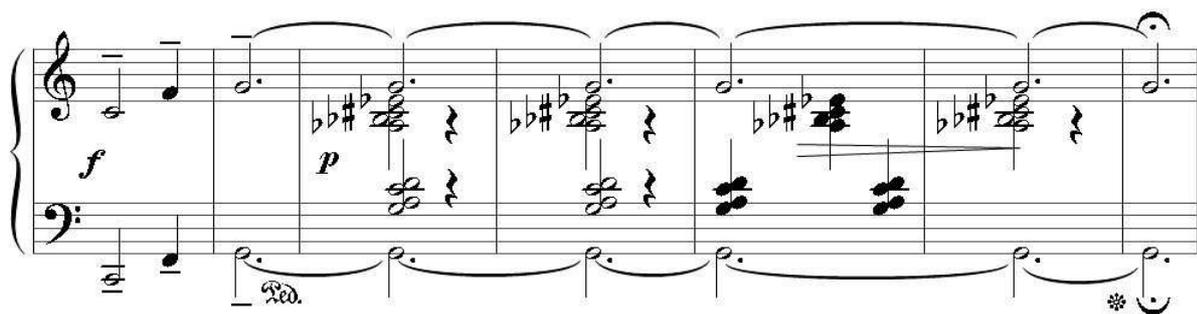
Damit ist das Material exponiert, aus dem sich die Form des Klavierstücks entwickeln wird. Was an dem Material das Entscheidende für dieses Stück ist, zeigt sich im Verlauf der Arbeit an ihm. Eine erste subtile Stufe der Vermittlung besteht bereits darin, dass durch genaue Anweisungen der Pedalführung die Übergänge vom einen zum anderen Element immer durch gemeinsame Töne verbunden sind (im abgebildeten Bereich ist es der Ton *d*). Vertritt das erste Element die musikalische Komponente „Klang“, so wird deutlich, dass das melodische Element hieran teilhat. Später findet dann die umgekehrte Annäherung statt: Das statische „Nebel“-Element nimmt bei seinem dritten Erscheinen an der melodischen Bewegung teil.

NB 2.2/10: *Mikrokosmos 107 Melodie im Nebel*, T. 24-27

Auf diese äußerst dezente Vermittlung beider Elemente miteinander – es wurde die Teilhabe der Melodie am Klang und die Teilhabe des Klanges an der Melodie angedeutet – folgt eine Verkürzung der Elemente, also ein Abspaltungsprozess¹⁷², wie er typisch ist für die Einleitung einer Schlussbildung. Der Endpunkt der Entwicklung ist die völlige Verschmelzung der beiden Elemente: Alle Töne der ursprünglichen Pendelbewegung erklingen gleichzeitig mit dem Schlusston der Melodie.

¹⁷² Abspaltung soll hier gemäß der Caplin'schen „fragmentation“ definiert sein als eine Verkürzung des Ereignisrhythmus, also eine beschleunigte Wiederkehr von Gleichem. Dabei muss ein motivisches Ableitungsverhältnis im Sinne der Herkunft des Materials aus einer vorher exponierten Gestalt nicht unbedingt vorliegen – der Begriff betrifft die Gruppierungsstruktur.

NB 2.2/11: *Mikrokosmos* 107, *Melodie im Nebel*, Schlusstakte

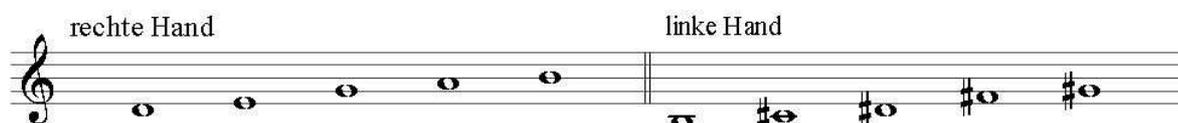


Es zeigt sich in der Gleichzeitigkeit von formaler Schlussbildung und logischer Beendigung der Materialprozesse die grundsätzliche Übereinstimmung von Material und Form.

Ausarbeitung des Materials

Parallele Stimmführung ist eine der Techniken, die sich eignet, Eigenschaften des Materials sinnfällig zu machen. Im Prinzipienkanon des Sonatendenkens fiele dieses Vorgehen unter Verarbeitung. Im *Mikrokosmos* sind viele Stücke ausdrücklich durch ihre Überschrift als Projekte der Verarbeitung von Materialvorgaben gekennzeichnet. Ein Beispiel ist Nummer 105, *Spiel mit zwei pentatonischen Tonreihen*. Die beiden Tonreihen sind der linken und der rechten Hand zugeordnet. Das Material in skalarer Darstellung offenbart folgende Eigenschaften: Die Schritte innerhalb der Skala sind verschieden groß, es gibt Terz- und Sekundschritte. Der einzige gemeinsame Ton, *h*, bildet als unterer und oberer Extremton den Rahmen des Materials. Die Intervalle sind spiegelsymmetrisch angeordnet – von *h* aus geht es in der rechten Hand zwei Ganztonschritte nach unten, dann eine kleine Terz, dann noch einen Ganztonschritt. In der linken Hand dieselben Intervalle, von *h* aus aufwärts.

NB 2.2/12: Tonmaterial von *Mikrokosmos* 105 *Spiel mit zwei pentatonischen Tonreihen*



Die Materialdisposition ist jedoch nicht, wie in anderen Fällen, dem Stück vorangestellt, sondern wird dem Hörer erst im Laufe der Verarbeitung vorgeführt. Es artikuliert sich hier ein Verständnis von Material, das demjenigen der Form nicht gegenübersteht, sondern selbst schon Eigenschaften der Geformtheit trägt.

So sind die verfügbaren Töne der beiden pentatonischen Vorräte jeweils definiert in ihrer Stellung innerhalb der Pentatonik. Form und Material greifen schon auf dieser basalen Ebene ineinander.¹⁷³

In einem ersten Abschnitt (T. 1-9) exponieren beide Hände alle ihre verfügbaren Töne, in lockerem Imitationsverhältnis ohne Stimmabhängigkeit. Im zweiten Abschnitt sind die beiden Stimmen in strenger Intervallumkehrung aneinander gekoppelt. Die sukzessiven Intervalle sind jeweils gleich – es offenbart sich dadurch die spiegelsymmetrische Materialdisposition.

NB 2.2/13: Mikrokosmos 105 *Spiel mit zwei pentatonischen Tonreihen*, T. 10-16

Die Eigenschaft der Pentatonik, dass die Skala nicht nur aus Sekundschritten besteht, kommt in einem späteren Abschnitt zum Tragen. Hier sind die Stimmen parallelgeführt, die entstehenden Zusammenklänge sind aber jeweils unterschiedlich – ein Sonderfall der modalen Parallelführung. Diese Stelle verdeutlicht ne-

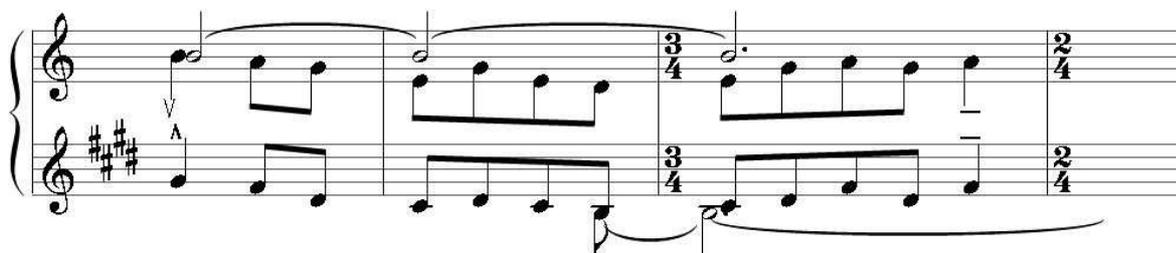
¹⁷³ In der Sekundärliteratur wird der Aspekt der Geformtheit des Materials viel diskutiert. Vgl. Rudolf Stephan, „Form und Formlosigkeit in der Neuen Musik“, in: *Form in der Neuen Musik*, hrsg. von Ekehard Jost, Mainz etc. 1992, S. 59. Stephan beschreibt Schönbergs kompositorische Entwicklung als das Bestreben, den Tönen, die durch den Wegfall von Dur-Moll-Tonalität und Taktrhythmik ihre formbildenden Qualitäten verloren haben, diese wiederzugeben: „Die Verfahren der Dodekaphonie und der Verwendung rhythmischer Muster haben einen Hauptzweck: sie sollen verhindern, dass lediglich der isolierte ‚Ton‘ als Material zur Verfügung steht; [...] Alle diese Verfahren dienen also dazu, Formlosigkeit in Gestalt bloßer Elementmengen zu vermeiden. Schon der zur kompositorischen Arbeit verfügbare Stoff soll über formale Qualitäten verfügen. Diese formalen Qualitäten des Materials sind jedoch bereits selbst das Ergebnis der Tätigkeit des Komponisten, selbst dann, wenn es sich nur um eine Entscheidung in Methodenfragen handelt.“

György Ligeti hatte den Sachverhalt 1966 ausgeführt: „Die geschichtliche Betrachtungsweise der Form ist umso wesentlicher, als es in der Musik kein eigentliches Material – im ursprünglichen Sinne des Wortes – gibt, das dann, im kompositorischen Prozess, ‚geformt‘ werden könnte; Töne, Klänge etc., also das akustische Substrat, können nicht in dem Sinne als Material für die Musik aufgefasst werden, wie etwa Stein und Holz Material der Bildhauerei sind. Der Prozess der ‚Formung‘ in der Musik bezieht sich vielmehr auf Verhältnisse, die durch Kontexte von Tönen und Klängen vermittelt werden: was in Musik geformt wird, ist bereits an sich ‚Form‘ und nicht Material.“ Ligeti 1966, S. 27.

Rudolf Stephan bezweifelt die Möglichkeit, durch Modalität eine formale Bestimmtheit der Töne, vergleichbar derjenigen im System der Dur-Moll-Tonalität, herbeizuführen: „Da jedoch nicht nur die Bindung an diese Systeme wegfällt, sondern an ein jegliches System, erscheint der Ton isoliert. Alle Versuche, ein anderes System zu konstruieren, haben, da es sich um subjektive Setzungen handelt, nicht den gewünschten Erfolg gezeitigt, weder die Versuche einer Rückkehr zu den alten Kirchentonarten, noch die mit neuen diatonischen oder mehrtönigen Skalen, oder die mit Mikrintervallen [...].“

benbei zum ersten Mal die Materialeigenschaft des gemeinsamen Rahmentons *h*, der vorher selten in beiden Händen gleichzeitig und noch gar nicht besonders exponiert erklingt.

NB 2.2/14: Mikrokosmos 105 *Spiel mit zwei pentatonischen Tonreihen*, T. 27-30



Die Schlussbildung rekuriert wieder auf die Imitationsstruktur des Anfangs, wobei der Rahmenton *h* in der rechten Hand stetig präsent bleibt. In der linken Hand wird deren höchster Ton *gis* ausgehalten. Die Imitationsabstände werden in Folge von Abspaltungsprozessen immer kürzer. Dadurch sind auf engem Raum mehr verschiedene Töne präsent als sonst im Verlauf des Stückes, was die Materialeigenschaft der engen chromatischen Auffüllung des Tonrahmens verdeutlicht und gleichzeitig eine schlusstypische Verdichtung zur Folge hat.

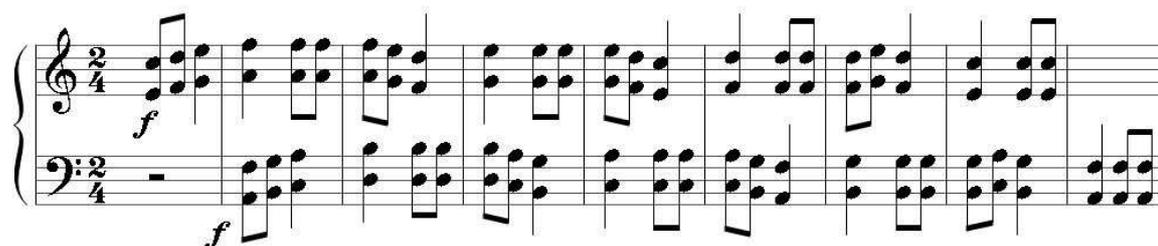
Variation

Die Stücke des Mikrokosmos führen oft in didaktischer Klarheit Material und Techniken vor. Im Stück 112, *Variationen über ein Volkslied*, lässt sich der Einsatz von paralleler Stimmführung als Variationstechnik sowie ihre Funktionsweise im Verbund mit anderen Techniken der Stimmabhängigkeit und Materialreduktion im Formverlauf beobachten.

Nach der Unisono-Exposition eines äußerst simplen achttaktigen Liedes erfolgt die erste Variation. Sie besteht einerseits in der rechten Hand in der Verbreiterung der unveränderten Melodie durch modal-diatonische Sextparallelen, andererseits im Zusatz einer weiteren Schicht Sextparallelen in der linken Hand im modalen Unterquintkanon.¹⁷⁴

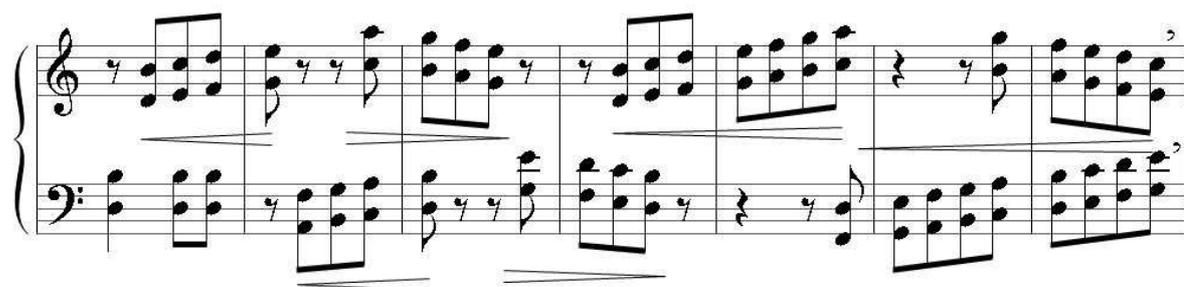
¹⁷⁴ Im 2. Satz des 3. Streichquartetts wird dieselbe Variationstechnik angewandt (6. Variation, Ziffer 36).

NB 2.2/15: Mikrokosmos 112, *Variationen über ein Volkslied*, T. 9-17



Diese Variation wird in einen Schlussbildungsprozess überführt, indem, weiter im Unterquintkanon, erst die Komponente der linearen Achtelkette und der Tonrepetition abgespalten, dann die Tonrepetition liquidiert wird und die verbleibenden Sextparallelen-Tonleitern in Gegenbewegung als Ersatz für eine Kadenz den Formteil beenden.

NB 2.2/16: Mikrokosmos 112, *Variationen über ein Volkslied*, T. 25-31



Die zu beobachtenden formalen Prozesse dieser Schlussbildung sind nicht nur Abspaltung und Liquidierung, sondern auch, nach erfolgter Abstraktion des Materials (durch Abspaltung), dessen Weiterentwicklung: Die längeren Tonleitern waren ja nicht ursprünglich Teil des Volksliedes.

Die darauf folgende Variation weist keinen Zusammenhang mit paralleler Stimmführung auf. Stattdessen erscheinen Haltetöne und eine Komprimierung des Liedmaterials auf chromatische Schritte. Dann, in einem letzten Vivaceteil, wird der Schluss des Stückes wieder durch die bekannten Techniken der Stimmabhängigkeit erreicht, also Parallelführung und Kanon, in Kombination mit starken Abspaltungsprozessen. Zu erwähnen ist noch die Kadenzbildung aus Parallel- und Gegenbewegung sowie der alten Quintfall- bzw. Quartstieg-Bassklausel.



Es wurde deutlich, dass in kurzen, selbständigen Formkonzepten Bartóks ein durchaus traditionelles, am Beethoven-Brahms-Erbe orientiertes Formdenken am Werke ist. Dieses zeigt sich in den Prinzipien der Exposition von Material, der Arbeit mit dem Material, das unterschiedliche Eigenschaften desselben auslotet und zu Bewusstsein bringt, und in formalen Prozessen, die zielgerichtet auf Endigung zulaufen. Bisweilen findet sich auch die Vermittlung von kontrastierenden Materialdispositionen. Parallele Stimmführung wird zur Charakterisierung und Kontrastbildung von musikalischen Gestalten und zu deren Variation eingesetzt. Auch ist sie geeignet, Eigenschaften von Material im Sinne von Tonvorräten und deren möglichen Zusammenklängen im Rahmen der Verarbeitung zutage zu fördern. Techniken der Stimmabhängigkeit, also Kanon, Stimmkopplung in Intervallumkehrung und Parallelführung, spielen darüber hinaus eine herausragende Rolle im (weiträumigen) Endigungsprozess von formalen Vorgängen und in der (lokal begrenzten) Schlussbildung. Diese Prozesse gehen meistens mit Abspaltung und Liquidierung von motivischen Einheiten einher und sind im überwiegenden Teil der Bartók'schen Endigungspassagen zu finden.

e) Flächen

Parallele Stimmführung dient bei Bartók, wie im Kapitel 1 zur Struktur und im Kapitel 2.1. zum Personalstil ausgeführt, zur Entwicklung neuartiger Texturen der Stimmabhängigkeit. Sie haben häufig eine statische, flächige Wirkung. Es ist wohl kein Zufall, dass György Ligeti, dessen Textur- und Formkonzepte sich teilweise auf jene Bildungen Bartóks zurückführen lassen, in seinem Aufsatz zur Form in der Neuen Musik die Raumanalogie der musikalischen Formsprache betont.¹⁷⁵ „Fläche“ ist eine der Raummetaphern, die mit dergleichen Texturkonzepten einhergeht. Mit dem Hervortreten des musikalischen Abschnitts als „Objekt im Raum“¹⁷⁶ geht gleichzeitig eine formale Aussage einher, da sich der Effekt auf die Zeitgestaltung und damit auf ein zentrales Moment der musikalischen Form

¹⁷⁵ György Ligeti, (ohne Titel), in: *Form in der Neuen Musik*, hrsg. von Ernst Thomas, Mainz 1966, S. 23f.

¹⁷⁶ Vgl. ebenda, S. 24.

bezieht. Statische Konzepte implizieren eine Negierung des Zeitaspekts, freilich in der Zeit sich vollziehend wie alle Musik, und damit eine von der Beethoven-Brahms-Tradition grundsätzlich unterschiedene Auffassung vom musikalischen Kunstwerk. Dies ist der Grund, warum dem Aspekt der Flächenbildung hier eine eigene Diskussion eingeräumt wird.

Unter einer Fläche wird hier eine musikalische Einheit verstanden, bei der sich die wahrgenommene Gestaltqualität vom Motivisch-Thematischen auf eine höhere hierarchische Ebene verschiebt. Etwaige Motivgestalten tun sich dann zusammen als Bestandteile eines größer dimensionierten Musters. Der Effekt ist ein Hervortreten der klangfarblichen Eigenschaften sowie der geschilderte Raumeindruck der Statik.

Musikalische Mittel, die die Entstehung einer Fläche begünstigen, sind umgekehrt diejenigen, die die Gruppierung von Tönen zu Motiven und Melodien erschweren. Dazu gehören

- ein schnelles Tempo
- Figuren aus schnellen Notenwerten
- eng zusammenliegende Tonhöhen, etwa in chromatischen Melodien
- sich überlagernde, ähnliche Ereignisse, z.B. mehrere chromatische Melodien
- erschwerte Tonhöhenwahrnehmung, etwa durch Parallelführung (insbesondere in engen Intervallen)
- geräuschhafte Artikulationstechniken
- sich überlagernde unterschiedliche Rhythmen

Arbeit mit Motiven, ihre Wiederholung, Parallelführung, Abspaltung, Umkehrung, Führung im Kanon etc. findet häufig gleichwohl statt, aber sie steht in der Wahrnehmung nicht im Vordergrund, sondern bildet den geheimen konstruktiven Hintergrund.¹⁷⁷

¹⁷⁷ Vgl. Ligetis Beschreibungen von Formkonzepten Neuer und Alter Musik: „Nun ist es freilich so, dass oft bei Musik hohen Ranges ‚geheime‘ Konstruktionen die Kuppel der Form aufrechterhalten [...]“. Ligeti 1966, S. 31f.

NB 2.2/18: Drittes Streichquartett, *Ricapitulazione della prima parte*, Coda

The image shows a musical score for the Coda of the third string quartet. It consists of four staves, each marked with 'sul pont.' and 'pp'. The music is written in 3/8 time and features a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are several curved lines below the staves, possibly indicating phrasing or bowing techniques. The overall texture is dense and intricate.

Hier ist die motivisch-kontrapunktische Basis ein Kanon aus immer weiter ausgreifenden Auf- und Abwärtstonleitern. Es ergeben sich vielfältige sekundäre Parallelbewegungen. Der wahrgenommene Effekt ist aber der einer in sich bewegten Fläche mit immer größeren Wellenbewegungen. Der Flächen-Effekt wird durch die Artikulation *sul ponticello* unterstützt.

Das Verhältnis solcher zum Statischen, zum Flirren, Summen oder Irisieren neigenden musikalischen Bildungen zur Beethoven'schen Formkonzeption ist allerdings keines der absoluten Abgrenzung; vielmehr sind die Übergänge fließend. So manche Passage aus rasanten Scherzi bei Beethoven weist auf diese Tendenz voraus.

Koloristische Flächen in Bartóks Bühnenwerken

Insbesondere in den Bühnenwerken *Herzog Blaubarts Burg* und *Der holzgeschnitzte Prinz* sind einzelne Szenen flächenartig komponiert. Hier bilden vielfach parallelstimmig organisierte Tremoli die Basis der ineinander verschwimmenden Menge von Tönen. Dies ist aber bei Bartók kein Novum, sondern eine bekannte Gestaltungsweise von Stimmungs- und Naturbildern der Opernliteratur. Die Flächen in Bartóks Bühnenwerken (z.B. die Musik zu Herzog Blaubarts Garten, der sich hinter der vierten Tür verbirgt, die Zwölfton-Fläche am Ende des Vorspiels zum *Holzgeschnitzten Prinzen* und der *Tanz der Bäume* aus diesem Ballett) sind zudem keine selbsttragenden Formen, sondern dienen jeweils als Untermalung für vor diesem Hintergrund sich abspielende Motiveinwürfe. Sie tragen daher nicht die Eigenschaft der Statik.

Flächen als Endergebnis von Liquidierung

Die Bedeutung der Liquidierung musikalischer Merkmale im Rahmen von Endigungsprozessen und die bedeutende Rolle der parallelen Stimmführung und anderer Techniken der Stimmabhängigkeit bei Bartók wurde oben bereits diskutiert. Wird das Endstadium des Liquidierungsprozesses, das zum Erliegen kommen der motivisch-thematischen Prozesse, zeitlich in die Länge gezogen, ergibt sich daraus eine musikalische Fläche. Die aus dem Sonatendenken hergeleiteten Endigungsprozesse tragen also in sich das Potenzial zur Flächenbildung.

Das Trio des Scherzos des Fünften Streichquartetts exponiert zunächst eine dreigeschichtete Textur aus einer flirrenden, den Quintraumen chromatisch ausfüllenden Begleitfigur, Haltetönen und einer weitausgreifenden Melodie im bulgarischen Rhythmus.

NB 2.2/19: Fünftes Streichquartett, Scherzo-Trio, T. 9ff.

Im weiteren Umfeld der Endigung dieses Trios wird der melodische Gehalt auf den Kleinterz- bzw. Übermäßige-Sekund-Fall reduziert – wir beobachten also wieder Abspaltung und Liquidierung –, während die Begleitfigur Verbreiterung durch Parallelführung in Nonen und gleichzeitige Intervallumkehrung erhält.

Der Effekt ist ein Hervortreten der flirrenden Klangfarbe der Passage und ein Zurücktreten melodisch-motivischer Gestalten. Charakteristisch für Bartóks Texturen strenger Stimmabhängigkeit ist die auch hier zu beobachtende Nivellierung des zunächst exponierten Rangunterschieds zwischen Melodie und Begleitung.

NB 2.2/20: Fünftes Streichquartett, Scherzo-Trio, T. 44ff.

The image shows a musical score for a string quartet, measures 44-46. It consists of five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is marked with a forte dynamic (ff). The top three staves (Violin I, Violin II, and Viola) feature a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The Cello and Double Bass staves provide a harmonic and rhythmic foundation with longer note values and some chromatic movement. The overall texture is dense and intricate.

Die Fläche wird daraufhin textural und lautstärkenmäßig wieder abgebaut, was mit weiteren Abspaltungen einhergeht. Sie ist im Zuge des Formprozesses sozusagen der „Anfang vom Ende“.

Satzkonzepte auf der Grenze zur Fläche

Bei Bartók sind Flächenkonzepte nicht Träger ganzer Formen, aber es gibt Fälle, in denen die Gestaltung von Tempo, Artikulation, Textur und motivischer Arbeit auf dem halben Weg zwischen motivverarbeitender und flächiger Formwahrnehmung steht. Dies kommt zustande, indem die motivischen und kontrapunktischen Prozesse gerade noch wahrnehmbar sind, aber ein flirrender Farbeindruck dominiert.

Ein Beispiel hierfür ist der zweite Satz des Vierten Streichquartetts. Die dominierende Motivik ist chromatisch engräumig, das Tempo ist schnell (*prestissimo*) und die Artikulation farblich angereichert (*con sordino*).

NB 2.2/21: Viertes Streichquartett, 2. Satz, Anfang

Prestissimo, con sordino

Dieses ohnehin zum Verschwimmen der Tonhöhen neigende Material erfährt nun verschiedenste Verarbeitungen durch Techniken der Stimmabhängigkeit, die jeweils das Verschmelzen der beteiligten Töne zur Fläche begünstigen. Dazu zählt ein vierstimmiger Kanon im Sekundabstand, mit nur drei Achteln Einsatzabstand, ab T. 28 mit Auftakt, der in T. 30 in eine Cluster-Parallelführung vierer benachbarter Sekunden mündet.¹⁷⁸

NB 2.2/22: Viertes Streichquartett, 2. Satz, T. 28-31

¹⁷⁸ Analoges geschieht in T. 54ff.

Bemerkenswert für das Thema der Flächenbildung ist die Passage T. 103ff. Zwei parallelbewegte Schichten überlagern sich rhythmisch im Verhältnis 2:3, so dass die beteiligte Menge an Tönen auditiv als Fläche verarbeitet wird. Diese in sich pendelnd bewegte Fläche wird dann auf andere Tonstufen versetzt (jeweils an den Stellen mit senkrechten Zäsurstrichen). Dies ist ein bei Bartók selten zu beobachtendes, auf Konzepte der Musik nach 1950 vorverweisendes Merkmal für die Arbeit mit der Klangfläche als musikalischem Material.

NB 2.2/23: : Viertes Streichquartett, 2. Satz, T. 102ff.

The image shows the first system of a musical score for a string quartet. It consists of four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music features parallel motion across all staves. The first two staves have a 2:3 rhythmic ratio. The score includes dynamic markings of *pp* and vertical bar lines indicating phrasing. The key signature has one flat (B-flat).

Als eine weitere auf Parallelbewegung beruhende Textur im Verlauf dieses zur Flächenbildung neigenden Satzes sei die Passage ab T. 146 beschrieben. Hier treffen Parallelführung in Sekunden und Imitationen aufeinander, die sich durch Abspaltung immer weiter verdichten, was den Flächencharakter hervortreten lässt.

NB 2.2/24: Viertes Streichquartett, 2. Satz, T. 146ff.

The image shows a musical score for the first system of the second movement of Bartók's Fourth String Quartet, measures 146-148. The score is written for four staves: two violins (top two staves) and two violas (bottom two staves). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first measure (146) features a *pp* dynamic and *sul pont.* marking. The second measure (147) features a *ff* dynamic and *pizz.* marking. The third measure (148) features a *pp* dynamic and *arco* marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (e.g., '5').

Die darauffolgenden Passagen basieren auf Kanon und Intervallumkehrung und münden in eine kanonisch organisierte Oktatonik-Fläche mit sekundärer Parallelbewegung.

Es zeigt sich in allen Bereichen der Formkonzeptionen Bartóks eine Bindung an die motivisch-thematische Arbeit und die entwickelnde Variation der Beethoven-Brahms-Schönberg-Tradition. Parallele Stimmführung trägt dabei zum Ausdruck und zur Weiterentwicklung formaler Funktionen des Sonatendenkens bei. Hervorzuheben ist insbesondere das Wirksamwerden paralleler Stimmführung im weiteren Umfeld des Endens von formalen Prozessen. Hier dient sie, im Verein mit anderen Techniken der Stimmabhängigkeit, zur Reduktion der Bewegungsvielfalt auf eine einzige Bewegung und wirkt so mit Abspaltungs- und Liquidierungsprozessen zusammen, die schon in der klassischen Formensprache diesen formalen Ort gekennzeichnet hatten. In konsequenter Weiterführung dieser Reduktionsprozesse entstehen bei Bartók bisweilen flächenartige Passagen, deren statischer Ausdruck sich vom prozessualen Charakter der entwickelnden Formensprache abhebt, wenngleich er aus dieser hervorgegangen ist. Wenn über längere Passagen oder für einen ganzen Satz eine klangfarbenbetonte, flächenartige Wirkung erzielt wird, stehen Motivpräsentation, -Entwicklung und -Verarbeitung im Hintergrund, sind aber gleichwohl Träger der musikalischen Formungsprozesse.

2.3. Kompositionsgeschichtlicher Kontext

Bartók steht mit der Verwendung paralleler Stimmführung nicht allein. Vielmehr ist diese Satzweise auch unter Bartóks Zeitgenossen verbreitet – sie kann als eine zeittypische Textur bezeichnet werden.¹⁷⁹ Auch bestehen strukturelle Gemeinsamkeiten mit Satztechniken vergangener Zeiten: Bartóks Kompositionen stehen in vielfältigen Beziehungen zu anderen, älteren und zeitgenössischen, Musikwerken. Diese Verbindungen gilt es in groben Zügen zu analysieren, sollen nicht wichtige Informationen zum Verständnis der Werke übergangen werden. Im vorliegenden Kapitel werden also andere Werke und Kompositionsstile in die Deutung von Bartóks Musik einbezogen. Hierbei kommen Verfahrensweisen der Musiksemiotik zum Einsatz, die die Funktionsweisen von Bezügen zwischen Musikwerken über die biographische Betrachtungsweise von Anregung und Einfluss hinaus greifbar machen.

Dabei kann parallele Stimmführung in zweierlei Weise von Belang sein. Einerseits kann sie als Satzstruktur eines anderen Komponisten, einer zurückliegenden Zeit oder einer sozialen Schicht „markiert“¹⁸⁰ sein und deren Bedeutungsebene einbringen. Andererseits kann sie als Technik, hergebrachte Strukturen zu verändern, wirksam werden. Dieses Konzept der Bearbeitungsweisen (Englisch *tropes*) als Vorgehensweise der verändernden Aneignung hergebrachten Materials im Zuge der Auseinandersetzung mit Vorbildern wurde von Harold Bloom¹⁸¹ für die Literaturwissenschaft entwickelt und von verschiedenen Autoren, z.B. Robert Hatten¹⁸², auf die Musikwissenschaft übertragen.

Im Kapitel 2.1. zu Bartóks Personalstil wurde parallele Stimmführung bereits als Technik zur verändernden Aneignung von Volksmusik zur Entwicklung und Verdeutlichung eines neuartigen Tonalitätskonzeptes diskutiert. Auch dieser Vorgang ist im Sinne einer Bearbeitungsweise zu verstehen, wobei die Volksmusik in Bartóks Originalwerken kaum intertextuell auswertbar ist. Hatten beispielsweise unterscheidet zwischen anonymem musikalischen Erbe und „markier-

¹⁷⁹ Dies mit großer Zurückhaltung, mit dem Hinweis auf den ausgesprochen pluralistischen Charakter der Neuen Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

¹⁸⁰ Vgl. Robert Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes – Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington/Indianapolis 2004, S. 11, und Hatten 1994, S. 34ff.

¹⁸¹ Vgl. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, New York 1973 und Klein 2005.

¹⁸² Hattens Verständnis des *trope* unterscheidet sich von demjenigen Blooms, indem Hatten unter einem *trope* primär das semantisch neue Perspektiven eröffnende Ergebnis des Aufeinandertreffens zweier (stilistisch definierter) *topics* versteht (Vgl. Hatten 2004, S. 68), während Bloom und in seiner musikwissenschaftlichen Nachfolge Joseph Strauss und Kevin Korsyn darin einen Vorgang der Veränderung sehen. In diesem Zuge können verschiedene Veränderungstechniken, etwa Reduktion oder Vervollständigung, unterschieden werden. Vgl. Klein 2005, S. 17. Beiden Definitionen gemein ist das Verständnis des *trope* als das prozesshafte, alte Bedeutungen modifizierende und neue Bedeutungen hervorbringende Moment der Semiose.

ten“ Anspielungen und Zitaten.¹⁸³ Volksmusik wäre als Stil oder Typus nur in dem Fall zu identifizieren, dass ihre Elemente sich spezifisch gegenüber einem nicht-volksmusikalischen („unmarkierten“) Hintergrund abheben. Bei Bartók fließen aber Gestaltungs- und Denkweisen der Volksmusik auf so grundlegende Weise in die Werke ein, dass eine solche lokal identifizierbare Präsenz nicht mehr nachzuweisen ist.¹⁸⁴ Hermann Danuser sieht im Fehlen eines „Abweichungsverhältnisses“, welches im Hatten’schen Sinne als „marked opposition“ von Volksmusik und nicht-volksmusikalischem Material gedeutet werden könnte, gerade die Voraussetzung für die beschriebene Stilgenese:

Im Zuge eines Funktionswandels des Folklorismus schuf Bartók eine folkloristisch begründete Neue Musik [...] Insgesamt wurde das Abweichungsverhältnis zur funktionsharmonischen Kunstmusik, das Exotismus, Folklorismus und Archaismus im 19. Jahrhundert bestimmt hatte, im Zuge der Krise um 1910, die eine des tonalen Sprachsystems überhaupt war, gegenstandslos, so dass ein artifizierter Folklorismus zu einer kompositionsgeschichtlich bahnbrechenden Neuen Musik werden konnte.¹⁸⁵

Die folgenden Ausführungen zu Fragen der Bezüge zwischen Werken und Stilen beziehen sich demnach auf enger definierte, „markierte“ Referenzpunkte.

Die folgenden Ausführungen sollen einerseits verdeutlichen, inwiefern parallele Stimmführung geeignet ist, Beziehungen von Bartóks Musik zu anderen Musikstilen herzustellen. Andererseits dienen sie zur Klärung der Relevanz anderer Komponisten und Stile zum Verständnis des Phänomens paralleler Stimmführung bei Bartók. Es wird also die nötige musikgeschichtliche Kontextualisierung der Hauptfragestellung dieser Arbeit geleistet.

¹⁸³ Vgl. Michael L. Klein, *Intertextuality in Western Art Music*, Bloomington/Indianapolis 2005, S. 20 und Hatten 1994, S. 196f. Markiert sind musikalische Einheiten, wenn sie spezifisch definiert sind, vor dem Hintergrund eines unspezifischen („nicht markierten“) Gegenparts. Diese Dichotomie nennt Hatten „marked opposition“ (Hatten 1994, S. 36f. u.a.).

¹⁸⁴ Bartók beschreibt den Vorgang wie folgt: „Bemerkt sei: es handelt sich hier nicht um die bloße Anwendung von Volksmelodien oder um die Umpflanzung einzelner Wendungen derselben: es offenbart sich in diesen Werken eine tieffinnere Erfassung des mit Worten schwer zu schildernden Geistes der betreffenden Volksmusik. Demzufolge beschränkt sich auch dieser Einfluss nicht auf einzelne Werke: die Ergebnisse des ganzen Schaffens der betreffenden Komponisten sind von diesem Geiste durchtränkt.“ Bartók, „Vom Einfluß der Volksmusik auf die heutige Kunstmusik“, *Melos* 2/1930, S. 67. Nachdruck des ersten Erscheinens 1920 anlässlich des 10jährigen Bestehens der Zeitschrift *Melos*. Englisch „The Influence of Folk Music on the Art Music of Today“, in Suchoff 1976, S. 317. Die Passage bezieht sich auf Strawinsky und Kodály, wobei davon auszugehen ist, dass Bartók mit Kodály auch sich selbst meint.

¹⁸⁵ Hermann Danuser, Art. „Neue Musik“, in: *MGG* Sachteil Bd. 7, Sp. 85.

2.3.1. Zeitgenössische Komponisten

Die Einbeziehung des Werks zeitgenössischer Komponisten in die Deutung der Kompositionen Bartóks beschränkt sich hier auf die Diskussion einiger weniger Beispiele. Da Bartók nur selten Gebrauch von Zitattechniken macht, sind direkte Bezüge auf Einzelwerke anderer Komponisten weniger relevant als allgemeine Anklänge an wiedererkennbare Stile. Es geht daher hier um Komponisten, die schon zu Bartóks Zeiten und insbesondere für Bartók selbst als Hauptvertreter und Inbegriff bestimmter Verfahrens- und Wirkungsweisen galten. Wichtige Hinweise sind daraus zu gewinnen, welche Komponisten immer wieder in Bartóks eigenen musikwissenschaftlichen Publikationen besprochen werden. Hier haben Debussy, Schönberg, Strawinsky und Kodály ein deutliches Übergewicht. Kodálys Rolle als zeitweiliger Weggefährte ist dabei speziell. Bartók verwendet Kodály primär als Möglichkeit, über zeitgenössische ungarische Musik zu sprechen, ohne sich selbst als Hauptvertreter erwähnen zu müssen¹⁸⁶ – dies wäre ihm wohl unbescheiden erschienen. Kodály wird von Bartók nicht im Sinne eines „Abweichungsverhältnisses“ diskutiert, so dass diese Beziehung nicht semantisch auswertbar ist.

Das Verhältnis von Bartók zu Schönberg ist ebenfalls nicht Gegenstand dieser Abhandlung, weil es nicht unter den Gesichtspunkt der parallelen Stimmführung fällt. Parallele Stimmführung spielt in Schönbergs Kompositionstechnik eine untergeordnete Rolle.¹⁸⁷ Bezüge zu Schönberg ergeben sich bei Bartók hinsichtlich paralleler Stimmführung im negativen Sinne, indem Bartók beispielsweise durch parallelstimmige Verbreiterung seiner Melodien seinen Tonvorrat zur Zwölftönigkeit erweitert und so einen alternativen Weg zum chromatischen Total dem Schönberg'schen gegenüberstellt.

Die Beschränkung der Betrachtungen auf die zeitgenössischen Komponisten Debussy und Strawinsky ist, in Anbetracht des regen und breitgestreuten Interesses, das Bartók dem Musikleben seiner Zeit entgegenbrachte, eine sehr radikale. Sie ist jedoch notwendig, wenn die Beziehungen zu anderen Kompositionen und Stilen in hinreichendem Maße im Tonsatz nachvollziehbar und nachweisbar sein sollen.

¹⁸⁶Vgl. Somfai 1997, S. 126: „Litterally he referred to Kodály but was actually speaking about himself, a typical pattern in his writings“.

¹⁸⁷ Stücke wie Op. 19,2 bilden eine Ausnahme.

Debussy und Strawinsky unterscheiden sich in ihrer Rolle für Bartók grundlegend, insofern Debussy nur teilweise als Zeitgenosse, teilweise aber auch als historischer Referenzpunkt zu verstehen ist. Debussy steht für eine Berufungsinstanz, deren Lehren irgendwann als vollständig absorbiert gelten können. Die Verweise auf Strawinsky tragen dagegen eher den Charakter eines aktuellen musikalischen Diskurses, der zudem mehrere Phasen durchläuft.

a) Debussy

Berühmt ist Bartóks Interview-Äußerung von 1939, er wolle Bachs Kontrapunkt, Beethovens Form und Debussys Harmonik in seiner Musik vereinigen.¹⁸⁸ Da Parallelführung einerseits, wie im Kapitel 2.1. zum Personalstil ausgeführt, ein wesentlicher Faktor zur Bildung von Bartóks Harmonik ist, und andererseits häufig als spezifisch „impressionistische“ Satztechnik angesehen wird, liegt es nahe, eine sehr grundlegende Verbindung zwischen Debussys und Bartóks Harmonik zu sehen und in der parallelen Stimmführung eine der wichtigsten Manifestationen dieses Zusammenhangs.¹⁸⁹

Bezüge zu Debussy lassen sich bei Bartók in zwei unterschiedlichen Weisen feststellen, nämlich zum einen auf einer allgemeinen, paradigmatischen Ebene, insofern das gesamte Thema der parallelen Stimmführung bei Bartók letztlich als eine konsequente Auswertung eines bei Debussy vorgefundenen Prinzips zu verstehen ist. Diese Erkenntnis wird gestützt von grundsätzlichen poetischen Übereinstimmungen zwischen den beiden Komponisten. Diese grundlegende Relevanz Debussys für Bartóks Denk- und Komponierweise wird im Folgenden durch Bartóks eigene Äußerungen belegt. Musikalische Belege werden auf dieser Ebene nicht diskutiert, weil sie sich mit der Argumentation im vorliegenden Personalstil-Kapitel decken.

¹⁸⁸ Vgl. Serge Moreux, Béla Bartók, London 1953, S. 91f., zitiert nach Benjamin Suchoff, „Synthesis of East and West: *Mikrokosmos*“, in: *The Bartók Companion*, hrsg. von Malcom Gillies, London 1993, S. 189.

¹⁸⁹ Malcolm Gillies vergleicht *Nuages* von Debussy mit Bartóks ersten der *Zwei Bilder* und stellt fest: „Both works soon then progress to movement in parallel chords.“ Malcolm Gillies, „Portraits, Pictures, and Pieces“, in: *The Bartók Companion*, hrsg. von Malcolm Gillies, London 1993, S. 480.

George Perle betont die Unterschiede: „Nor is Bartók’s complex and individual exploitation of these formations analogous generally with impressionistic procedures. The impressionists employed symmetrical formations in order to suspend temporally the effect of key center, to neutralize any tendency towards motion, and to de-emphasize motivic characteristics and developmental procedures; Bartók’s intentions are precisely the opposite in every respect, and his symmetrical formations are one of the compositions means through which he realizes his purposes.“ Perle 1955, S. 191f.

Hartmut Fladt weist auf entsprechende Ähnlichkeiten zwischen Bartóks und Debussys 1. Streichquartett hin: „Das Streichquartett Debussys und andere Werke hinterlassen mit ihrer instrumentalen Farbigkeit, ihrer Harmonik (etwa mit mixturartigen, parallelgeführten Akkorden) deutliche Spuren in seinem ersten Quartett von 1908/09, ebenso mit modalen Elementen in Melodik und Harmonik [...].“ Fladt 1974, S. 72.

Zum anderen aber gibt es durchaus auch konkrete Bezüge auf Debussys Werk im Speziellen (und nicht nur als Paradigma). Solche Bezüge sind belegbar anhand klanglicher Übereinstimmungen. Parallelgeführte Dreiklänge, Sept- und Septnonakkorde¹⁹⁰ können einen solchen Signalcharakter innehaben, ebenso wie Quartenakkorde und die Verwendung von Pentatonik und Ganztonleiter.¹⁹¹ Gestützt wird der Debussy-Bezug jeweils von Faktoren außerhalb der parallelen Stimmführung, etwa durch statische Formkonzeptionen und bestimmte Farben der Instrumentation sowie, in Einzelfällen, Titel und Widmungen¹⁹². Beispiele hierfür sind die *Zwei Bilder* für Orchester oder *Mikrokosmos 109 Auf der Insel Bali*.¹⁹³ Auffällig ist, dass Werke mit konkret klanglichem Debussy-Bezug – genannt werden vor allem die *Zwei Bilder*, das erste Streichquartett und *Herzog Blaubarts Burg* – eher in Bartóks frühe Schaffensphase vor dem ersten Weltkrieg fallen. Debussy in seiner Personalstilistik ist also für Bartók ein Bezugspunkt der frühen Zeit, während Debussy als Prinzip eines Weges zu Neuer Musik lebenslang wichtig bleibt.

Auf Notenbeispiele für Debussy-Anklänge bei Bartók wird an dieser Stelle verzichtet. Die Beispiele 1.1/32 (Vierte *Bagatelle*), 1.1/33 (aus dem *Holzgeschnitzten Prinzen*) und 1.2/1 aus *Herzog Blaubarts Burg* können neben der oben erwähnten Parallelführungspassage im ersten der *Zwei Bilder* in dieser Weise interpretiert werden.

Debussy als Paradigma steht für die Schaffung einer Neuen Musik in Abgrenzung vom spätromantischen Stil. Dabei ist von einem Entwicklungsprozess auszugehen, in dem russische Komponisten des 19. Jahrhunderts, allen voran Musorgski und Rimsky-Korsakov, eine entscheidende Rolle spielen. Von Bartók wird jedoch, trotz seiner stark identitätsstiftenden östlichen Herkunft, der Kontakt mit französischer, nicht russischer Musik als das entscheidende Erlebnis einer

¹⁹⁰ Diesen Zusammenhang beschreibt auch György Kroó in seiner Besprechung der Oper *Herzog Blaubarts Burg*: „Chordal passages are frequently articulated by the traditional perfect and plagal resolutions of functional music. The free use of sevenths and ninths recalls the influence of Debussy [...]“. György Kroó, „Opera: Duke Bluebeard’s Castle“, in: *The Bartók Companion*, hrsg. von Malcolm Gillies, London 1993, S. 358.

¹⁹¹ Vgl. Elliott Antokoletz, „‘At last something truly new’: *Bagatelles*“, in: *The Bartók Companion*, hrsg. von Malcolm Gillies, London 1993, S. 113: „Bartók had noted in Debussy’s work ‘pentatonic phrases’ similar to those in Hungarian peasant music, and so we may assume that his studies of Debussy’s music since 1907 would have also provided some impetus for his use of quartal harmony.“

¹⁹² Die siebte der *Improvisationen über ungarische Bauernlieder* ist dem Andenken Debussys gewidmet.

¹⁹³ Vgl. David Cooper, „Bartók’s orchestral music and the modern world“, in: *The Cambridge Companion to Bartók*, hrsg. von Amanda Bayley, Cambridge 2001, S. 55: „Debussy’s influence can be observed most clearly in the final eleven bars of the *First Picture*. It is not merely the persistent use of the whole-tone scale in this harmonically static movement [...] that identifies this influence. Just as significant is the exquisite luminosity of the instrumentation which is redolent of *Pelléas et Mélisande* (1893-1902).“

musikalischen Umwälzung beschrieben.¹⁹⁴ Französische Musik ist in jener Zeit der Inbegriff einer Alternative zur deutsch-österreichischen Kompositionstradition: Sie stellt eine Synthese östlicher und westlicher Musik dar, in Antithese zum bislang zentralen deutschsprachigen Raum.¹⁹⁵

Parallele Stimmführung ist eine der Satzweisen, denen in diesem Zusammenhang Signalcharakter zukommt. Sie wird in der Sekundärliteratur zuweilen als eine in erster Linie „impressionistische“ Klangtechnik gesehen.¹⁹⁶ Parallelführung wird im „Impressionismus“ möglich, weil Töne ihre Auflösungsverpflichtung verlieren. Gleichzeitig eignet sie sich, um diese neue Freiheit zur Darstellung zu bringen.

Unaufgelöste Septimen und Nonen (und höhere Terzschichtungen) stehen darüber hinaus paradigmatisch und signalhaft für die Emanzipation der Dissonanzen im „impressionistischen“ Kontext.¹⁹⁷

Bartóks Selbstäußerungen bestätigen sowohl, in biographischer Hinsicht, den Kontakt mit Debussys Musik als einen wesentlichen Schritt hin zur Emanzipation von der deutsch geprägten Musikkultur als auch darüber hinausgehende Übereinstimmungen bezüglich grundsätzlicher ästhetischer und kompositionstechnischer Prämissen, insbesondere das Aufarbeiten von Volksmusik und die daraus gezogenen Konsequenzen für den Tonsatz. Der Verweis auf Debussy fehlt weder in Bartóks Autobiographie von 1921 noch im Schlüsseltext „Das Problem der Neuen Musik“ von 1920.

¹⁹⁴ z.B. in „The Influence of Debussy and Ravel in Hungary“ (1938), Suchoff 1976, S. 518.

¹⁹⁵ In seinem Aufsatz „The Relation of Folk Song to the Development of the Art Music of our Time“ (1921) nimmt Bartók zur Bedeutung von Mussorgski für die Musik Debussys und die Verwendung von Volksmusik Stellung – dies in relativierender und zurückhaltender Weise: „So I shall not raise the question as to whether Debussy acquired certain characteristics through the medium of Moussorgsky or from direct contact with Russian folk music [...]. I shall invite your attention only to the most remarkable manifestation of those that owe their origin to the influence of peasant music. The first in this category is undoubtedly Moussorgsky, some scores of years before any other. It did not fall to him to achieve perfection – he should be regarded as a forerunner of this tendency.“ (Suchoff 1976, S. 325).

¹⁹⁶ Ludmilla Ulehla handelt in ihrem Buch über den Weg von der Spätromantik zur Zwölftonmusik parallele Stimmführung unter dem Überbegriff des Impressionismus ab. Sie ordnet sie in das Kapitel über die unabhängige Bewegung aller Stimmen ohne Auflösungsverpflichtung ein. Ludmilla Ulehla, *Contemporary Harmony. Romanticism through the Twelve-Tone-Row*, ohne Ort 1994.

¹⁹⁷ „With the Impressionists, independence came to all seventh, ninth, and higher-numbered chords; they were no longer bound by diatonic resolutions. This was largely due to the fact that diatonic root progressions were not emphasized. New chordal sounds, together with chromatic root movements, created a different atmosphere and this permitted melodies to free themselves from earlier styles.“ Ulehla 1994, S. 189.

In einem Zeitungsartikel von 1938 stellt Bartók das Erscheinen Debussys als Moment der Befreiung Ungarns von der kulturellen Dominanz Deutschlands dar:

Regarding the field of music it is no less evident and, moreover, entirely understandable that this trend [die Orientierung der ungarischen Elite an der französischen Kultur aufgrund wesensmäßiger Nähe] collided with the absolute hegemony of German music which prevailed for three centuries, until the end of the nineteenth century. It was then that a turn occurred: Debussy appeared and, from that time on, the hegemony of France was substituted for that of Germany.¹⁹⁸

1920 nennt Bartók Debussy und Ravel als die ersten Komponisten, bei denen wirkliche Volksmusik eine Rolle spielt – dies in Abgrenzung zu rein pittoresken volkstümlichen Einschlägen bei Chopin und Liszt. Auf diese Weise identifiziert Bartók diese beiden französischen Komponisten als seine Vorgänger bezüglich seiner eigenen grundsätzlichen poetischen Prämissen:

Die reine Volksmusik fängt erst Ende des XIX. und Anfang des XX. Jahrhunderts an, einen überwältigenden Einfluß auf unsere höhere Kunstmusik auszuüben. Als erste Beispiele haben wir die Werke Debussy's und Ravel's zu betrachten, auf welche die Volksmusik Osteuropas und Ostasiens ihren bleibenden, und gewissermaßen richtunggebenden Einfluß ausübte.¹⁹⁹

Im Aufsatz „The Folk Songs of Hungary“²⁰⁰ von 1928 beschreibt Bartók die Konsequenzen, die er aus den Eigenschaften pentatonischen Materials gezogen hat, insbesondere die Verwendung eines Moll-Septakkords als Schlussakkord. Laut Bartók sind alle Töne eines pentatonischen Tonvorrats zueinander konsonant, ein Septakkord aus dem pentatonischen Tonvorrat wird daher schlussfähig. Diesen Schritt auf dem Weg der „Emanzipation der Dissonanz“ sei, so Bartók, außer ihm zu jener frühen Zeit um 1905 nur Debussy gegangen.

Auffällig ist auch das zeitliche Zusammenfallen der ersten nicht mehr als Jugendwerke angesehenen Kompositionen Bartóks mit dem Kontakt mit Debussy. Einen solchen Zusammenhang sieht Elliott Antokoletz bei der Entstehung der 14 *Bagatellen* Op. 6, die als eine erste Manifestation von Bartóks spezifischer Kompositionsweise gelten können:

Bartók composed the *Bagatelles* shortly after his initial contact with both Eastern European folk music and the compositions of Debussy, and so they represent his first major attempt to absorb and transform these sources into a systematic network of divergent chords and scales.²⁰¹

¹⁹⁸ Bartók, „The Influence of Debussy and Ravel in Hungary“, in: Suchoff 1976, S. 518 (Originalsprache Französisch).

¹⁹⁹ Bartók, „Der Einfluss der Volksmusik auf die heutige Kunstmusik“, in: *Melos* 2/1930, S. 66f.

²⁰⁰ Bartók, „The Folk Songs of Hungary“, in Suchoff 1976, S. 335.

²⁰¹ Elliott Antokoletz, „At last something truly new?: *Bagatelles*“, 1993, S. 110.

b) Strawinsky

Strawinsky war, als der erfolgreichste zeitgenössische Komponist, Bartóks wichtigster Konkurrent. Während Bartók sich in seinen schriftlichen Selbstzeugnissen mit Strawinsky verschiedentlich auseinandersetzt, nimmt Strawinsky Bartók weniger intensiv zur Kenntnis. Die Ausgangssituation des weitaus weniger berühmten Komponisten Bartók, der, von ähnlichen Prämissen ausgehend, zu ganz anderen Ergebnissen kommt als Strawinsky, lässt eine Deutung von einigen Bartók-Werken als „Antwort“ auf Strawinsky sinnvoll erscheinen.²⁰² Richard Taruskin spricht von einer „Hassliebe“ Bartóks zu Strawinsky, der er große Bedeutung in Bartóks Entwicklung zumisst: Eine „Strawinsky-Krise“ und deren Überwindung habe Bartóks drei Jahre währende kreative Blockade der frühen 20er Jahre beendet und ihn zu seinen reifsten Kompositionen geführt.²⁰³

Zwei unterschiedliche zeitlich definierte Bereiche sind für Beziehungen von Bartók zu Strawinsky relevant: Die Genese Neuer Musik aus der Volksmusik im Umfeld der 1910er Jahre und der Klassizismus der mittleren 20er Jahre.

Eine Auseinandersetzung mit Werken Strawinskys kann in Bartóks Kompositionen grundsätzlich auf zweierlei Weise stattfinden, nämlich einerseits im positiven Sinne, durch Aufgreifen von Strukturen, die klanglich an das Vorbild erinnern, und andererseits im negativen Sinne, indem ein Alternativkonzept zu einer Strawinsky'schen Verfahrensweise vorgestellt wird.

Letztere Art der Beziehung fällt nur dann ins Gewicht, wenn die Musik des Vorbilds einen hohen Bekanntheitsgrad und eine dominierende Stellung im Musikleben innehat, denn sonst kann der negative Verweis nicht verstanden werden. Nur Werke, die chronologisch, genremäßig oder biographisch nachgewiesenermaßen in einem Zusammenhang mit bestimmten Werken des Vorbilds stehen, eignen sich für eine dahingehende Analyse.

Aber auch die positiven Bezüge sind nicht ganz unproblematisch zu beweisen, da es gilt, die allgemein zeittypischen Parallelführungsphänomene von denen, die sich direkt auf Strawinsky beziehen, zu unterscheiden. Es ist daher nötig, die Vielfalt der Parallelführungs-Tonsätze bei Strawinsky außer Acht zu lassen und zu ergründen, was, autorenzentriert formuliert, aus Bartóks Sicht als typisch für Strawinsky gegolten haben mag, bzw., was aus einer semantischen Perspektive, als Strawinsky-Stil in „marked opposition“ zum Nicht-Strawinsky-Stil steht. Ziel

²⁰² David E. Schneider (*Bartók, Hungary and the Renewal of Tradition. Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality*, Berkeley u.a. 2006) sieht im *Holzgeschnitzten Prinzen* (1914-17) Bezüge zum *Feuervogel* (1909), zu *Petruschka* (1911) und *Le Rossignol* (1914). Der *Wunderbare Mandarin* sei eine Antwort auf *Le Sacre du Printemps*, die *Dorfszenen* (1924) reflektierten *Les Noces* (1922), Bartóks Klaviersonate (1926) diejenige Strawinskys (1924) und Bartóks Erstes und Zweites Klavierkonzert (1926 und 1931) das Konzert für Klavier und Blasinstrumente (1924).

²⁰³ Richard Taruskin, „Bartók and Strawinsky. Odd Couple Reunited?“, in: *The Danger of Music and other anti-utopian Essays*, hrsg. von Richard Taruskin, Berkeley etc. 2009, S. 134ff.

der folgenden Ausführungen ist es nicht, Strawinskys Musik gerecht zu werden, sondern Bartóks Sicht und musikalische Reaktion auf diese darzustellen.

Bartóks schriftliche Äußerungen zu Strawinskys Werk beziehen sich größtenteils auf die „Russische Periode“ und dabei auf den Volksmusik-Aspekt. In den wichtigsten Selbstzeugnissen Bartóks zur Schöpfung Neuer Musik aus Anregungen der Bauernmusik wird Strawinsky regelmäßig erwähnt. In Strawinskys Aufgreifen russischer Folklore sieht Bartók eine Verwandtschaft zu seiner eigenen Herangehensweise, die er mit dem Verweis auf Strawinsky bei einer international anerkannten Autorität legitimiert. Dabei ist eine durchaus kritische Haltung Bartóks gegenüber Strawinsky abzulesen, die je nach Formulierung stärker oder schwächer hervortritt. Bartók bemängelt bei Strawinsky, in der Diskussion der Werke der „Russischen Periode“ und insbesondere bezüglich *Le Sacre du Printemps*, die ostinate Aneinanderreihung und Über- und Gegeneinanderschichtung von musikalischen Elementen. Seinem Eindruck nach ergeben sich in den Zusammenklängen unschöne Härten. Am deutlichsten wird Bartók in einem Vortrag von 1921:

Stravinsky's „Sacre du printemps” is one of the best examples of the intensive permeation of art music by genuine peasant music. The work, in spite of its extraordinary verve and power, fails to be completely satisfying. Under the influence of the short-winded structure of the Russian peasant melodies, Stravinsky did not escape the danger of yielding to a broken mosaic-like construction which is sometimes disturbing and of which the effect is enhanced by his peculiar technique, monotonous as it becomes by repetition and by its practice of as it were automatically superimposing several chord-sequences of varying length, in constant repetition, without regard to their consonances. It is not the Russian peasant music that must be blamed for this, but the composer's lack of grasp and power of organization.²⁰⁴

In späteren Äußerungen kommt Bartók verschiedentlich auf die „Kurzatmigkeit“ und „Mosaikhaftigkeit“ von Strawinskys russischen Werken zurück, jedoch weniger abwertend.²⁰⁵

Die Kritik Bartóks kann unter dem Stichwort des Mechanischen subsumiert werden. „Mosaikhaft“ meint ein aus unterschiedlichen Elementen zusammengestückeltes Bild: Der Ausdruck verweist auf Montage-Techniken. Monotone Wiederholungen sind Ergebnis sich mechanisch generierender Episoden. Sehr bezeichnend ist Bartóks Ausdruck „as it were automatically“. Strawinsky lässt, nach Bartóks Eindruck, die musikalischen Elemente nach mechanischen, quasi-automatischen Prinzipien aufeinanderprallen, ohne in eigentlich künstlerischer,

²⁰⁴ Bartók, „The Relation of Folk Song to the Development of the Art Music of our Time” (1921), in: Suchoff 1976, S. 325f.

²⁰⁵ Vgl. Bartók, „Vom Einfluß”, in: Szabolcsi 1957, S. 164.

sinnlich gesteuerter Nachbearbeitung die Härten der Zusammenklänge und auch der Gestaltung längerer Zeitspannen („Monotonie“) abzumildern.

Es zeigen sich hier, bei allen Gemeinsamkeiten in Tonmaterial und Techniken, grundlegende musikästhetische Differenzen der Komponisten Strawinsky und Bartók. Bartók sieht sich selbst (unter anderem) in einer Beethoven-Tradition, die gleichbedeutend ist mit dem Weiterentwickeln von musikalischem Material. Es besteht in diesem Ideal eine deutsch-österreichisch geprägte Entwicklungslinie von Beethoven über Brahms zu Schönberg, der mit dem Stichwort der „entwickelnden Variation“ eine begriffliche Entsprechung formuliert hat.

Strawinsky sucht dagegen einen dezidiert russischen Weg, in Abkehr vom Prinzip des Entwickelns, das als Inbegriff einer dem Russischen inadäquaten, von außen auferlegten musikalischen Kultur gilt, wie Rosamund Bartlett im *Cambridge Companion to Stravinsky* ausführt:

The result was the composition of scores whose structure is consistently based on the principles of „drobnost“ (the idea of a work being the sum of its parts rather than driven by an overarching idea), „nepodvizhnost“ (the accumulation of „individualized static blocks in striking juxtapositions“) and „uproshcheniye“ („the reduction of any organic development between the different sections of a work, producing an impression of immobility“). Strawinsky successfully broke with the linear progression of Germanic musical tradition by deliberately turning his back on it.²⁰⁶

Wenn Strawinskys Werke, in der plakativen Gegenüberstellung mit Bartók, eher blockhaft und montageartig wirken, Bartóks Musik dagegen integrativ und evolutionär, so zeigt sich darin weder ein Mangel an kompositorischem Geschick bei Strawinsky noch ein Mangel an Modernität bei Bartók, sondern zunächst nur eine unterschiedliche musikästhetische Zielsetzung. Sie ist gemäß Robert Hattens Theorie auswertbar als „marked opposition“: Der „markierte“ Part ist zuerst Strawinskys nicht-entwickelnde Musikkonzeption in Abgrenzung vom Allgemeinen, Hergebrachten der mitteleuropäischen Tradition. Im Prozess der Semiose kann in Bartóks Musik, in der Aufarbeitung dieses Strawinsky-Merkmals und der seiner Konfrontation mit anderen Herangehensweisen, eine neue Bedeutungs-Nische geschaffen werden. Dort kann Bartóks Festhalten an der entwickelnden Beethoven-Arbeitsweise, in Opposition zum aktuell modernen Nicht-Entwickeln, wiederum der „markierte“, also besondere, bedeutungstragende Part werden.

²⁰⁶ Rosamund Bartlett, „Strawinsky’s Russian Origins“, in: Cross, Jonathan (Hg): *The Cambridge Companion to Stravinsky*. Cambridge 2003, S. 16f. Die russischen Begriffe sind Zitate aus Richard Taruskin, *Strawinsky and the Russian Tradition*, S. 954 und S. 1449-1502.

Parallelführungsphänomene bei Bartók können als Verweis auf Strawinsky gewertet werden, wenn sie als Ausdruck von Mechanik oder als Verfremdungstechnik zum Einsatz kommen. Die entsprechenden Sätze tragen tendenziell parodistischen Charakter und fördern eine distanzierte Hörweise, die in bewusste Beziehung zum musikalischen Material tritt.

László Somfai erwähnt bestimmte Texturen und Timbres aus Strawinskys russischer Periode als primäre Bezugspunkte Bartóks, und zwar insbesondere, neben einer bestimmten klangfarblichen Behandlung der Trompete, eine spezielle Art von Ostinato. Er diskutiert zwei Fälle von „à la Stravinsky’ ostinato“²⁰⁷, nämlich dasjenige im Durchführungsteil des 1. Satzes des Ersten Klavierkonzerts und dasjenige im Durchführungsteil des 1. Satzes des Zweiten Klavierkonzerts.

Es fällt auf, dass die Kernthemen der frühen Auseinandersetzung mit Strawinsky für die Zeit des Klassizismus immer noch relevant sind, ja, dass sich der Konflikt noch präzisiert und zuspitzt: Aus der kraftvollen, mitreißenden Mechanik der volksmusikalisch motivierten Werke wird eine auf „Objektivität“ bedachte. Bartók hat hierzu keine direkte Stellungnahme hinterlassen, aber in einem anderen Zusammenhang erwähnt er Strawinsky als Negativbeispiel für die Irrwege des Objektiven und Mechanischen:

About 1920, when the slogan „objective music” was en vogue, some famous composers (Stravinsky, for instance) wrote compositions specifically for pianola, and they took advantage of all the possibilities offered by the absence of restraints that are an outcome of the structure of the human hand. The intent, however, was not to achieve superior performance but to restrict to an absolute minimum the intervention of the performer’s personality. Whether or not this principle is correct is an entirely different matter.²⁰⁸

Die Kontroverse zwischen Objektivität und Subjektivität ist nicht nur ein künstlerisches, sondern auch ein gesellschaftliches Problem. Um hier eine extrem verkürzte Zusammenfassung eines viel beschriebenen kulturgeschichtlichen Zusammenhangs zu geben: Der erste Weltkrieg bedeutete eine tiefe gesellschaftliche und moralische Verunsicherung, auf die eine politische wie auch eine künstlerische Neudefinition der Werte folgte. Die Strömung des sogenannten „Neoklassizismus“ wird als eine musikalische Antwort auf diese Bedürfnislage gewertet. Die Bezugnahme auf eine Zeit weit vor der Katastrophe bedeutet demnach eine gewisse Konsolidierung im Traditionellen und zugleich eine Abkehr vom Spätromantischen, das mit den korrupten Verhältnissen der Jahrhundertwende, als deren Folge der Krieg verstanden wurde, assoziiert war.

²⁰⁷ Somfai 1997, S. 133.

²⁰⁸ Bartók, „Mechanical Music“ (1937), in: Suchoff 1976, S. 291. Zuerst in ungarischer Sprache („A gépzene“)

In diesem Zusammenhang steht das Problem der Opposition von Objektivität und Emotionalität. Einschlägige klassizistische Werke tragen ein emotional wenig tiefgreifendes Gepräge, sie geben sich „objektiv“.

Bartók konnte sich mit einer objektiven Kunst jedoch nicht anfreunden. Der Abschied von der Emotionalität war ihm künstlerisch wie politisch zuwider. Insbesondere die intensive Fachdiskussion über die neue, „unpersönliche“ Art des Komponierens schilderte Bartók seiner Frau Ditta als bedrückend und seine Kreativität hemmend.

Mich bedrückte das Chaos von Begriffen, mit denen die Musikzeitschriften um sich warfen, wenn sie über die neue Musik schrieben: linear, horizontal, vertikal, objektiv, unpersönlich, polyphon, homophon, tonal, polytonal, atonal und so weiter. Selbst wenn man sich um all das nicht weiter kümmert, so wird man doch ein wenig betäubt, da man es so oft ins Ohr geschrien bekommt.²⁰⁹

Bartóks Klassizismus ist durchaus als Gegenentwurf zu demjenigen Strawinskys zu verstehen. Während Strawinskys Herangehensweise – jedenfalls in der plakativen Gegenüberstellung zu Bartók – zitat- und kollagenhaft bleibt, ist Bartóks Konzept ein Integratives. Im Folgenden soll gezeigt werden, wie durch parallele Stimmführung der Verweis auf Strawinsky zustande kommt bzw. kommentiert wird.

Parallelbewegung als Spielart der Mechanik

Durch die Anwendung paralleler Stimmführung generieren sich Tonhöhen aufgrund des mechanischen Prinzips der Kopplung eines Elements an ein anderes. Klangliche Härten, die sich daraus eventuell ergeben, bringen dem Rezipienten das Konstruktionsprinzip des Tonsatzes zu Bewusstsein. Für diese Ästhetik des bewussten statt automatischen Hörens steht Strawinsky exemplarisch. Die folgenden Ausführungen Rudolf Stephans beziehen sich zwar speziell auf Verfremdungstechniken in Strawinskys Klassizismus, bezüglich der intendierten Rezeptionsweise lassen sie sich aber auch auf andere Schaffensphasen Strawinskys übertragen:

Alle diese Verfahren [...] dienen Strawinsky dazu, die automatische Wahrnehmung der Musik unmöglich zu machen. Er gewinnt so neues Leben aus den alten Elementen. Zugleich macht er auch die Konstruktionsweise der alten Werke, auf die er sich bezieht, eine Konstruktionsweise, die bis dahin als etwas Natürliches gegolten hat, durchsichtig. Er erreicht damit eine Stufe größerer Bewußtheit.²¹⁰

²⁰⁹ Brief an Ditta Pásztor von 21. Juni 1926, original ungarisch, zitiert nach Tallián 1988, S. 164.

²¹⁰ Rudolf Stephan: „Zur Deutung von Strawinskys Neoklassizismus“, in: Metzger/Riehn (Hg): Igor Strawinsky [Musik-Konzepte 34/35]. München 1984, S. 85.

In eine ähnliche Richtung geht Strawinskys Vorliebe für blockhafte Abschnittsbildung, für die er seit *Le Sacre du Printemps* berühmt ist. Inbegriff für beides ist das nach mechanischen Prinzipien erzeugte Ostinato. Parallelstimmige Ostinatobildungen kann bei Bartók also als Anklang an Strawinsky gewertet werden.

Im folgenden Beispiel aus dem zweiten Satz des Ersten Klavierkonzerts wird diese Bezugsetzung noch unterstützt: Einerseits durch den angenommenen biographischen Zusammenhang von Bartóks Rezeption des Strawinsky'schen Konzerts für Klavier und Blasinstrumente (1924) und der Komposition seiner beiden ersten Klavierkonzerte²¹¹, andererseits durch Details der musikalischen Inszenierung.

NB 2.3/1: Erstes Klavierkonzert, 2. Satz, Ziffer 8-9

Die diatonische, folkloristische Melodie der Klarinette steht, ähnlich wie viele solcher Melodien bei Strawinsky, in natürlich-moll. Auch die nicht-verschmelzende Instrumentation, die die Melodie deutlich von der Begleitung abgrenzt, erinnert an die transparenten Satzweisen Strawinskys.

Die parallelen großen Septimen im Klavier wirken nicht nur an sich und durch ihre ostinate Wiederholung mechanisch, sondern auch durch das Versetzungsverhältnis im Unterquintkanon von linker und rechter Hand. Die Betonung jeder Takt-Eins durch das Becken verleiht der Passage zusätzliche rhythmische Unerbittlichkeit – ebenfalls ein *Sacre*-Erbe.

Texturale, satztechnische, melodische, instrumentatorische Anklänge an Strawinsky gehen dabei einher mit typischen Bartók-Denkweisen wie derjenigen der Achsensymmetrie und der akkumulativen Erweiterung des Tonvorrats. Die allmähliche Steigerung von Instrumentenanzahl, Lautstärke und Anzahl der verwendeten unterschiedlichen Tonhöhen, und deren nachfolgende Rücknahme bis zur Ausgangssituation, vereinen das formale Prinzip des Entwickelns mit dem des ostinaten Blocks.

²¹¹ Vgl. Schneider 2006.

Gegenentwürfe zu Strawinsky

Einen Gegenentwurf zu Strawinsky – belegbar an Werken mit biographischem Strawinsky-Bezug – stellen integrative und evolutionäre Konzepte dar, insbesondere, wenn romantische Form-, Satz- oder Instrumentationstopoi mit eingeflochten sind. Sobald Parallelführung nicht mechanisch, sondern flexibel gehandhabt wird, und immer dann, wenn parallele Stimmführung als Technik zur Entwicklung neuer Satzweisen und Texturen dient, sowie alle zarten, ätherischen Sätze mit der Tendenz zur integrativen Durchdringung von Symmetrieprinzipien, Modalität und chromatischem Total, können unter diesen Voraussetzungen als Antwort Bartóks auf Strawinsky gewertet werden. Dabei ist den Stellungnahmen durch Kompositionen eine musikästhetische, vielleicht sogar ethische Dimension inhärent.

In der Auseinandersetzung mit Strawinsky hat das Zweite Klavierkonzert, noch mehr als das erste, den Charakter einer „Antwort“. Während im Ersten Konzert vielfach Strawinsky-typische Techniken schlicht zur Anwendung kommen, finden sich im Zweiten Klavierkonzert regelrechte Gegenentwürfe satztechnischer, aber auch expressiver Art.

Bartók stellt einen unmissverständlichen Bezug des Werkes zu Strawinsky durch ein 12 Töne umfassendes Signal her, das eine bestimmende Stellung im Formverlauf innehat und ein Zitat aus dem *Feuervogel*²¹² ist.

Gegen Ende des Finalsatzes erscheint dieses Signal in einer Inszenierung als beethoven'scher Apotheose-Topos – die Inszenierung besteht in der formalen Positionierung als Endpunkt einer langen Entwicklung, in der Augmentation der Notenwerte über einem Orgelpunkt und der romantisch-pathetischen Instrumentation mit Tremoli.

²¹² Vgl. Somfai 1997, S. 137.

NB 2.3/2: Zweites Klavierkonzert, 3. Satz, T. 292ff.

The musical score shows the following parts and dynamics:

- Engl. Horn, Klarinette:** Melodic line with a triplet of eighth notes.
- Fagott:** Melodic line with a triplet of eighth notes.
- Horn:** Melodic line with a triplet of eighth notes, marked *f espr.*
- 8va:** Octave strings playing a rhythmic accompaniment, marked *espr.*
- Sreicher:** String section playing a rhythmic accompaniment, marked *pp*.

Modale Parallelführung von Dreiklängen dient zur feierlichen, konsonanten Klangverbreiterung des Themas. Bartóks Aufgreifen einer „deutschen“ Tradition des Umformens von Material wird aus der gleichzeitigen Präsenz von intervallgespiegelten Versionen des Themas in den Bläsern deutlich.

Sowohl das Bekenntnis zum Entwickeln von Material in der musikalischen Form als auch der Rekurs auf formal-expressive Topoi des 19. Jahrhunderts ist eine dezidierte Gegenposition zu der durch Strawinsky verkörperten Ästhetik.²¹³

Ebenfalls weit entfernt von Strawinsky-Anklängen ist der zweite Satz desselben Konzerts,²¹⁴ dessen Satzbild auf mehreren Schichten paralleler Quintenakkorde beruht. Hier findet sich eine Synthese von konstruktiver Erschließung des chromatischen Totals und volksmusikalischen Gestaltungen. Das hochgradig integra-

²¹³ Eine Position, aufgrund derer Bartók bis heute zuweilen als nicht eigentlich modern belächelt wird und die ihm sogar den Vorwurf eintrug, die Neue Musik verraten zu haben. Vgl. Danielle Fosler-Lussier, „Bartók reception in cold war Europe“, in: *The Cambridge Companion to Bartók*, hrsg. von Amanda Bayleys, Cambridge 2001, S. 202-214. Bartók selbst hat 1924 behauptet, dass seine Musik „eigentlich überhaupt nicht ‘modern’ ist“ (zitiert nach Peter Petersen, *Die Tonalität im Instrumentalschaffen von Béla Bartók*, Hamburg 1971, S. 23). Dieses Zitat steht allerdings im Zusammenhang der gekränkten Selbstabgrenzung gegenüber der damaligen musikfeuilletonistischen Diskussion von Modernität im Sinne von „Objektivität“ und „Unpersönlichkeit“, mit der Bartók sich nicht identifizieren konnte.

²¹⁴ Vgl. oben NB 1.1/18, S. 40.

tive Ergebnis einer Vereinigung von Konstruktion und Expressivität, wie es für Bartók einschlägig ist, steht Strawinskys Distanz-Ästhetik diametral gegenüber. Im Abschnitt zum Klassizismus wird noch ergänzend von Strawinsky zu sprechen sein.

2.3.2. Musikalische Stile

Selten, aber charakteristisch sind Episoden in Bartóks Werken, die parodistisch auf triviale Musikformen wie populäre Tanzmusik, populäres ungarntümelndes Liedgut und Operettenschlager verweisen. Vieldiskutiert ist die entsprechende Passage aus dem *Concerto for Orchestra*.²¹⁵

Zu unterscheiden sind zitathafte Einschübe parodistischen Charakters von in die Tonsprache des Stückes integrierten gestischen Anklängen. Letztere müssen ganz anders gewertet werden, nicht parodierend, sondern als Vereinnahmung der Sphäre, auf die angespielt wird, für die eigene Expressivität. Solche Vorgänge können insbesondere für den Verbunkos beobachtet werden.

Parallele Stimmführung findet an solchen Stellen normalerweise in Terzen oder Sexten statt, weil in vielen Formen von Trivialmusik sich konsonante Parallelführungen häufen und so ein texturaler Verweis stattfindet. Der parodistische Effekt entsteht dann durch Querständigkeit der realen Parallelführung oder durch Verwendung von untypischen Parallelführungsintervallen, die als Verzerrung der Terzen und Sexten verstanden werden können. Auch andere, für die zitierten Musikstile untypische Parallelführungen, etwa von Drei- und Vierklängen, kommen zur Verfremdung in Frage.

a) Verbunkos

Bartóks Verhältnis zum Verbunkos bzw. Verbunkos-Stil ist komplex. Die Schwierigkeiten beginnen bei der Benennung und Abgrenzung von musikalischen Merkmalen, da der Verbunkos sich zunächst als ein Tanz definiert – ein Männertanz, der die Anwerbung von Soldaten für die Habsburgische Armee begleitete, was die etymologische Herkunft des Begriffs aus dem deutschen Wort „Werbung“ erklärt –, und sehr unterschiedliche musikalische Gestalten unter sich vereinigt. Dabei kann die Bezeichnung „Verbunkos“ sowohl für eine ganze Folge von Tänzen aus Einleitung (*hallgató*), langsamem (*lassú*) und schnellem Tanz (*friss*) oder nur für den langsamen Tanz stehen. In Kompositionen des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts wird die Überschrift „Verbunkos“ für eine ganze Bandbreite virtuoser Instrumentalmusik eingesetzt, die ein charakteristisch ungarisches Gepräge trägt. Der Bedeutungsbereich des Begriffs „Verbunkos“ erstreckt

²¹⁵ Vgl. unten S. 236ff.

sich also vom soziologisch definierten Zusammenhang des Rekrutierungstanzes mit unterschiedlicher musikalischer Ausführung bis zu einem allgemeinen Verständnis eines „ungarischen Stils“ insbesondere in der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts.²¹⁶ Die Zuweisung von Bartóks Kompositionen zum Verbunkos erfolgt in der älteren Sekundärliteratur meistens in assoziativer Anlehnung an diesen romantischen „style hongrois“. Musikalische Merkmale können, da ein festes Korpus von Referenzliteratur nicht besteht, nur ungefähr angegeben werden. Sie bestehen etwa im Geigen-Kolorit, einem Wechsel vom langsamen zum schnellen Tempo, Dur-Moll-Melodik (anstatt volkstümlicher Pentatonik), punktierten, synkopierten und triolischen Rhythmen²¹⁷ und einem heroischen Gestus. Mit der Schwierigkeit abzugrenzen, worum es sich beim Verbunkos in musikalischer Hinsicht genau handelt, gehen solche einher, Bartóks Haltung zu ihm zu klären. Prominent sind immer wiederkehrende Äußerungen²¹⁸ der vehementen Ablehnung gegen Darbietungen der städtischen Populärmusik, wie sie in ungarischen Restaurants seiner Zeit üblich waren. Diese Musik wurde, bevor Bartók seine musikethnologischen Forschungsergebnisse aus abgelegenen ländlichen Gebieten bekannt gemacht hatte, für ungarische Volksmusik gehalten, und es lag in Bartóks Interesse, diesen Irrtum aufzuklären. Das ging bei ihm mit einer soziologischen und ethischen Gegenüberstellung der Musikstile einher, die der authentischen, modalen oder pentatonischen Bauernmusik eine friedliebende ländliche Bevölkerung, der städtischen Verbunkos-Musik aber eine ausbeuterische und aggressiv-machistische ungarische Gentry zuordnete. Zusätzlich zur soziologischen und ethisch-moralischen Einordnung der Musiker nahm Bartók auch eine Wertung der Musik und der Rezipienten vor, in dem Sinne, dass die authentische Bauernmusik ästhetisch hochwertig sein, was von feinsinnigen und gebildeten Hörern anerkannt werden könne, während die städtisch-ungarntümelnde Musik den stumpfen und ungebildeten Hörern besser gefalle.²¹⁹

²¹⁶ Die Informationen zur Definition des Verbunkos stammen aus David E. Schneider, „Gypsies, Verbunkos, and Bartók's Debt to the Nineteenth Century“, in: *Bartók International Congress 2000* (= *International Journal of Musicology* 9/2006), S. 137-163.

²¹⁷ Art „Verbunkos“, in: *MGG* Sachteil Bd. 9, Sp. 1353f.

²¹⁸ Vgl. Bartók, „Vom Einfluß“, in: Szabolcsi 1957, S. 156.

²¹⁹ Bei Bartók ist in dieser Hinsicht ethischer und musikalischer Wert nicht zu trennen. Kernthese seines Aufsatzes „Race Purity in Music“ von 1942 (in: Suchoff 1976, S. 29-32) ist, dass aus der wechselseitigen Beeinflussung der Volksmusik verschiedener osteuropäischer Völker ihr ungewöhnlicher Reichtum herrühre. Dieser fruchtbaren Koexistenz der Musikrichtungen entspricht aus Bartóks an anderer Stelle formulierter Sicht ein prinzipiell freundschaftliches und friedliches Zusammenleben der ländlichen Ethnien, während der Hass nur von der Oberschicht geschürt werde: „They live peacefully side by side, each speaking his own language, following his own customs, taking it for granted that his neighbour, speaking another language, does the same. [...] There is peace among the peasants; hatred against their brothers is fostered only by the higher circles!“ Bartók, „Folk Song Research in Eastern Europe“ (1943), in: Suchoff 1976, S. 34.

Bartóks Kompositionen lassen aber diese vehemente Ablehnung der romantisch-ungarischen Stilistik nicht in derselben Weise erkennen wie seine musikwissenschaftlichen Texte. Judit Frigyesi weist darauf hin, dass sich Bartóks Ablehnung primär auf in Restaurants aufgeführte Populärmusik bezog, sich der Verbunkos-Stil aber nicht von spezifischen Wesensmerkmalen ungarischer Kompositionen des 19. Jahrhunderts trennen lasse.²²⁰ Das Wiederaufgreifen des Verbunkos-Stils bedeutet bei Bartók demnach eine Rückanbindung an ungarische Symphonik.

Unstrittig ist die Verwurzelung von Bartóks Frühwerken in der ungarisch-nationalromantischen Tradition. Mit Beginn der Volksmusik-Sammelreisen sieht Bartók die Notwendigkeit, den Verbunkos-Stil als falsch verstandene Volkstümlichkeit gegenüber authentischer Bauernmusik, die er als Quelle seiner Art zu komponieren in den Vordergrund stellt, abzugrenzen. Ab 1928 ist Verbunkos-Stilistik wieder ein integraler Bestandteil prominenter Kompositionen wie der beiden Violin-Rhapsodien, des Violinkonzerts, des Trios *Kontraste*, des *Concerto for Orchestra*, des Dritten Klavierkonzerts und anderer.²²¹

Dieser kompositorisch-biographische Verlauf – Frühwerk nationalromantisch, dann Ablehnung des „style hongrois“, in späteren Werken Rückkehr zur Verbunkos-Gestik – wird von neueren Studien in Frage gestellt, die eine viel grundsätzlichere Verwurzelung Bartóks in einer spezifisch ungarischen Romantik annehmen und diese auch in Werken der Phase der vehementesten Abgrenzung, also

Bartók weist wirklicher Volksmusik nicht nur moralisch, sondern auch musikalisch höchsten Wert zu: „The melodies are therefore the embodiment of an artistic perfection of the highest order; in fact, they are models of the way in which a musical idea can be expressed with utmost perfection in terms of brevity of form and simplicity of means.“ Die populäre volkstümelnde Musik bediene dagegen platte Allgemeinplätze, was zu ihrer Beliebtheit bei engstirnigen, auf Tonika und Dominante fixierten Hörern beitrüge: „If his [this type of musician’s] musical mentality or that of a dilettante is based on triadic variation of tonic and dominant only, how can we expect such a person to comprehend these primitive melodies which, for instance, altogether lack the dominant in the harmonic sense of the term? The popular art music is closer to their spiritual world; composers of popular art music were never averse to commonplace and hackneyed patterns.“ Bartók, „What is Folk Music?“ in: Suchoff 1976, S. 6.

²²⁰ Judit Frigyesi, „The *Verbunkos* and Bartók’s Modern Style. The Case of Duke Bluebeard’s Castle“, in: *Bartók Perspectives. Man, Composer, and Ethnomusicologist*, hrsg. von Elliott Antokoletz, Victoria Fischer und Benjamin Suchoff, Oxford 2000, S. 141.

²²¹ Sándor Kovács („Final Concertos“, in: *The Bartók Companion*, hrsg. von Malcolm Gillies, London 1993, S. 540f.) fasst Bartóks Haltung zum Verbunkos zusammen: „As a youth he enthused about it, but around 1904 or 1905 he turned away from it, or at least from its contemporary urban music-hall renditions. In the mid-1910s he recalled the dance in *The Wooden Prince*, but cast it in a negative role, using it to characterize the cold and rigid princess. From the late 1920s, from the time of the violin rhapsodies, he again began to change his opinion. That change is reflected in the noble and elegant main theme of the Second Violin Concerto, the opening movement of *Contrasts* (1938), and, finally, in the Third Piano Concerto, in which the theme of *verbunkos* rhythm appears as a heavenly phenomenon over the rustling string background.“

der ersten Jahre nach Entdeckung der Bauernmusik, etwa in *Herzog Blaubarts Burg*, nachweisen.²²²

In der vorliegenden Arbeit ist von Interesse, inwiefern parallele Stimmführung die Verweisrelation auf ungarisch-nationalromantische Musik mit Verbunkos-Gestik herstellen, unterstützen oder präzisieren kann, und welche Deutungen sich daraus ergeben.

Alle späten Verbunkos-Anklänge sind als eine Thematisierung von „Heimat“ zu verstehen. In der Wirkung des Verweises bleibt, je nach Inszenierung, häufig die Komponente des Heroischen, sogar des Pathetischen, erhalten. Eindeutig auf Gestaltungsweisen des ungarischen 19. Jahrhunderts verweist die Instrumentation der Verbunkos-Melodik in der Einleitung zum *Concerto for Orchestra*.²²³ Es finden sich aber auch stilisierte, verfremdete Evokationen.

Verbunkos-Verweise bestehen im Melodisch-Rhythmischen. Parallele Stimmführung ist daran nicht beteiligt, und viele Verbunkos-Stellen bei Bartók kommen ohne sie aus. Sie kann aber in der komplexen Gemengelage aus unterschiedlichen möglichen Deutungen von Stilhöhe und Wertung Hinweise geben.

In der Einleitung zum *Concerto for Orchestra* weist die „romantische“ Stimmführung in parallelen Terzen mit Oktavverdopplung auf eine Verbunkos-Interpretation als Repräsentant von großen Gefühlen gegenüber dem Land Ungarn. Anders verhält es sich in den *Kontrasten*. Die ungarischen Gesten sind in diesem Werk nicht romantisch inszeniert, sondern durchsichtig-sachlich.

Der erste Satz der *Kontraste* beginnt mit einem Thema in Verbunkos-Rhythmik. Charakteristisch sind die großen Differenzen zwischen längeren und kürzeren Notenwerten, insbesondere punktierte und doppelt punktierte Noten, und die dem ungarischen Sprachrhythmus nachempfundene Formel kurz und betont – lang. Die distanzierte, nach Tallián aristokratische bzw. klassizistische, auf Mozart verweisende Herangehensweise,²²⁴ im Gegensatz zur „romantischen“ im *Concerto for Orchestra*, zeigt sich in der durchsichtigen, kontrastreichen Instrumentation.

Die Parallelführung von Durakkorden in Ganzton-Schritten schafft gleich zu Anfang des Werkes die Stimmung des Konstruierten, Verfremdeten, des distanzschaffenden Vorführens von musikalischen Elementen.

²²² Vgl. Frigyesi 2000, und Schneider 2006.

²²³ Vgl. unten S. 202f.

²²⁴ Tallián 1988, S. 232.

NB 2.3/3: *Kontraste*, 1. Satz, T. 1-4

Etwas weniger klassizistisch-distanziert wirkt die Parallelführungsstelle aus dem Seitensatz desselben Satzes. Das Thema ist auch nicht dezidiert verbunkosartig, sondern allgemein ungarisch (charakteristisch der Rhythmus kurz-lang).²²⁵ Die Passage ist in parallelen Moll-Quartsextakkorden inszeniert, mit dem typischen Verfremdungs-Effekt paralleler Dreiklänge. Talliáns Assoziation der Musik Strawinskys ist in diesem Zusammenhang nachvollziehbar. Die Klavierbegleitung wirkt durch die Glissandi als Fläche und bietet so eine moderne Textur als Hintergrund.

NB 2.3/4: *Kontraste*, 1. Satz, T. 45f. (A-Klarinette klingend notiert)

²²⁵ Sie erinnert stark an die zweite Melodie aus der Ersten Rhapsodie für Violine und Orchester. Laut Kroó 1974, S. 141 handelt es sich um eine „ungarische Weise“ aus dem Komitat Szilágy.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass Verbunkos-Anklänge beim späten Bartók potentiell verschiedene Assoziationsfelder ansprechen können. In Anknüpfung an die ungarische Tradition Liszts und Bartóks eigener Frühwerke kann Verbunkos für Gefühlsintensität, mit ungarischem Kolorit, stehen. Beispiele hierfür finden sich etwa im *Concerto for Orchestra*. Eine völlig andere Wirkung haben Verbunkos-Anklänge, wenn sie neusachlich-zitathaft eingesetzt werden wie in den *Kontrasten*. Parallele Stimmführung dient zur harmonischen Inszenierung und trägt so zur Darstellung der Verweisrelation bei.²²⁶

b) Walzer

Der Walzer als stark markierter Topos ist häufiger Gegenstand von Zitat und Parodie. Er eignet sich hierfür einerseits durch seine gut definierten musikalischen Merkmale, andererseits aufgrund seiner starken sozialgeschichtlichen Konnotationen insbesondere als Symbol für die österreichisch-ungarische Monarchie. In dieser Funktion finden sich Walzer-Anklänge etwa bei Ravel, Mahler und Richard Strauss im Bedeutungsfeld von Dekadenz und Rausch. Auch wenn Walzer-evokationen bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erscheinen, können sie für Bartóks Zeit als in hohem Grade typisch angesehen werden.

Die Walzer-Anklänge aus dem *Divertimento für Streichorchester* (1939) erscheinen an zwei formalen Orten in zwei unterschiedlichen Versionen. So zeigen sich zwei Grade von Verfremdung bzw. moderner Weiterentwicklung des Walzerhaften. Sowohl im Verweis auf die musikalische Sphäre des Walzers als auch in seiner Verfremdung, spielen Parallelführungstechniken eine wesentliche Rolle.

²²⁶ Die Verbunkos-Komponenten in den beiden Violin-Rhapsodien von 1928 stehen wieder in einem anderen Zusammenhang, da es sich um Bearbeitungen echter Bauernmelodien – und insofern um keinen Verweis – handelt.

NB 2.3/5: *Divertimento*, 1. Satz, T. 25-29

Das Beispiel aus dem *Divertimento* stellt sich, außer durch die Terzparallelen, durch den eindeutigen Grundtonbezug zu *a* (-Dur), den ternären Rhythmus, die Solo-Episoden, die immer etwas „Gefühlvolles“ an sich haben, und den Gestus der gebundenen Motive mit Trillern in die Tradition des Wiener Walzers – ein „dekadentes Symbol des Wiener Kitsch“²²⁷.

Die Anspielung hat im *Divertimento* aber keinen allzu pejorativen Charakter. Das *Divertimento* trägt insgesamt ausgesprochen klassizistisches Gepräge, innerhalb dessen die Walzer-Evokation eher freundlich-scherzhaft wirkt.

²²⁷ Schneider 2006, S. 130: „a decadent symbol of Viennese kitsch“.

Verfremdung erfährt die Harmonik durch polymodale Zusatztöne. Im ersten abgebildeten Takt sticht die mixolydische Septime g'' der ersten Violine hervor, kurz danach die Mollterz c'' der zweiten Violine und die lydische Quarte dis' der Bratsche.

Der dritte und vierte abgebildete Takt sind von einer realen Quartsextakkord-Mixtur bestimmt. Die Melodie der ersten Violinen passt an sich sehr gut ins Bild des Walzers: Einschlägig sind die Sequenz der Melodie eine Sekunde abwärts und die chromatischen Töne, die walzertypisch als zusätzliche Leittöne zu Tonleiterstufen von A-Dur gehört werden. Zu dieser Hörweise im Widerspruch stehen die Implikationen der realen Dur-Quartsextakkord-Parallelführung, deren oberster Ton immer der Terzton des Akkordes ist, so dass sich die Töne nicht als Leitton und Tonleiterstufe einander unterordnen.

Cello und Bass stützen, Grund- und Quintton umkreisend, den Grundtonbezug zu a , wobei insbesondere die Cellostimme auch immer wieder auf die Akkorde der Oberstimmen bezogen werden kann.

Interessante Abweichungen zeigt die Parallelstelle T. 157ff. Sie ist ein gutes Beispiel für Bartóks Prinzip, nichts unverändert wiederkehren zu lassen, also Gestalten ständig weiterzuentwickeln. Auch zeigt sich die formbildende Funktion von Parallelführung zur Variantenbildung.

NB 2.3/6: *Divertimento*, 1. Satz, T. 157ff.

Statt einer eröffnen nun zwei Schichten Terzparallelen in ungefähre Gegenbewegung den Teil. Dadurch bekommt der „Walzer“ einerseits einen dissonanteren Klangcharakter, andererseits wird die Textur insgesamt moderner, weil das Denken in spiegelsymmetrischen Schichten gegenüber der traditionellen Verteilung von Haupt- und Begleitstimmen in den Vordergrund tritt. Eine nicht unerhebliche kleine Veränderung bedeutet im ersten Takt das *e'* der ersten Violine, denn der Grundton der Passage ist *es* – die polymodale Verfremdung des Tonmaterials wurde also gegenüber der Ausgangsversion verstärkt. Im dritten abgebildeten Takt wechselt der Grundton zu *c*. Die chromatisch kreisende Figur der Celli ist zu parallelen Grundakkorden verbreitert. Es folgen auch auf der Ebene der Phrasenstruktur gegenüber der ersten Version Erweiterungen durch zusätzliche Takte. Das Satzbild ist belebt durch den Wechsel der Melodiestimme in die Celli und Bratschen (fünfter abgebildeter Takt).

Parallelstimmigkeit dient also dazu, die Struktur zu verbreitern und in unterschiedlicher Hinsicht zu intensivieren. Durch den Zusatz einer weiteren parallelstimmigen Schicht in (nicht ganz exakter) Intervallumkehrung passt sich die walzerartige Stelle besser in Bartóks moderne Klangsprache ein – die Walzer-elemente werden integriert.

c) Concerto Grosso

Vorab zur Begriffsklärung: „Klassizismus“ bzw. „Neoklassizismus“ steht im Folgenden allgemein für die Einbeziehung von Stilmitteln, die einem als „alt“ bzw. „zeitlich distanziert“ markierten musikgeschichtlichen Bereich zuzuordnen sind. Dabei ist mit „Klassizismus“ das Phänomen der Bezugnahme selbst gemeint, während „Neoklassizismus“ den Sprachusus einer Epochenbezeichnung des 20. Jahrhunderts aufgreift.²²⁸ Beide Begriffe beziehen sich nicht im engeren

²²⁸ Vgl. Volker Scherliess, *Neoklassizismus: Dialog mit der Geschichte*, Kassel 1998, S. 25.

Sinne auf Verbindungen zur Wiener Klassik, die bei Bartók, bis auf den separat zu erörternden Beethoven-Bezug, nicht stark ins Gewicht fallen.

Die Untersuchung der Beziehungen von Werken Bartóks zur vor-klassischen Musik erfordert eine Klärung des Epochenschlagworts „Neoklassizismus“ und eine Positionierung Bartóks in dieser Strömung des 20. Jahrhunderts. Keins von beidem ist einfach. Einerseits gehört Bartók zu den wenigen bedeutenden Komponisten, die diesen Stilbegriff „für sich und ihre Anliegen gern und ausdrücklich in Anspruch genommen haben.“²²⁹ Andererseits bleibt Bartók im Zusammenhang des Neoklassizismus immer ein „Problemfall“²³⁰, weil seine Haltung zu grundlegenden musikästhetischen Belangen nicht mit dem übereinstimmt, was gemeinhin als „neoklassizistisch“ gilt. Der Grund liegt, kurz gefasst, in Bartóks synthetischem Stil, der jeweils auf eine Integration aller für das Werk bedeutsamen Stilmittel, Materialien und Verfahrensweisen zielt. Das von Strawinsky geprägte Verständnis von Neoklassizismus dagegen geht von einer extrem transparenten, alle Teile des Gefüges in Distanz voneinander wahrnehmbar machenden Musik aus, also dem ausdrücklichen Gegenteil des Integrierten.

Bartóks Hinwendung zur vorklassischen Musik ist durch Selbstäußerungen belegt. So schreibt er 1927 an Edwin von der Nüll:

In den letzten Jahren habe ich mich auch viel mit Vor-Bach'scher Musik befaßt, und ich glaube, daß hiervon z.B. im Klavierkonzert und in den neun kleinen Klavierstücken Spuren zu bemerken sind.²³¹

Untersuchungen wie diejenigen von Benjamin Suchoff veranschaulichen eine Auseinandersetzung Bartóks mit bestimmten italienischen Komponisten wie Girolamo Frescobaldi und Azzolino della Ciaia.²³² Der Stilumbruch ist auch für den Analysierenden deutlich zu erkennen – er fällt in das Jahr 1926, korreliert also mit einer allgemeinen kompositionsgeschichtlichen Tendenz zum Klassizismus. Daher steht der Bezug Bartóks zur Alten Musik zugleich im Zusammenhang mit zeitgenössischen Kompositionen, die Verweisrelation ist also eine doppelte.

²²⁹ Peter Gülke, „Neoklassizismus – Überlegungen zu einem legitimationsbedürftigen Stilbegriff“, in: *Die klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Hermann Danuser, Basel 1997, S. 21. An anderer Stelle betont Gülke die Ausnahmestellung Bartóks und Strawinskys in einer ansonsten problematischen Wertungslage der neoklassizistischen Musik, nämlich, „Daß man, einiges bei Bartók und Strawinsky ausgenommen, Werke obersten Ranges ungern mit der Kategorie „Neoklassizismus“ in Zusammenhang bringt [...]“ (Gülke 1997, S. 23). Nähme man Bartók also vom Neoklassizismus aus, dann blieben an „Werken obersten Ranges“ nur noch diejenigen Strawinskys übrig.

²³⁰ Vgl. Somfai 1997, S. 124: „Frankly, I seriously doubt that a classicism-oriented re-evaluation of the music of the 20th century will do full justice to Bartók. He will remain an irregular case, a ‚problem‘, as he was in the context of avant-garde compositional techniques.“

²³¹ Zitiert nach Somfai 1997, S. 130. In demselben Aufsatz von László Somfai findet sich eine vollständige Aufstellung der Bartók-Äußerungen zum Themenfeld „Neoklassizismus“.

²³² Vgl. Benjamin Suchoff 1993, S. 189.

Im Fall des Concerto Grosso des 18. Jahrhunderts ist parallele Stimmführung geeignet, direkte satztechnische Bezüge herzustellen. Insbesondere kommen Terz- und Sextparallelen bzw. Sextakkord-Ketten in Betracht, da diese in der Concerto-Grosso-Literatur präsent sind. Im Bereich der Texturkonzepte ist das weiträumige Führen parallelstimmiger Tonleitern eine Besonderheit Bartóks, die sich auf Concerti Grossi zurückführen lässt. Schließlich konkretisieren alle Rekurse auf regelhafte Dissonanzbehandlungstechniken, oft verbunden mit charakteristischen rhythmischen Gesten, die Anklänge nicht nur auf „Vor-Bach’sche Musik“, sondern auch auf Bach selbst.

Der Orchestersatz ist in Concerti Grossi (sowohl vor als auch von Bach) in der Regel eher breit konzipiert, das heißt, die Stimmen bilden miteinander Blöcke, anstatt filigrane kontrapunktische Beziehungen miteinander aufzunehmen. Parallele Stimmführung ist dabei ein häufiges Vorkommnis – hierdurch können sich Stimmen zu einer verbreiterten Schicht zusammenschließen.

Bemerkenswert ist, dass dieses Vorgehen, sogar bei Bach, zu deutlich gelockerten Ansprüchen an die Stimmführung führt, wie die folgende Passage aus dem Dritten Brandenburgischen Konzert beweist. Die Wechselnotenfigur ist zu parallelgeführten Dreiklängen verbreitert und wird, analog zum Sext- und Quartsextakkord, auch auf den Grundakkord angewendet:

NB 2.3/7: Bach, Drittes Brandenburgisches Konzert, 1. Satz, T. 9-10

Dass die parallelen Grundakkorde immer im Zusammenhang mit der VII. Tonleiterstufe auftreten, mildert den Effekt der Quintparallelen, da jeweils eine der Quinten nicht rein ist. Lizenziös ist die Stimmführung aber dennoch.

Parallele Grundakkorde bei Bach sind auch im Concerto Grosso kein Regelfall, aber ihr Vorkommen beweist die Tendenz zur verbreiterten, nicht streng kontrapunktisch gedachten Orchesterstimmenkonzeption und zur parallelen Stimmführung allgemein.

Der Einsatz parallelstimmig verbreiteter Stimmen kommt auch im folgenden Beispiel aus Vivaldis Concerto Grosso Op. 3 Nr. 8 zur Geltung.

NB 2.3/8: Vivaldi, Concerto Grosso a-Moll Op. 3 Nr. 8, 3. Satz, T. 1-9

Hier sind noch zwei Aspekte hervorzuheben, die sich in Bartóks klassizistischen Parallelstimmigkeits-Konzeptionen wiederfinden lassen: Erstens sind in Vivaldis Satz, wie in Bartóks sekundärer Parallelbewegung²³³, Parallelführung und Kanon verquickt. Zweitens entsteht durch die weiträumig eingesetzten Tonleitern in Terzparallelen ein Effekt des Raumgreifens, der bei Bartók bisweilen auf die Spitze getrieben wird. Schon bei dem zitierten Satz aus Vivaldis Concerto Grosso treten harmonisch-tonale Wirkungen in den Hintergrund – das tonale Zentrum scheint am Anfang *c* zu sein, später stellt sich a-Moll als Tonika heraus, erfährt aber nur schwache Bestätigung mangels der Möglichkeit authentisch-perfekter Kadenzierung unter den Prämissen paralleler Tonleiterbewegung. Als Haupteindruck der Stelle kann sich eine fast optisch wahrnehmbare Bewegung durch den diatonisch-beiordnend organisierten Raum der linearen Tonhöhe etablieren.

Terzparallelen, regelhafte Dissonanzbehandlung und rhythmische Gesten

Im folgenden Auszug aus dem ersten Satz des Ersten Klavierkonzerts erscheinen im Klavierpart zwei Schichten Terzparallelen als Anklang an die Musik vergangener Zeiten. Der Bezug zur Musik des 17./18. Jahrhunderts konkretisiert sich durch bestimmte kontrapunktische Verfahrensweisen. Die beiden Terzparallelen-Stränge sind als Kanon organisiert. Einschlägig sind auch die eingeflochtenen Sekundvorhaltsbildungen, die sich teilweise ganz korrekt mit Vorbereitung und Auflösung vollziehen. In den Fällen, wo der untere – nach Begriffen des 18. Jahrhunderts dissonante – Ton der Sekundreibung angesprungen wird, ist er in der vorhergehenden Zählzeit immerhin in der Oberstimme präsent, so dass die Ansprüche regelhafter Dissonanzbehandlung auch dort, mit gewissen Zugeständnissen²³⁴, erfüllt sind.

²³³ Vgl. oben S. 94ff.

²³⁴ Man könnte eine Stimmkreuzung annehmen – auf dem Klavier ist immerhin das Gegenteil nicht zu beweisen.

NB 2.3/9: Erstes Klavierkonzert, 1. Satz, T. 5 nach Ziffer 27 bis Ziffer 28, Klavierpart

The image shows a musical score for the first piano part of the first movement of the first piano concerto by Béla Bartók, measures 27-28. The score is in 3/4 time and features a complex texture with parallel motion in both hands. The right hand plays chords and arpeggiated figures, while the left hand plays a chromatic line. The piece is marked 'p' (piano).

Für die Assoziation von Musik des 17./18. Jahrhunderts sorgen darüber hinaus ab dem siebenten abgebildeten Takt die rhythmischen Formeln aus Sechzehntel- und Achtelnoten. Interessant im Sinne der zu erörternden Frage nach Stilsynthese ist die Erweiterung des Tonvorrats, der zu Anfang diatonisch (weiße Tasten) ist, ab dem fünften abgebildeten Takt in der linken Hand. Bis auf *b/a*is ist daraufhin das chromatische Total vertreten.

„Raumgreifen“

Ein besonderes Merkmal Bartók'scher Werke nach 1926 ist eine Disposition der Textur, die auf weitausgreifenden Tonleiterbewegungen beruht. Durch Parallelbewegung werden diese Bewegungen verbreitert und verstärkt. Der Effekt ist ein Zurücktreten harmonischer Progression von Klang zu Klang gegenüber einem fast optisch oder haptisch wahrnehmbaren Räumlichwerden des Tonraumes. Typisch für solche Anordnungen bei Bartók sind konsonante Parallelführungen von Terzen, Sexten oder Dreiklängen. Es besteht eine Verbindung zum „Breiten Pinsel“ der Concerto-Grosso-Literatur – ähnliche tonleiterbasierte Sätze wurden oben bei Vivaldi (NB 2.3/8) vorgestellt. Gleichwohl ist Bartóks „Raumgreifen“ als progressive Satzweise zu verstehen, da sie den Weg bereitet für Komposition mit Klangräumen anstatt mit Motiven und Klangfortschreitungen.

NB 2.3/10: Erstes Klavierkonzert, 3. Satz, T. 2 nach Ziffer 45 bis Ziffer 46

Halbtönen in verschiedenen Bläser-
und Streicherstimmen

The musical score is presented in two systems, each containing five measures. The piano accompaniment is written in the right and left hands, with a dynamic marking of *pp* at the beginning of the first system and a *cresc.* marking in the middle. The woodwind parts include Oboe, Bassoon, and Clarinet. The Oboe part has a dynamic marking of *p* and a *mf* marking. The Bassoon part has a dynamic marking of *p*. The Clarinet part has a dynamic marking of *mp* and is labeled "A-Klarinetten klingend". The score is in G major and 2/2 time. The first system shows the piano accompaniment and woodwinds. The second system shows the piano accompaniment and woodwinds, with the Oboe and Bassoon parts ending with a fermata.

Kontrapunktik und Parallelstimmigkeit

Einschlägige Beispiele für die Vermischung von Kontrapunktik und Parallelstimmigkeit sind die Texturen der sekundären Parallelbewegung.²³⁵ Im Klassizismus-Kontext sind sie insofern relevant, als das Verfahren erst ab 1926, im Rahmen von Bartóks Hinwendung zur Musik des 17. und 18. Jahrhunderts, auftaucht und sich vorwiegend in Werken mit klassizistischen Anteilen findet. Auch besteht ein Zusammenhang zwischen dem neuen Interesse an Alter Musik und der Auslotung kontrapunktischer Verfahrensweisen. Wie im obigen Beispiel von Vivaldi gezeigt, gibt es in der Concerto-Grosso-Literatur verwandte Bildungen. Sekundäre Parallelbewegung weist zudem meistens das oben beschriebene Phänomen des „Raumgreifens“ auf.

Trotz der Analogien bei Vivaldi sind bei sekundärer Parallelbewegung in der Regel die stilistischen Anklänge an das 17./18. Jahrhundert eher schwach ausgeprägt – diese bestehen ja besonders in rhythmischen Gesten, die bei Tonleiterbewegungen, die bei Bartók meistens in gleichen Notenwerten komponiert werden, unterbleiben. Die Gemeinsamkeiten mit Concerti Grossi sind mehr konzeptueller Natur und betreffen Prinzipien wie den Kanon und die Raumvorstellung.

Aber auch in Bartóks gestisch deutlich klassizistischen Passagen findet sich eine Fülle kontrapunktischer Verfahrensweisen – oben wurden bereits Vorhaltsbildung und Kanon diskutiert. Im folgenden Beispiel aus dem vierten Satz der *Musik für Saiteninstrumente* vereinen sich rhythmische Bach-Gestik (die recht verwandt ist mit dem oben zitierten Dritten Brandenburgischen Konzert) und Kanon zu einer Satzweise, die zusätzlich sekundäre Parallelbewegungseffekte mit sich bringt: Primär sind hier die zwei Schichten Terzparallelen, sekundär die Dreiklänge, die auf jeder Viertel-Zählzeit entstehen.

NB 2.3/11: *Musik*, 4. Satz, T. 128ff.

1./2. VI. *mf*

3./4. VI. *mf*

1. Va/1. Vc *mf*

2. Va/2. Vc *mf*

²³⁵ Vgl. oben S. 94ff.

Bartóks synthetischer Stil und die Frage der Emotionalität

Die Diskussion von Bartóks Klassizismus wirft die Frage nach dem expressiven Gehalt klassizistischer Musik in den 1920er und 1930er Jahren auf. Generell bewegen sich die expressiven Möglichkeiten dieses Genres in einem Spektrum, das von gelassener Heiterkeit im Sinne klassischer Serenität über Sachlichkeit und Objektivität bis zu ausgesprochener Kühle und expliziter Vermeidung von Emotionalität reicht.

Klassizismus, wie er von Strawinsky als dominierendem Komponisten geprägt ist, ist wenig synthetisierend, sondern vielmehr in einer Distanz-Ästhetik des Vorführens der einzelnen musikalischen Komponenten angesiedelt. Das Besondere an Bartóks Werken mit Alte-Musik-Bezug ist das fortgesetzte Bestreben nach Integration. Dabei fusionieren nicht nur Gestaltungsweisen und Techniken des 17./18. mit solchen des 20. Jahrhunderts, sondern auch die „Muttersprache“ Bauernmusik und das formbildende und expressive Erbe der Beethoven-Tradition zu einem spezifisch Bartók'schen Stil.

Es scheint, deutet man seine eigenen Aussagen, Bartóks Anliegen gewesen zu sein, der klassizistischen Musiksprache die mechanische Kühle zu nehmen und sie mit Emotionalität in Einklang zu bringen. Es geht um nichts Geringeres als um die Rettung des Subjektiven, Emotionalen und Sinnlichen für eine neu zu definierende Modernität.

NB 2.3/12: Erstes Klavierkonzert, 1. Satz Ziffer 29

The image shows a musical score for the first movement of Bartók's First Piano Concerto, measure 29. The score is in bass clef and includes parts for Snare Drum (Pauke), Tambourine (Tamb. picc.), and Piano (p marc.). The Snare Drum part has a rhythmic pattern of quarter notes with rests. The Tambourine part has a rhythmic pattern of eighth notes with rests. The Piano part has a rhythmic pattern of eighth notes with rests. The score is written in a single system with three staves.

László Somfai diskutiert diese Stelle, die Fortsetzung der neobarock beginnenden Passage, die oben als NB 2.3/9 diskutiert wurde, sowohl unter Klassizismus- als auch unter Strawinsky-Gesichtspunkten²³⁶ und beschreibt den Verlauf und die Synthese der unterschiedlichen Strömungen:

The key Stravinsky scene seems to be the middle part of the development section (between Nos. 27-35) in Movement I of the Piano Concerto No. I. It starts with a neoclassical imitation without stylistic profile („objective“) that gradually develops a Bartókian edge (polymodality); then, restarting in slower tempo, an ostinato „à la *Soldier's Tale*“ follows that leads to an ecstatic accelerando „à la Bartók“, exhibiting an extraordinary pianistic presence. I would rather not verbalize the „narrative“, but it seems to present a critical view of the fashion.

Die neobarocken Sätze werden hier also durch Polymodalität von Bartóks Personalstil vereinnahmt, die Strawinsky-Anklänge erhalten durch typisch Bartók'sche Steigerungen die verlorengegangene emotionale Intensität zurück.

Somfai formuliert zurückhaltend, aber auch er sieht in Bartóks integrierender Handhabung barocker und Strawinsky-artiger Paradigmata eine kritische Gegenposition zur Mode der „Objektivität“.

d) Archaik

Die bei Bartók relativ häufig vorkommenden Quint- und Quintoktav-Parallelführungen aktivieren das allgemeine Assoziationsfeld des Alten, Archaischen, wobei es nicht immer gelingt, kirchenmusikalische von volksmusikalischen Anklängen (beweglicher Bordun) zu unterscheiden. Als Anklang auf heroische Archaik deutbar ist folgende Passage aus der *Tanz-Suite*.

²³⁶ Somfai 1997, S. 133.

NB 2.3/13: *Tanz-Suite*, 3. Satz, Ziffer 23, Streicherauszug

The image shows a musical score for a string ensemble, consisting of four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom three staves are in bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score begins with a dynamic marking of *f* (forte) on the first staff. The second and third staves have dynamic markings of *f sf sf* (forte, sforzando, sforzando) and the instruction *sempre simile* (always similar). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some passages in parallel motion and others in polyphony. The key signature changes to two sharps (F# and C#) in the middle of the piece.

Im letzten Teil der *Cantata Profana* (1930) ist ein Bezug zum sakralen Parallelensingen wahrnehmbar: Zum einen verstärkt die vokale Besetzung die klangliche Ähnlichkeit zur mittelalterlichen Kirchenmusik. Zum anderen ist im Text ein Bezug zum Vergangenen evident. Die Geschichte der in Hirsche verwandelten neun jungen Männer wird im Laufe der ersten beiden Sätze der *Cantata* nach Art eines Märchens ausgebreitet. Im dritten Satz erfolgt eine inhaltlich redundante Zusammenfassung des Märchens. Die Erzählung selbst war bereits in der Vergangenheitsform abgefasst. Durch den Rückblick auf die Erzählung, den der dritte Satz der *Cantata* darstellt, wird die Distanz zum zeitlich Entfernten der erzählten Geschehnisse noch verdoppelt. In diesem Rahmen ist ein Abschnitt in Quint-Oktav-Parallelen eingefügt. Der Wechsel von der polyphonen Satzweise zur Parallelführung ist sehr deutlich wahrnehmbar. Das Bedeutungsfeld, das durch die Anklänge an mittelalterliche Kirchenmusik aktiviert wird, ist die weit zurückliegende Vergangenheit mit der Konnotation des Würdigen und Sakralen.

NB 2.3/14: *Cantata Profana*, 3. Satz, T. 26-35

Posaunen
pp

Harfe
p

Chor 1
Und jag - ten tag-lang, nächst-lang durch die Wäl - der.

Chor 2
jag - ten tag-lang, nächst-lang al - le.
Hatten zu Hir-schen sich ver - wan-delt tief im Wald.

Der Nachweis, dass Bartók mit mittelalterlichen Parallelgesängen vertraut war und daher Parallelführung perfekter Konsonanzen als antikisierendes Stilmittel bewusst einsetzte, ist nicht ohne weiteres zu erbringen. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit mittelalterlicher Musik nahm zu Bartóks Zeit erst ihren Anfang, und inwiefern kirchliches Parallelensingen praktiziert und von Bartók zur Kenntnis genommen wurde, lässt sich nicht nachvollziehen.

In seinem Studienbuch zum Neoklassizismus setzt Volker Scherliess²³⁷ einen Zusammenhang zwischen „organalen“ Satztechniken im frühen und mittleren 20. Jahrhundert und Mittelalter-Bezug selbstverständlich voraus, ohne die Quellenlage im Einzelnen nachzuweisen. Desgleichen widmet Richard Beyer seine gesamte Dissertation den „organalen Satztechniken bei Debussy und Ravel“ – die analysierten Werke sind zum Teil deutlich älter als die hier herangezogenen Beispiele von Bartók –, ohne die Kenntnis von mittelalterlichen Organa und den Weg des musikalischen Einflusses bei Debussy und Ravel nachzuweisen.²³⁸

²³⁷ Volker Scherliess, *Neoklassizismus: Dialog mit der Geschichte*, Kassel 1998.

²³⁸ Richard Beyer, *Organale Satztechniken bei Debussy und Ravel*, Wiesbaden 1992.

Allerdings bringt Bartók in seinem Aufsatz „The Peasant Music of Hungary“ von 1931 ausdrücklich Quint- und Quartparallelen in Zusammenhang mit Archaik, auch wenn er nicht ausführt, ob es sich in seinen Augen um eine volkstümliche oder eine kirchenmusikalische Tradition handelt:

Wir wollen darauf hinweisen, daß die Ergebnisse der modernsten musikalischen Bestrebungen oft gewisse [...] Ähnlichkeiten mit den Eigenschaften längst entschwundener Musik an sich tragen. (Es sei diesbezüglich z.B. die Neubelebung der Quint- und Quartparallelen erwähnt.) Denn: man sucht eben neues, eigenartiges, ungewohntes nicht nur vorwärtsgehend in der Zeit, sondern auch rückgreifend in vergangene Jahrhunderte.²³⁹

Damit ist eine „Markierung“ von Quint- und Quartparallelen als „entfernte Vergangenheit“ für Bartók auktorial belegt. Bei entsprechender Inszenierung ist die Hörweise von solchen parallelstimmigen Bildungen als Ausdruck von Archaik kaum zu vermeiden, zumal der heutige Hörer auch die Erfahrungen mit Carl Orff und der populär- und filmmusikalischen Ausschlachtung von Mittelalter-Assoziationen mit einbringt.

²³⁹ Bartók, „The Peasant Music of Hungary“, in: *Musical Courier* CIII., 3 (September 1931), S. 6. Deutsches Konzept hrsg. von Denijs Dille, *Documenta Bartókiana* IV, S. 101.

3. Analyse

Concerto for Orchestra

Die abschließende Werkanalyse bietet die Gelegenheit, die im Verlauf der vorliegenden Arbeit unter unterschiedlichen Gesichtspunkten herausgearbeiteten Implikationen von paralleler Stimmführung in ihrem ganzheitlichen Ineinandergreifen im Werkkontext darzustellen. Das *Concerto for Orchestra* gilt als in hohem Grade repräsentativ für Bartóks Personalstil und ist in der Vergangenheit schon Gegenstand zahlreicher analytischer Betrachtungen gewesen.²⁴⁰ Die vorliegende Analyse kann sich vor dem Hintergrund dieser Arbeiten auf den Aspekt der parallelen Stimmführung beschränken.

Das *Concerto for Orchestra* (1943) bietet sich als Anschauungsobjekt an, weil es einerseits gegen Ende der Lebensspanne des Komponisten entstanden ist, so dass davon auszugehen ist, dass es sich auf der Höhe aller diachronen Entwicklungen innerhalb des Personalstils Bartóks befindet. Andererseits zeichnet sich das *Concerto* durch einen hohen Grad an Retrospektivität aus – Bartók rekurriert verschiedentlich auf eigene und fremde Kompositionen früherer Zeiten, so dass bis zu einem gewissen Grade auch frühere Stadien in diesem Werk aufgehoben sind. Natürlich kann keine Komposition ein Gesamtwerk vollständig repräsentieren. Das *Concerto* eignet sich hierfür, soweit dies eben möglich ist. Es ist ansonsten dem weitergehenden Studium der Interessierten überlassen, die in der vorliegenden Arbeit dargelegten Wirkungsweisen paralleler Stimmführung auf Tonalität, Formbildung und Verweisrelationen anhand anderer Werke zu überprüfen.

²⁴⁰ Neben David Coopers Monographie *Bartók. Concerto for Orchestra*, Cambridge 1996, widmen sich Sammelwerke zu Bartóks Musik dem *Concerto* (z.B. *The Bartók Companion*, 1993, und *The Cambridge Companion to Bartók*, 2001). Das *Concerto* fehlt nicht als Belegstück in Schriften zu Bartóks Kompositionstechnik, z.B. bei Antokoletz 1984 und Wilson 1992, und ist Gegenstand zahlreicher Aufsatzpublikationen zu einzelnen Fragestellungen. Joel Lester zieht den ersten Satz zur Darlegung der Verwendung verschiedener „pitch-class sets“ im 20. Jahrhundert heran (Lester 1989, S. 127-131).

rerseits kann man sie als Urmaterie des auf die äußerste Vereinfachung reduzierten pentatonischen Volksmusik-Stoffs auffassen – ein Rückgriff auf die Wurzeln, gleichzeitig konkret und allgemein. Die Tremolo-Figur ist dagegen vergleichsweise abstrakt, sie bildet keine Melodie, stattdessen sind grundlegende Strukturprinzipien der Tonhöhenorganisation verdeutlicht.²⁴⁵

Die Besprechung des Anfangs ist von Relevanz, auch wenn er noch keine parallele Stimmführung enthält, da im *Concerto* eine große Material-Ökonomie herrscht und das bis hierhin Exponierte wesentlich für den weiteren Verlauf ist. Darüber hinaus ist die Spiegelbewegung der Streicher-Tremoli eine Technik der Stimmabhängigkeit (wie die parallele Stimmführung), und es ist aufschlussreich zu sehen, wie diese in Beziehung zu Verfahren der Materialdarstellung steht.

Im zweiten Teil der Introduction wird die pentatonische Melodie auf ihre Bestandteile der Intervalle Quarte und große Sekunde reduziert und auf dieser Basis transponiert, so dass sie nicht länger pentatonisch ist. Gleichzeitig findet eine Diminution auf gleichmäßige Achtel statt, so dass sich die Melodiegestalt durch Abstraktion in eine Begleitfigur verwandelt.

Sie dient zur Begleitung einer von drei Trompeten vorgetragenen melodischen Gestalt, die auf die Verbunkos-Intonation im dritten Teil der Einleitung vorverweist. Die Dreistimmigkeit des Trompetensatzes ist als Kombination von Terzparallelen und Gegenbewegung organisiert. So wird zugleich auf bekannte Topoi einer auf parallelen Terzen basierenden Mehrstimmigkeit verwiesen und das abstrakte Moment der Spiegelsymmetrie integriert.²⁴⁶

²⁴⁵ Die Spiegelbewegung ist unmittelbar verständlich, die Tonvorräte zeigen sich in der Analyse.

²⁴⁶ Zum Zusammenhang von Parallelführung und Intervallumkehrung unter dem Gesichtspunkt der Symmetrie vgl. Richard Cohn, „Inversional Symmetry and Transpositional Combination in Bartók”, in: *Music Theory Spectrum* 10 (1991), S. 264: „Equally prominent is Bartók's tendency to combine transpositionally related entities, either simultaneously (in parallel motion), successively in a single voice (sequential passages), or successively in multiple voices (transpositional canons).”

NB 3.1/2: *Concerto, Introduzione*, T. 39ff.

Der dritte Teil der Introduction ist durch einen weitausgreifenden Melodiebogen bestimmt, der allgemein als Verbunkos-Geste interpretiert wird.²⁴⁷ Interessant ist in diesem Zusammenhang der Satz in oktavverstärkten Terzparallelen. Die konsequenten Terzparallelen stellen, wie schon oben erwähnt, eine Verbindung zu populär-volksmusikalischen Gattungen her – dies durchaus in Übereinstimmung mit dem Verbunkos-Topos. So rückt im konkret vorliegenden Fall die Passage in eine Sphäre pathetischer Orchestermusik des 19. Jahrhunderts. Hierzu trägt die Länge des Melodiebogens ebenso bei wie die Instrumentation mit oktavverdoppelten Streichern in hoher Lage. Dabei ist keine ironische Distanzierung zu spüren. Die verweisende Bedeutung kann als ein spezifisch ungarisch gefärbtes, romantisches Pathos umrissen werden.

NB 3.1/3: *Concerto, Introduzione*, T. 51ff. (Stimmauszug)

²⁴⁷ Cooper 1996, S. 8. Laut Antokoletz lautete in Bartóks Manuskript die Tempovorschrift der Introduction „Tempo di Verbunkos“ (Antokoletz 1993, S. 527). Nach der Definition Monelles erfüllt die Verbunkos-Geste bei Bartók die Kriterien, um als musikalischer Topos zu gelten: Das musikalische Zeichen verweist, per Struktur-Übereinstimmung, auf eine konventionelle musikalische Sphäre, die ihrerseits mit einem charakteristischen Spektrum von Assoziationen aufwartet, die der in Frage stehenden Passage ihre Bedeutung verleihen. Vgl. Raymond Monelle, *The Sense of Music*, Princeton 2000.

Beachtenswert ist die Begleitung der tiefen Streicher, die sich immer noch aus der diminuierten Eröffnungsmelodie herleitet.

Allegro vivace

Aus dieser Begleitfigur wird im Folgenden in stetiger Transformation der Intervalle und durch ein *accelerando* das sogenannte Keimmotiv des Sonatenhauptsatzes entwickelt, das skalenförmig verläuft und sowohl als nichtdiatonischer Volksmusikmodus als auch als Ausschnitt aus der Ganzton-Halbton-Skala (Oktagonik) deutbar ist.

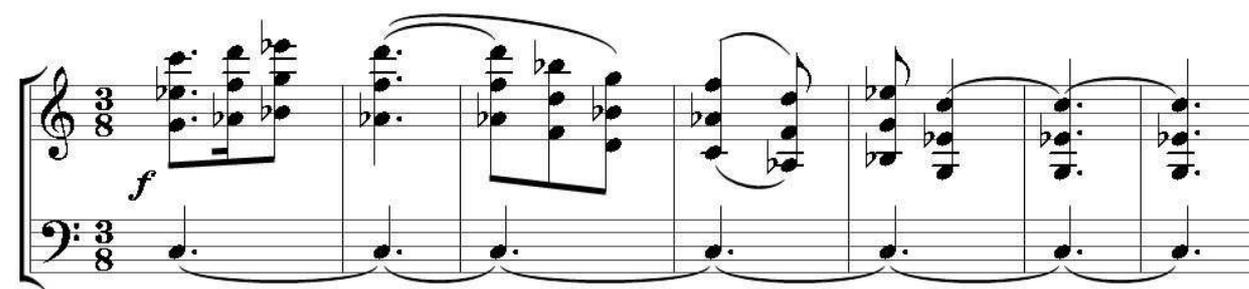
Der zweite motivische Hauptbestandteil des ersten Themas trägt wiederum die Quart-Sekund-Struktur des Einleitungs-Themas.

NB 3.1./4: *Concerto*, 1. Satz *Allegro vivace*, Hauptmotive



Der erste Teil der Hauptsatzgruppe verläuft ohne parallele Stimmführung. In Takt 95 beginnt deutlich hörbar ein zweiter Teils des Hauptsatzes. Dieser Formteil ist durch parallele Stimmführung in Quartsextakkorden textural und klanglich vom Vorhergehenden abgesetzt. Die Quartsextakkorde ergeben sich aus einer bei Bartók häufig anzutreffenden Intervallstruktur, der Schichtung zweier Sextintervalle; so fallen intervallbasierte und terzschichtend-grundtonorientierte Organisationsweisen zusammen.

NB 3.1/5: *Concerto*, 1. Satz *Allegro vivace*, T. 95ff. (Stimmauszug)



Cooper vermutet in der Passage eine Anspielung auf Debussy,²⁴⁸ und Grundakkord- und Quartsextakkordparallelen, insbesondere im diatonischen Tonvorrat, sind tatsächlich typisch für diesen Komponisten. Die Melodie erinnert aufgrund ihrer rhythmischen und melodischen Disposition ansonsten an die stilistische Sphäre des Walzers, für den wiederum ein Satz in Sextparallelen nicht untypisch ist, ist doch das Sextintervall auf dem walzertypischen Instrument, der Geige, gut zu greifen. Im vorliegenden Fall erhält der Walzer-Anklang einen ungarischen Akzent in der rhythmischen Schlussformel kurz-lang.

Der Walzer muss seinerseits als musikalischer Topos gelten. Er kann für – eventuell volkstümliche – Fröhlichkeit stehen, mit einer Bandbreite bis hin zur Ekstase. Je nach Kontext kommen politische Assoziationen der Dekadenz in Frage, etwa der „Untergang der Donaumonarchie“.²⁴⁹ Bartóks Anspielung auf einen walzerartigen Tanz ist hier aber zu vage, um die ganze Assoziationskette in Ganz zu setzen – der Walzer-Topos tritt nicht in Kraft. Der Höreindruck bestätigt lediglich einen tänzerischen Charakter. Dieser zweite, textural im Vergleich zum Anfang als „anders“ markierte Charakter der ersten Themengruppe wird in seinem Verlauf mit dem ersten Thema vermittelt, etwa durch Abspaltung und zunehmende Abstraktion seiner Bestandteile und durch vermehrte Einwürfe des „Keimmotivs“.

Ab T. 134 beginnt eine Überleitungspassage mit einem eigenen „Hornruf“-Thema, das durch seine Quartstruktur in enger Verbindung mit dem Einleitungsthema und dem zweiten Motiv des Hauptthemas steht. Im Durchführungsteil ist es Gegenstand motivisch-thematischer Arbeit.

NB 3.1/6: : *Concerto*, 1. Satz *Allegro vivace*, T. 134ff.

Posaune

mf *dim.* *pp*

Mit dem Ende der Überleitung beginnt, stimmungsmäßig durch zurückgenommenes Tempo und *piano*-Dynamik einschlägig charakterisiert, der erste Abschnitt des Seitensatzes. Das exponierte Thema erscheint als volksmusikalisch inspirierte Melodie, sie ist klar grundtonbezogen (auf *h*) und ihr prominentestes melodisches Merkmal sind Wechselnotenfiguren. Begleitet wird sie von einem Quintbordun *h-fis*.

²⁴⁸ Cooper 1996, S. 40: „perhaps a late tribute to the influence of Debussy“.

²⁴⁹ In einem solchen Zusammenhang steht nicht nur Ravels „La Valse“ (1919/1920), sondern auch das Intermezzo aus Bartóks „4 Orchesterstücken“ Op. 12 (1912).

Das Seitenthema erfährt ab T. 192 eine Verwandlung, die wesentlich auf seiner parallelstimmigen Verbreiterung beruht.

NB 3.1/7: *Concerto*, 1. Satz, T. 192 ff, Flöten, Oboen, sordinierte Violine, Klarinetten, Harfe

The image shows a musical score for three parts: Flöten, Oboen (top staff), Violinen con sordino (middle staff), and Klarinette, Bassklarinette, Harfe (bottom staff). The score is in 4/8 time and consists of 12 measures. The top staff features a melodic line with eighth notes and rests. The middle staff has a dense texture of chords, primarily triads and dyads, with a dynamic marking of *p*. The bottom staff has a melodic line with eighth notes and rests, also marked *p*. The key signature has one flat (B-flat).

Diese reale Durdreiklangs-Parallelführung hat also die formale Funktion der Variantenbildung innerhalb der Seitensatz-Gruppe inne.

Interessant ist die Verteilung der Töne auf die Oktavlagen: Die Terz ist gegenüber der engen Lage eine Oktave höher gesetzt. Auf diese Weise stellen die Töne einen Ausschnitt aus der Partialtonreihe dar, wie sie sich über einem, hier nicht erklingenden, Grundton eine Oktave unter der tiefsten parallelgeführten Stimme aufbauen würde. Bestätigt wird die Deutung als Partialton-Nachahmung durch die insgesamt sehr hohe Lage dieser Klänge, die *flautando*-Instrumentation sowie durch die konsequente Verwendung der Durterz.

Das spezifische Obertonspektrum bestimmt den Klang eines Tones. Schon Michael Praetorius beschreibt unter orgeltechnischen Gesichtspunkten Klangsynthese durch Hinzuschaltung von Tönen aus dem Partialtonspektrum.²⁵⁰ Die Orgelmixtur, der die Mixtur als Satztechnik ihren Namen verdankt, ist ein Verfahren der Klangsynthese. Starke Obertöne verleihen einem Ton „Glanz“ und „Strahlen“. Eine vielstimmige Mixtur auf der Orgel wird deshalb die „Klangkrone“ genannt.

Die vorliegende Stelle aus dem *Concerto* stellt durch ihre spezifische Satzdisposition den klangfarblichen Aspekt in den Vordergrund, und zwar als „Glänzen“.²⁵¹

Das Seitenthema in seinem ersten Erscheinen evoziert in seiner Instrumentation für Oboe mit Quintenbordun-Begleitung die Sphäre der Hirten und Herden. Der im Seitenthema zunächst unmittelbare Anklang des Natürlichen ist in der Paral-

²⁵⁰ Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, In: Muzzolini 2006, S. 115f.

²⁵¹ Lendvai belegt den Einsatz von Tönen aus dem Obertonspektrum für „Glanz“ am Beispiel der „akustischen Skala“ anhand der „Schatzkammer“-Szene aus *Herzog Blaubarts Burg*. Lendvai 2001, S. 29.

lelführungstelle auf komplexe Weise modifiziert. Typisch in der Wirkung der Stelle ist der Querstand zwischen den tonalen Implikationen des Dur-Grundakkordes und seinem Einsatz in der realen Parallelverschiebung. Man ist geneigt, einen Akkord in Grundstellung als Tonika zu hören. Lauter Toniken nebeneinander im Sekundabstand ergeben jedoch keinen dur-moll-tonalen Sinn. Der vertraute Durakkord in unvertrautem Zusammenhang hat den Effekt der Verfremdung.

Die Klangfarbe der Stelle erinnert an eine Drehorgel oder Glasharmonika. So kommt, in verwirrendem Widerspruch zum „Hirten“-Klang des eigentlichen Seitenthemas, der Eindruck von Künstlichkeit auf. Nimmt man die Deutung der Oberton-Klanglichkeit und die Verfremdungswirkung der Parallelstimmigkeit zusammen, kann der Gesamtcharakter der parallelstimmigen Variante als „künstliches Licht“ bzw. „fremder Glanz“ beschrieben werden.

Im Folgenden durchläuft dieser Formteil einige Liquidationsprozesse, wodurch Charakteristika abgebaut werden und Material auf eine abstrakte Ebene geführt wird. Die Parallelführung erscheint in enger Lage als Quartsextakkord (T. 212 -218), Mollterzen trüben den Klang ein – beides nimmt den Anklang an die Partialtonreihe zurück.

Die Durchführung (ab T. 231) verarbeitet das Material der ersten Themengruppe. Sie beginnt mit Abspaltungen und Umkehrungen des „Keimmotivs“. Im Zuge der motivisch-thematischen Arbeit der Formprozesse ist die formbildende Wirkungsweise paralleler Stimmführung und anderer Techniken der Stimmabhängigkeit zu beobachten. Ein erstes Stadium der Verdichtung (gegenüber der bloßen sukzessiven Abspaltung und Umkehrung des „Keimmotivs“) beginnt mit T. 242. Ein Einklangs-Kanon mit nur einem Achtel Einsatzabstand führt zu „sekundärer Parallelbewegung“ in Terzen. Eine dritte Kanonschicht bewegt sich unisono in entgegengesetzter Richtung.

NB 3.1/8: *Concerto, Allegro Vivace*, T. 242ff., Parallelbewegung in den Kästen

The image shows a musical score for a concerto, specifically measures 242 through 247. The score is written for four staves: two treble clefs (Violins I and II) and two bass clefs (Violas and Cellos/Double Basses). The music is in 7/8 time and features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The key signature has one flat (B-flat). The score is marked with a forte 'f' dynamic. Vertical brackets connect the staves, highlighting the parallel motion between the strings. The music concludes with a final chord in the last measure (247).

Im letzten Takt (247) des Abschnitts verwandelt sich die sekundäre in eine primäre Parallelführung in Sexten, die nicht als Nebenprodukt des Kanons zu erklären ist, sondern als beendende Zusammenfassung der Stimmbewegungen.

Der folgende Abschnitt der Durchführung ab T. 248 verarbeitet das Quartensmotiv des Hauptthemas, und zwar ebenfalls kanonisch. Elliott Antokoletz führt aus, dass die Passage das Quart- und Sekund-Material in einen oktatonischen Tonvorrat umwandelt. Dies geschieht durch Projektion der Intervalle auf andere Tonstufen und wird durch Kanons und die daraus resultierenden Parallelführungen unterstützt.

Ab T. 258 ergeben sich jeweils taktweise wechselnde Stimmkopplungen in verschiedenen Intervallen. Besonders transparent sind die Vorgänge ab T. 265. Aus einem Einklangs-Kanon entwickeln sich nacheinander Terz-, Dreiklangs- und Septakkord-Parallelführungen. Der im vorigen Abschnitt entfaltete oktatonische Tonvorrat wird noch durch weitere Töne ergänzt, so dass beinahe das chromatische Total präsent ist.

NB 3.1/9: *Concerto, Allegro Vivace*, T. 265ff. (Stimmauszug)



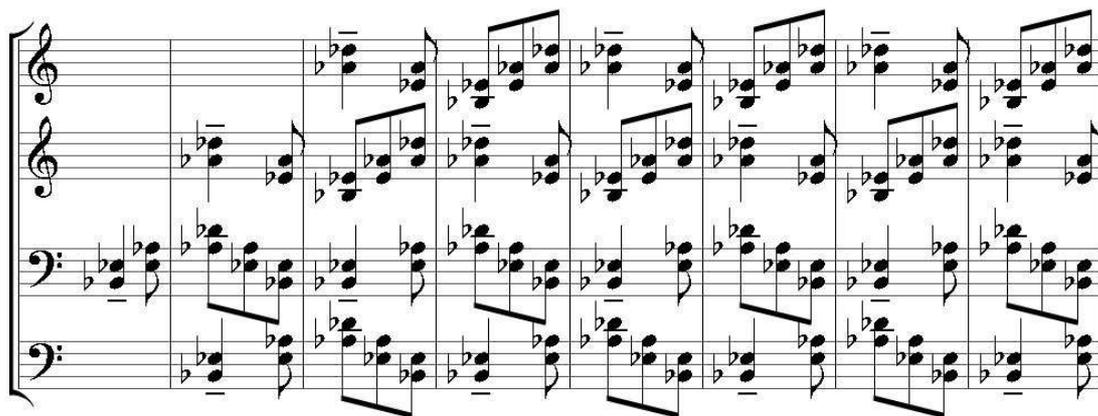
Wie so häufig ist diese Zusammenfassung der Bewegungskräfte in eine Textur, in der alle Stimmen streng voneinander abhängen, gleichbedeutend mit einem Abschnittsende.

Die Durchführung geht unmittelbar nach den abgebildeten Takten in einen *tranquillo*-Teil über: das Zentrum in dieser symmetrischen Konzeption dieses Sonatensatzes.²⁵²

Im darauf folgenden dritten und letzten Teil der Durchführung vereinigen sich „Keimmotiv“, Quartensmotiv und „Hornruf“. Insbesondere erfährt der „Hornruf“ einer barockisierenden Behandlung als Fugato. Während die Themeneinsätze immer enger aufeinander folgen, wird das Tonmaterial durch Abspaltung und Liquidierung auf sukzessive Quartsprünge reduziert. Kulminationspunkt dieser Entwicklung ist einmal mehr eine Passage aus Kanon, Gegenbewegung und Parallelbewegung, in der die melodisch-kontrapunktische Aktivität zu einem unvollständig-pentatonischen Feld verschmilzt.

²⁵² Auf diese Eigenschaft weist u.a. Paul Wilson hin (Paul Wilson, *The Music of Béla Bartók*, New Haven/London 1992, S. 196). Die symmetrische Disposition ergibt sich einerseits aus der rückläufigen Reprise (zuerst Seitensatz, dann Hauptsatz), andererseits aus der formalen Dreiteilung des Durchführungsteils, in dessen Zentrum besagter *tranquillo*-Abschnitt steht.

NB 3.1/10: *Concerto, Allegro Vivace*, T. 379ff. (Stimmauszug Blechbläser)

The image shows a musical score for three staves, likely a woodwind section. The top staff is in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The score consists of 12 measures. The top staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The middle and bottom staves provide harmonic support with chords and moving lines. The overall texture is dense and rhythmic, characteristic of Bartók's style.

Als formale Funktion der Parallelführung ist die Verdichtung der Struktur bis hin zur Kulmination in einem klar definierten Zielpunkt zu sehen. Das Ziel wird durch Liquidierung von immer mehr musikalischen Elementen erreicht. Liquidiert werden nicht nur motivische Komponenten des Satzes, sondern, auditiv gut wahrnehmbar, auch das Tonmaterial. Der Anfang der Fuge exponiert einen diatonischen Tonvorrat, und in der Struktur der Einsätze ist die Fuge traditionell mit Dux und Comes gestaltet. Dadurch erhält die Passage einen neobarocken Charakter. Die Engführung greift dann auf die fünf Töne der Pentatonik zurück, die resultierende Quartensfläche enthält schließlich nur noch vier verschiedene Tonstufen: *b*, *es*, *as* und *des*. Der Höhepunkt der Entwicklung ist dann ein einziger Ton, das *as* im dreifachen *fortissimo*.

Die Passage zeigt exemplarisch das Ineinandergreifen von Tonvorrat, Harmonik und Motivik bei Bartók. Konstituens ist ein Intervall, in diesem Fall die Quarte. Aus einer Reihe von fünf reinen Quartens generiert sich die Pentatonik, aus sieben Quartens die Diatonik. Das Quartintervall ist im Fugenthema bestimmend, die Zielfläche ist ein Quartensakkord.

Laut seinen eigenen Äußerungen leitete der junge Bartók die Vorrangstellung des Quartensintervalls in seinem Personalstil aus der auffälligen Präsenz von Quartensprüngen in ungarischer Bauernmusik ab.²⁵³ Indem sich sowohl die diatonische als auch die chromatische Leiter aus der Quintens- bzw. Quartensreihe ableitet, besteht zugleich eine konstruktive Verwandtschaft zur europäischen Kompositionsgeschichte. Andererseits steht der Quartensakkord wie ein Markenzeichen für die Terzensättigung vermeidende Klanglichkeit der Neuen Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

²⁵³ Bartók, „Vom Einfluß der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit“ (1931), in: Szabolcsi 1957, S. 163. Bartók, „The Folk Songs of Hungary“ (1928), in: *Béla Bartók Essays*, hrsg. von Benjamin Suchoff, New York 1976, S. 336ff.

In der Reprise des Seitenthemas zeigen sich Prozesse der zunehmenden Durchbildung des Materials, unter anderem das Übergreifen von thematisch-motivischen Prozessen auf ursprünglich untergeordnete, unthematische Schichten des Satzes und die damit einhergehende Enthierarchisierung der Texturen. War das Seitenthema in der Exposition von einem Quintenbordun begleitet worden, so setzt sich diese Schicht nun dezent in Bewegung – sie greift die Wechselnotenfigur des Seitenthemas auf, und zwar in Quintparallelen.

NB 3.1/11: *Concerto, Allegro Vivace*, T. 396ff.

The image shows a musical score for a piano and strings. The piano part is in the upper staff, and the strings are in the lower staff. The piano part begins with a rest, followed by a series of notes that form a sequence of chords. The strings play a rhythmic pattern of chords. The score is marked with a piano dynamic (*p*) and an expressive marking (*espr.*). The tempo is *Allegro Vivace*. The score is for measures 396ff.

Auch die zweite Variante des Seitenthemas, die in sphärischen Akkord-Parallelführungen exponiert worden war, erfährt in der Reprise eine interessante Veränderung: Die Geigen sind den Bläsern jeweils um ein Sechzehntel voraus.

NB 3.1/12: *Concerto, Allegro Vivace*, T. 456-462

The musical score consists of two systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Kl.), and Bassoon (BKl.). The second system includes parts for Violin 1 (VI. 1) and Violin 2 (VI. 2). The woodwinds play a melodic line with slurs and ties. The strings play a rhythmic accompaniment of chords in a parallel motion, marked *pp* and *con sord.*

Interessant sind die differenzierten dynamischen Angaben, mit denen Bartók den Klang dieser Takte gestaltet. Die jeweils zuerst fortschreitenden Geigen spielen, im *pianissimo*, leiser als die Bläser. Es entsteht eine gewisse Unschärfe, eine unpräzise Gleichzeitigkeit. Der Farbcharakter der Stelle wird dadurch bereichert. Gleichzeitig erfährt das melodisch-rhythmische Material eine Entkleidung seiner Charakteristika, es ist neutraler geworden, da der punktierte Rhythmus und die Wechselnotenfigur verschwunden sind.

Es folgt eine Überleitungspassage mit Abspaltungen dieses unpersönlich gewordenen Materials, von dem nur noch die Akkord-Parallelführungs-Textur übrig ist. Melodisch verwandelt es sich in einen Tonleiter-Ausschnitt, der nahtlos in Vorwegnahmen des „Keimmotivs“ übergehen kann. So wird die Reprise des Hauptthemas vorbereitet.

Die oben geschilderte Überführung des Seitenthema-Materials ins Hauptthema wird von diesem in der Integration der Quartsextakkord-Parallelführungs-Textur beantwortet, die direkt mit der Wiederkehr des Hauptthemas (T. 488) als Begleitmuster einsetzt. Diese Reprise ist ziemlich kurz gefasst. Schon in T. 494 ist

eine deutliche Komprimierung des Materials zu beobachten. Der „Keimmotiv“-Anteil ist in den Bläsern als Tonleiter-Abstraktion repräsentiert, während sich in den Streichern ein angedeuteter Kanon über das auf Terzen diminuierte Quartmotiv abspielt. Hierdurch entstehen Terzparallelen, die fast bis zum Schluss des Satzes andauern.

3.1/13: *Concerto, Allegro Vivace*, T. 494 (Stimmauszug)

Darauf folgen noch 14 Takte einer dynamischen Steigerung, die auf einer Unisono-Version des abgespaltenen Quartmotivs basiert. Den letzten Schluss bildet der „Hornruf“.

3.2. *Giucoco delle Coppie*

Der zweite Satz des Orchesterkonzerts ist dreiteilig nach Art eines Scherzos. Die Abschnitte des ersten Teils sind kettenartig beordnend organisiert. Als Trio fungiert eine choralartige Passage, auf die eine stark abgewandelte Reprise des ersten Teils folgt.

Dieser Satz ist von parallelen Stimmbewegungen ganz und gar bestimmt. Dies macht ihn im Zusammenhang dieser Arbeit besonders interessant. Dabei ist jedoch die Einzelstellung zu berücksichtigen, die *Giucoco delle Coppie* unter Bartóks größeren Kompositionen einnimmt. Das systematische Durchführen einer einzigen Satzweise ist sonst den kürzeren Klavierstücken, insbesondere des *Mikrokosmos*, vorbehalten.

Ursprünglich hatte Bartók den Satz „Presentando le Coppie“ („Vorführen der Paare“) betitelt, in der Absicht, eine entsprechende Wendung aus dem Ungarischen zu übersetzen. Offenbar gab die italienische Phrase aber nicht wieder, was Bartók aussagen wollte, so dass der neutralere Titel „Giucoco delle Coppie“ („Spiel der Paare“) gewählt wurde.²⁵⁴

²⁵⁴ Cooper 1996, S. 23. Die Episode wird von Antál Doráti kolportiert.

Das Bild des Sich-Präsentierens von Paaren entstammt dem Kontext von Ball oder Ballett, oder auch der Darstellung eines Balles im Ballett. In der durchsichtigen Instrumentierung, die das Vorführen von Bläser-Paaren erlaubt, erinnert Bartóks Satz an entsprechende Szenen aus Balletten Tschaikowskys, aber auch die Assoziation Strawinsky kommt auf.

Insgesamt stellen sich fünf Paare vor, nämlich zwei Fagotte im Sextabstand, zwei Oboen im Terzabstand, zwei Klarinetten im Septimabstand, zwei Flöten in Quintparallelen und zwei Trompeten in parallelen Sekunden. Jedes Glied dieser Kette exponiert einen spezifischen Charakter, der zum Teil bereits dem Intervall der Parallelführung innewohnt, zum Teil aber durch zusätzliche Gestaltungsmerkmale zum Ausdruck kommt.

Zahlreiche Kommentatoren weisen auf Verbindungen der einzelnen Themen des zweiten Satzes mit diversen von Bartók erforschten Stilen der osteuropäischen Volksmusik hin.²⁵⁵

Das erste Thema, von zwei Fagotten gespielt, wird übereinstimmend auf einen in Südosteuropa weit verbreiteten Rundtanz namens *kolo* zurückgeführt.²⁵⁶ Aufgrund seiner weiten Verbreitung zeigt der *kolo* ein vielfältiges Erscheinungsbild. Übereinstimmend steht er im Zweier-Metrum. Die Melodien tendieren zuweilen ins Orientalische (übermäßige Sekundschriffe). Das musikalische Profil des *kolo* ist nicht sehr scharf, deshalb sich der Bezug zu Bartóks Komposition weder beweisen noch widerlegen. Da die Stelle in rhythmischer und melodischer Hinsicht osteuropäisches Gepräge trägt, im Zweiermetrum steht und einen tänzerischen Charakter hat, mag die These vom *kolo* bestehen bleiben.

Das dritte Thema des *Giuoco* steht in parallelen kleinen Septimen, das fünfte in parallelen großen Sekunden. Für diese beiden Stellen nimmt die Sekundärliteratur, sowohl inhaltlich wie auch in der Knappheit der Verweise übereinstimmend, einen Bezug zu Bartóks jüngsten Forschungen an jugoslawischer Volksmusik an. 1941 und 1942 war Bartók von der Columbia University damit beauftragt worden, die Aufnahmen-Sammlung des verstorbenen Sprachforschers Milman Parry aufzuarbeiten. Diese beinhaltete vor allem einstimmige jugoslawische Epen-Gesänge, aber auch eine nicht geringe Anzahl von Aufnahmen anderer Gattungen wie den von Bartók transkribierten Frauen-Gesängen. Bartóks aus dieser Arbeit resultierende Publikation, *Serbo-Croatian Folk Songs*²⁵⁷, berücksichtigt jedoch auch kommerzielle Aufnahmen von Liedern aus Dalmatien, die Edison Bell Recordings, die ihm ebenfalls in den USA zugänglich waren. Auf diesen Aufnah-

²⁵⁵ Cooper 1996; Suchoff 2004; Antokoletz 1993 etc.

²⁵⁶ Antokoletz 1993, S. 530. Cooper 1996, S. 45.

²⁵⁷ Béla Bartók (mit Albert B. Lord), *Serbo-Croatian Folk Songs*, New York 1951. Nachdruck als 1. Teil von *Yugoslav Folk Music* (=New York Archive Studies in Musicology, hrsg. von Benjamin Suchoff), New York 1978.

men aus Dalmatien fand Bartók ein spektakuläres Phänomen vor: Gesänge in parallelen Sekunden und Instrumentalduette in parallelen Septimen. Die zeitliche Nähe dieser Entdeckung zur Komposition des *Concerto* legt einen Zusammenhang mit den ungewöhnlichen und exponierten Parallelführungen des *Giuoco* nahe. Cooper meint sogar, die Grundidee des gesamten Satzes sei auf die Spielweise der dalmatinischen *Sopelas*, die Septimparallelen spielenden Volks-Oboen, zurückzuführen.²⁵⁸

Bei näherer Betrachtung sowohl der Äußerungen Bartóks zu der ungewöhnlichen dalmatinischen Mehrstimmigkeit, die er auch in den „Harvard Lectures“ anbringt als auch der entsprechenden Passagen des *Giuoco*, wird allerdings ein direkter Zusammenhang eher in Frage gestellt als bestätigt.

Bartók hat nur ein einziges Stück mit Septim- und Sekundparallelen transkribiert. Dieses steht außerhalb des eigentlichen Korpus der serbokroatischen Sammlung, als Notenbeispiel im vorangestellten Textteil.²⁵⁹ Bartók widmet dem Phänomen nur zwei Seiten seines Textes. Er stuft diese Art der Mehrstimmigkeit als ungewöhnlich ein. Mehrstimmigkeit hält er generell nicht für eine Eigenschaft von Volksmusik, die er als genuin einstimmig versteht.

It is difficult to determine the origin of the normal as well as the major-second part singing. An intrinsic feature of peasant song melodies is their performance in unison.²⁶⁰

Diese Grundhaltung erklärt Bartóks lebenslange Zurückhaltung bei der Erforschung von Mehrstimmigkeit in der Volksmusik. Sie zieht allerdings auch alle Versuche, mehrstimmige Kompositionstechniken bei Bartók aus der Volksmusik zu begründen, in Zweifel.

Das von Bartók angeführte Musikbeispiel besteht aus einem Vor- bzw. Zwischenspiel der *Sopelas*, die sich meist in kleinen Septimen zueinander verhalten. Das zweistimmige Lied transkribiert Bartók mit wesentlich mehr Terz- als Sekundintervallen. Er kommt dennoch zu dem Schluss, der Gesang bewege sich in großen Sekunden, denn es handle sich bei dem Oboenstück um eine Version desselben Stückes in Oktavvertauschung. In der gesungenen Version seien die Sekunden zu kleinen Terzen degeneriert:

Listening to those records, one may hear the major seconds sometimes „degenerate“ into minor thirds. Nevertheless, since these deviations seem to be more or less due to chance, this kind of performance may be called „part singing in major seconds“. [Fußnote 67: A proof for this is found in the instrumental preludes on the commercial disks, which for technical reasons invert the melody played on

²⁵⁸ Cooper 1996, S. 46.

²⁵⁹ Bartók 1951, S. 63.

²⁶⁰ Ebenda, S. 73.

two *sopela* (a kind of oboe), that is, there appear minor sevenths instead of major seconds. These minor sevenths are never changed into any other interval.]²⁶¹

Bartóks Erklärung für diese merkwürdige Art der Zweistimmigkeit: Da sie nur im Zusammenhang mit „chromatischen“ Melodien auftrate, seien die Sekunden wohl komprimierte Terzen, so wie die chromatischen Melodien komprimierte Versionen diatonischer Melodien seien.

Or perhaps the major seconds are simply „compressed“ normal thirds. The latter theory seems to be the most acceptable explanation, since this part singing in major seconds is closely connected with the „chromatic“ style melodies. And if the chromaticism of the latter is the result of a horizontal compression of diatonic scale segments, then the major seconds could be interpreted as having resulted from a vertical compression of thirds.²⁶²

Bartók hat ein konzises Verständnis von chromatischen Melodien in der Volksmusik. Eines ihrer Charakteristika ist ihr geringer Tonumfang. Dies trifft auch auf das von Bartók transkribierte Beispiel mit Septim- und Sekundparallelen zu. Die rhythmische Gestaltung des Beispiels tendiert zum *parlando-rubato*: Phrasen mit kürzeren Notenwerten stagnieren in einem langen Notenwert. Nach einer Pause setzt eine neue Phrase an.

Die Themen des Orchesterkonzerts stehen im Gegensatz dazu im *Tempo giusto* und haben einen großen Tonumfang, der gerade im Fall der Sekundparallelen-Stelle der Trompeten nicht chromatisch aufgefüllt wird.

Hier zusammenfassend die Gründe, warum die Bedeutung der dalmatinischen Zweistimmigkeit für das *Concerto* relativiert werden sollte:

1. Bartók widmete dem Phänomen nur geringe Aufmerksamkeit
2. Es gibt nur ein einziges von Bartók transkribiertes Belegstück, in dem kaum Sekundparallelen notiert sind.²⁶³
3. Das Belegstück entstammt einer nicht-wissenschaftlichen Aufnahme.
4. Bartók hielt Mehrstimmigkeit generell nicht für volksmusiktypisch.
5. Die Passagen aus dem *Concerto* stimmen stilistisch nicht mit dem zitierten Volksmusik-Stück überein.

Es soll ein Zusammenhang zwischen Bartóks Kontakt mit parallel spielenden dalmatinischen Oboen und dem Grundkonzept des *Giuoco* nicht gänzlich abgestritten werden. Aber dieser Zusammenhang ist diffuser als bisher angenommen.

²⁶¹ Ebenda, S. 72.

²⁶² Ebenda, S. 73.

²⁶³ Auf S. 93, Fußnote 31, verweist Cooper (1996) noch auf S. 95 der *Serbo-Croatian Folk Songs*. In diesem Stück entsteht das Sekundintervall jedoch nur zu einem Halteton, so dass von Sekundparallelen nicht die Rede sein kann.

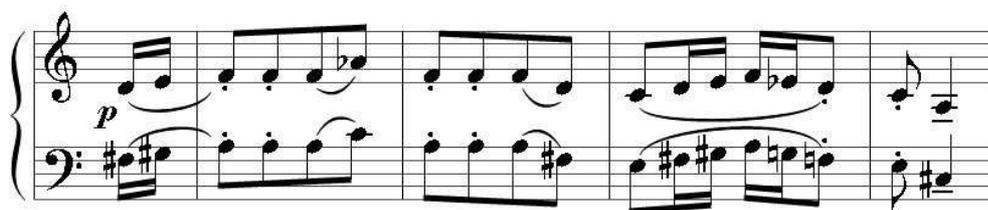
Keineswegs besteht ein im engeren Sinne stilistischer Bezug zu ganz bestimmten Volksmusik-Traditionen.

Würde jedes Thema des *Giuoco* eine andere Art Volksmusik abbilden, dann wäre der Satz auch viel heterogener. Wohl prägt jedes der Themen einen eigenen Charakter aus. Anklänge von verschiedenen musikalischen Sphären, sowohl aus der osteuropäischen Volks- als auch der westeuropäischen Kunstmusik, tragen zur Charakterisierung bei. Dabei werden die Themen nicht schroff gegenübergestellt, sondern Übergänge modelliert. Die Charaktere fusionieren in der Reprise dann noch mehr.

Die Intervalle der Parallelführung verleihen den Themen ihr besonderes Profil. Im Gegensatz zu den meisten, prozessualen Parallelführungen des ersten Satzes gehört hier die Parallelstimmigkeit zu den originären Charakteristika der jeweiligen Themen. Im A'-Teil kommen weitere parallele Stimmen im Sinne der Steigerung und Variantenbildung hinzu.

Im ersten Kettenglied stehen Fagotte in parallelen Sexten im Vordergrund. Zunächst scheint es sich um eine reale Parallelführung kleiner Sexten zu handeln, aber im weiteren Verlauf häufen sich auch große Sexten.

NB 3.2/1: *Concerto*, 2. Satz. Satz *Giuoco delle Coppie*, T. 9ff, Fagotte

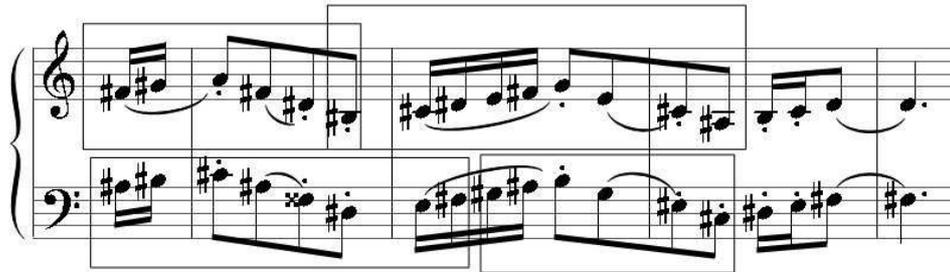


Die Parallelführung in kleinen Sexten hat zur Folge, dass tonale Aussagen ständig getroffen werden und sich sofort gegenseitig korrumpieren. Insbesondere Akkord-Terzen erscheinen in der Oberstimme als Moll-, in der Unterstimme als Durterz. Die Melodieführung enthält immer wieder Kadenzfloskeln, die Begleitung Quart- und Quintsprünge. Beides unterstützt das interpretierende Hören bei der Identifikation tonaler Ziele, während der erklingende Tonvorrat in Widerspruch dazu tritt.

Es sind alle zwölf chromatischen Töne verfügbar. Skalare Prinzipien regieren nur stellenweise den Tonsatz. Im Anfangsmotiv ist das „Keimmotiv“ des Orchesterkonzerts, ein Pentachord mit Mollterz und tiefalterierter Quinte, zu erkennen. Es kann sowohl aus volksmusikalischen Quellen als auch als Ausschnitt einer okta-

tonischen Skala hergeleitet werden.²⁶⁴ Passagenweise gibt es noch weitere Übereinstimmungen mit oktatonischen Segmenten, die ebenso wie die realen Sextparallelen geeignet sind, das Tonalitätsempfinden in die Irre zu führen.

NB 3.2/2: *Concerto*, 2. Satz. Satz *Giucoco delle Coppie*, T. 16ff, Fagotte



In den Kästen stehen die oktatonischen Segmente. Das zweite Segment im ersten Fagott entspricht dem ersten Segment im zweiten Fagott.

Parallelführung in Sexten ist sowohl in gehobenen kompositorischen Stilbereichen wie auch in populären und volkstümlichen Richtungen möglich. Sie stellen ein Element der Vertrautheit dar, das durch symmetrische Prinzipien der Tonhöhenorganisation eine Verfremdung erfährt. Als solche können sowohl die reale Parallelführung (Transpositions-Symmetrie²⁶⁵) als auch die oktatonische Skala bezeichnet werden.

Das zweite Kettenglied exponiert wie das erste eine traditionell besetzte Art der Parallelführung, die Terzparallelen. Zunächst erscheinen ausschließlich kleine Terzen, und sie überwiegen auch insgesamt, aber ab dem vierten Takt finden sich auch viele große Terzen – die Parallelführung ist „frei“.

Der Tonvorrat ist über weite Strecken diatonisch, mit situationsbedingten Alterationen in der Art von Leit- und Gleittönen. Insgesamt ist die Oboen-Stelle bewegter als die Fagott-Stelle, und dies gemeinsam mit raffiniert-verwirrenden Rhythmen gibt der Stelle einen scherzhaften bzw. grotesken Charakter.

²⁶⁴ Vgl. Antokoletz 1984, S. 204.

²⁶⁵ Vgl. Cohn 1988.

NB 3.2/3: *Concerto*, 2. Satz. Satz *Giucoco delle Coppie*, T. 25ff.

The musical score for piano, measures 25-33, is presented in three systems. Each system consists of two staves. The first system begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a forte (*f*) dynamic, and ends with a piano (*p*) dynamic. The second system starts with a piano (*p*) dynamic and features a forte (*f*) dynamic. The third system begins with a forte (*f*) dynamic and concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The notation includes various rhythmic patterns and articulations.

So hat der Abschnitt eine zwischen dem vorhergehenden und dem nachfolgenden Teil vermittelnde Funktion, denn letzterer fällt gänzlich ins Groteske und Clowneske. Die Septimparallelen der Klarinetten erwecken den Eindruck des Schiefen oder Verzerrten, die rhythmische Gestaltung mit ständig wechselnden Notenwerten bildet ein Taumeln ab.

NB 3.2/4: *Concerto*, 2. Satz *Giucoco delle Coppie*, T. 45ff, Klarinetten

The musical score for clarinet, measures 45-49, is presented in two systems of two staves each. The first system is marked piano (*p*). The second system is marked *poch. rit. ... a tempo* and includes triplet markings (3) over the notes. The notation includes various rhythmic patterns and articulations.

Die Klanglichkeit der Begleitung tendiert ins Undefinierte, Geräuschhafte: Triller der gedämpften Geigen, Flageolets, Glissandi und eine gezupfte Ganztonleiter weisen voraus auf das letzte Kettenglied, den Sekundparallelen-Abschnitt der gedämpften Trompeten. Unmittelbar schließen sich zunächst die Flöten in Quintparallelen an.

Antokoletz bemerkt kurz angebunden, die Quintparallelen-Stelle zeige westeuropäische Einflüsse.²⁶⁶ Es ist nicht ganz klar, welche Phase der westeuropäischen Musik damit gemeint ist. Denkbar ist wiederum ein Anklang an Debussy und seine Parallelführungen. Flötenklang, eher zarte Instrumentierung und Agilität der Melodiebildung verweisen möglicherweise auf Frankreich und französisches Ballett. Die Sequenzstrukturen erinnern an Musik des frühen 18. Jahrhunderts. Von der Rhythmik her ist die Stelle jedenfalls vergleichsweise wenig „osteuropäisch“. Diese Eigenschaft teilt sie mit dem nachfolgenden Sekundparallelen-Abschnitt.

NB 3.2/5: *Concerto*, 2. Satz *Giucoco delle Coppie*, T. 60ff. (Flöten)

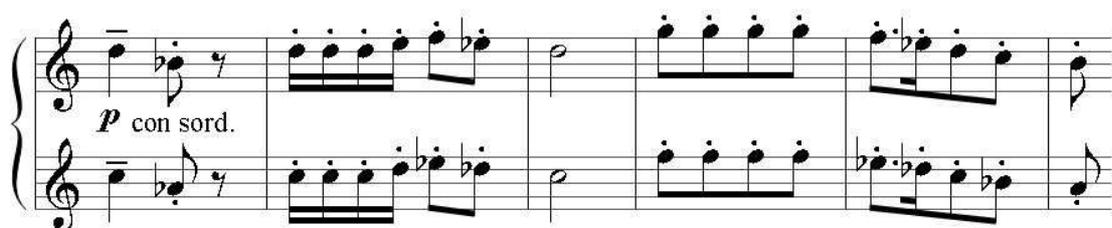
Zur Wirkung von reinen Quintparallelen auf das Tonalitätsempfinden ist zu sagen, dass sie zur Bitonalität tendiert. Sowohl die erste Flöte als Oberstimme als auch die zweite Flöte mit dem unteren Ton des Quintintervalls ist geeignet, die primäre Aufmerksamkeit des Hörers auf sich zu ziehen und sich als Akkordgrundton durchzusetzen. Der Effekt ist mit dem im Abschnitt a zu vergleichen, wo widerstreitende musikalische Informationen zur Tonalität einen Verfremdungseffekt hervorrufen.

²⁶⁶ Antokoletz 1993, S. 530.

Zum nächsten Teil hin schlägt die Stimmung um. Die Klanggebung der Begleitinstrumente wird diffus. Tremoli und Glissandi der sordinierten Streicher verunmöglichen die differenzierte Wahrnehmung von Tonhöhen. Der Tonvorrat der Begleitung ist gantzönig, was den flächigen Eindruck bestärkt: In einem Tonvorrat aus lauter gleichen Abständen können sich keine Hierarchien etablieren.

Das Tonmaterial der Trompetenstimmen bildet verschiedene diatonische Abschnitte, zum Ende hin wird es chromatisch. Der Trompetenklang, in Kombination mit den geraden Metren aus Achteln, Sechzehnteln und punktierten Achteln erweckt die Assoziation des Militärischen. Selbstverständlich evoziert Bartók im Jahre 1943 kein heroisches Soldatentum. Wie die Septimparallelen, so klingen auch die großen Sekundparallelen „falsch“ bzw. „schief“.²⁶⁷ Sie können als aus dem Lot geratene Einstimmigkeit gehört werden. Korruptiertheit, Verfremdung oder Schwäche wird auch durch die Dämpfung des Trompetenklanges ausgedrückt.

NB 3.2/6: *Concerto*, 2. Satz *Giucoco delle Coppie*, T. 90ff.



Diese Trompetenstimme vor dem Hintergrund der Klangeffekte der Begleitung hat eine verunsichernde, geradezu beängstigende Wirkung. Es wird einmal mehr deutlich, dass die stilistische Verbindung der Passage zu den jugoslawischen Liedern der Edison Bell Recordings recht schwach ist.

Der mittlere Formteil des im Großen dreiteiligen zweiten Satzes wird durch eine Choral-Intonation bestimmt. Im Zusammenhang mit paralleler Stimmführung sei hier nur kurz erwähnt, dass im Rahmen des antikisierenden Tonsatzes dieses Chorals ein Stimmführungsmodell der Alten Musik²⁶⁸ anklingt, das aus parallelen Terzen in Kombination mit einer Bassbewegung aus fallender Quart und aufsteigender Sekunde entsteht:

²⁶⁷ Vgl. Janos Kárpáti, *Bartók's Chamber Music*, New York 1994, S. 185ff.

²⁶⁸ Von Carl Dahlhaus und der sich aus ihm herleitenden Schultradition „Dur-Moll-Parallelismus“ genannt. Vgl. Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Laaber 2001, S. 99.

NB 3.2/7: *Concerto*, 2. Satz *Giuoco delle Coppie*, T. 147ff. (Hörner und Tuba)

The image shows a musical score for Horns and Tuba, measures 147-151. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It consists of three staves. The top staff is for Horns, the middle for Tuba, and the bottom for another instrument (likely another Horn). The music features parallel motion in the Horns and Tuba parts, with dynamics marked *p* (piano). The Horns part starts with a series of chords and then moves to a melodic line. The Tuba part starts with a series of chords and then moves to a melodic line. The bottom staff has a melodic line that starts in measure 149 and continues through measure 151.

Im ersten Teil des *Giuoco delle Coppie* waren die Parallelbewegungen untrennbar mit den Themen verbunden und trugen wesentlich zu ihrer Charakterisierung bei. Die formale Funktion ist die des Darstellens, und zwar in einem parataktischen Formgefüge. Diese Art des beordnenden Formdenkens im Verein mit der durchsichtigen, wenig verschmelzenden Instrumentation und dem teils parodistischen Charakter rückt den Satz in die Nähe zu Werken Strawinskys.

Der parataktische Charakter wird im dritten Teil teilweise revidiert. Zwar kehren die Formteile reprisesartig aneinandergereiht wieder, sie werden aber im Sinne einer Vertiefung der Materialcharakteristika verändert, was wiederum einem dialektisch-prozessualen Formdenken entspricht. Vor allem kommen weitere Parallelführungs- oder Spiegelbewegungsstimmen hinzu. Die formale Funktion von Parallelstimmigkeit wird also im Formprozess als Variantenbildung und konsequente Vertiefung und Weiterentwicklung des einmal Exponierten wirksam.

Das erste Thema bekommt eine zusätzliche Fagottstimme, die sich jedoch nicht in symmetrische Abhängigkeit von den Sextparallelen-Stimmen begibt.

Das Oboen-Thema wird verdoppelt, und zwar in Spiegelbewegung. Zur abgewandelten Reprise der Terzparallelen spielen zwei Klarinetten, ebenfalls in Terzparallelen, in Intervallumkehrung mit. Auf den Phrasenumbrüchen weichen sie jedoch von der strengen Abhängigkeit ab, so dass sich zwischenzeitlich auch der Eindruck eines kontrapunktischen Geschehens ergibt.

NB 3.2/8: *Concerto*, 2. Satz *Giucoco delle Coppie*, T. 181-183 (Stimmauszug)

An der Reprise dieses Abschnitts wird deutlich, dass Spiegelbewegung und Parallelbewegung bei Bartók verwandte Verfahren sind, nämlich zwei Ausprägungen von Symmetrie. Parallelführungen haben insofern nicht nur einen Traditions-, sondern auch einen Innovations-Aspekt.

Die Septimparallelen der Klarinetten werden in der Reprise von den Flöten, ebenfalls in Septimparallelen, verdoppelt. Die Bindung der einen an die andere Schicht ist dabei nicht ganz exakt, so dass Heterophonie-Effekte entstehen, die der Textur eine volksmusikalische Komponente verleihen. In den exakt parallel verlaufenden Abschnitten ergeben sich teils viertönige Ganztonfelder, teils Quartenakkorde. Die Verwandlung der Septimparallelen in eine Quartenakkord-Parallelführung in der Reprise kann als Umwertung des „Schiefen“ ins Modern-Konstruktivistische gedeutet werden.

NB 3.2/9: *Concerto*, 2. Satz *Giucoco delle Coppie*, T. 198-200 (Stimmauszug)

Die Begleitung verläuft ebenfalls in parallelen Quartenakkorden, der gesamte Tonsatz ist also vom Klangcharakter des Quartintervalls geprägt.

Auch in der Reprise der Quintparallelenstelle wird das Konstruktionsprinzip des Formteils gedoppelt und seine Potenziale auf diese Weise ausgelotet. Dabei kommen zwei verschiedene Eigenschaften der Quinte zum Tragen, nämlich ihre

Tendenz, als Grundlage von Akkorden zu fungieren, und ihre reine Intervallqualität und Eignung zur Schichtung.

Zunächst tritt eine Oboen- bzw. Klarinettenstimme zu den Flöten hinzu. Sie ergänzt, in tiefer Lage, zu jeder Quinte die fehlende Akkordterz. Die Flöten spielen in realer Parallelführung jeweils reine Quinten, die Oboe aber in tonaler Parallelführung leitereigene Terzen, so dass sich Dur- und Mollsextakkorde ergeben (T. 212-214).

Die Stelle scheint sich mit der westeuropäischen Kompositionsgeschichte auseinanderzusetzen: Sextakkorde sind die einzigen Dreiklänge, die in Einklang mit deren Kontrapunktregeln parallelgeführt werden können. Darüber hinaus vermittelt der Wechsel von Dur- und Mollakkorden gemäß der zugrundeliegenden Diatonik dur-moll-tonale Klanglichkeit. Zugleich verstößt der Tonsatz sowohl gegen die kontrapunktischen als auch gegen die harmonischen Traditionen, auf die sie anspielt: Quintparallelen stehen paradigmatisch für Fehler im Kontrapunkt, und die Beiordnung der Dur- und Mollakkorde auf benachbarten Skalentönen verunmöglicht ein harmonisch-tonales Hören im Sinne von hierarchischer Harmonik.

NB 3.2/10: *Concerto*, 2. Satz *Giucoco delle Coppie*, T. 212-215 (Stimmauszug)

The image shows a musical score excerpt for three instruments: Flöten (Flutes), Oboe, and A-Klarinette (A-Cor Anglais). The score is in 2/4 time and consists of four measures. The Flutes and Oboe parts are written in treble clef, while the A-Cor Anglais part is in bass clef. The Flutes and Oboe parts feature a melodic line with eighth notes and quarter notes, often beamed together. The A-Cor Anglais part provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and articulation marks like slurs and accents. The key signature has one flat (B-flat).

In der korrespondierenden Phrase T. 216ff. erweitert eine zusätzliche Oboenstimme den Satz zur Quartsextakkord-Parallelführung. Diese hat eine kürzere Tradition als die Sextakkord-Parallelführung, kommt aber bereits seit dem mittleren 19. Jahrhundert vor und kann im frühen 20. Jahrhundert als ausdrucksmäßig weitestgehend deckungsgleich mit letzterer gelten. Sie klingt konsonant, der Akkordtypus ist lange vertraut, aber eine funktionsharmonische Deutung ist nicht möglich. Hier noch mehr als in der Exposition ist der Verweis auf Debussy schlüssig, denn Akkordparallelführungen entsprechender Faktur gehören zu seiner charakteristischen Klangsprache.

Die einzelnen Phrasen der Melodie sind durch rasant auf- oder absteigende Skallengänge in Triolen miteinander verbunden (T. 215, 218, 223f.). Hier wirkt die

Quinte als konstruktives Intervall, denn es wird, analog zu dem Formteil in Septimparallelen, eine weitere Stimme in Quintparallelen hinzugeschaltet, so dass dreitönige Quintenakkorde erklingen. So kommt auch ein intervallbasiertes Konstruktionsprinzip in der Reprise zum Tragen. Die Schichtung von Quinten hat wie die von Quartan eine besondere Bedeutung, da sich aus diesen Reihen die verschiedenen grundlegenden Tonvorräte bzw. -Systeme bilden lassen.²⁶⁹ Der Quinten- bzw. Quartanakkord verweist also über sich in seiner Vertikalität hinaus auf Skalen und sogar Tonsystem-Eigenschaften. Er stellt die Verbindung zwischen dem Einfachsten, für das die Pentatonik steht, und dem Komplexesten, dem chromatischen Total, dar. So wird in der Reprise sowohl der Traditions- als auch der Konstruktions-Aspekt des Quintintervalls herausgearbeitet.

In der Reprise der Trompeten-Sekundparallelen ist, anders als in der Exposition, auch der Schlussklang eine große Sekunde – beim ersten Mal hatten die Trompeten, kurz vor Beginn des Chorals, in den Einklang kadenziiert. Hier nun endet das Duo mit der Sekunde *c''/d''*. War der Charakter der Sekundparallelen bisher dysphorisch, sozusagen schief und verstimmt, so findet hier eine Versöhnung statt.

NB 3.2/11: Concerto, 2. Satz *Giucoco delle Coppie*, Ende

²⁶⁹ Die konstruktive Eigenschaft der Bildung eines zwölftönigen Intervallzyklus teilen Halbton-, Quart- und Quintschritt.

The image shows a page of a musical score for a symphony. The staves are arranged vertically from top to bottom: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Kl. (Clarinet), Eg. (Bassoon), Hn. (Horn), Hn. (Horn), Trp. (Trumpet), Trp. (Trumpet), S.Dr. (Snare Drum), Vl. I (Violin I), Vl. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Kb. (Double Bass). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p*, *pp*, *mf*, *dim.*, and *con sord.* (with mutes) and *senza sord.* (without mutes). The music appears to be in a complex, possibly atonal or microtonal style, with some staves showing tremolos and glissandi.

Das durch Tremolo und Glissandi tonhöhenmäßig verunklarte Begleitmuster bildet in der Überlagerung zweier Ganztonfelder ein zwölftöniges Cluster. Zum Ende hin klart es auf, und es wird der Tonvorrat der akustischen Skala dargestellt (auch von den Trompeten). Aus diesem generiert sich unter Einbeziehung der charakteristischen kleinen Septime der Schlussakkord des Satzes, D-Dur⁷. Die Sekunde in den Trompeten gehört dazu, ohne den Eindruck von Verstimtheit zu erwecken. Für den Klassik-Hörer hat der Schluss eine offene, dominantische Wirkung, aufgrund der über Jahrhunderte als charakteristische Dominant-Dissonanz kodierte kleinen Septime. Dem Analytiker erschließt sich jedoch, dass der Grundton des Satzes *d* ist und D⁷ folglich die – mixolydische bzw. akustische – Ultima. Die Deutung der Septime als Teil der Blues-Skala hinzugenommen,²⁷⁰ kommt ein völlig neues Verständnis des Schlusses auf: Die programmatische Versöhnung von bäuerlichem „Osteuropa“, „intellektuellem“ Osteuropa und der „Neuen Welt“.

²⁷⁰ Bartók kannte Kompositionen Gershwins und bezog sich darauf, z.B. im letzten Stück des *Mikrokosmos*.

3.3. *Elegia*

Der dritte Satz, *Elegia*, ist ein Vertreter der bei Bartók mehrfach anzutreffenden langsamen Zentralsätze einer fünfsätzigen, symmetrisch angelegten Form. Wie die Einleitung, so ist auch dieser Satz ausgesprochen beziehungsreich mit Musik innerhalb und außerhalb des *Concerto* verbunden. Er wird von der Sekundärliteratur zudem der Sparte der „Nachtmusik“ zugeordnet, über deren Relevanz für Bartók weitgehender Konsens besteht. Namensgebend wirkt das entsprechend betitelte Stück aus Bartóks Klavierzyklus *Im Freien* von 1926.²⁷¹ Charakteristisch für diesen spezifischen Bartók-Topos sind klangfarblich reizvolle, verschwimmende Texturen und Evokationen von Naturlauten. Entwickelndes Formdenken tritt in den Hintergrund, was zuweilen zu einer Deutung der „Nachtmusik“ als Inbegriff des Subjektiven führt: Durch die parataktische Organisation der musikalischen Gestalten werde ein „Vorwärtsschreiten in subjektiv erfüllten Momenten“²⁷² erlebt.

Unverkennbar nimmt die *Elegia* auf den *Tränensee* aus Bartóks Operneinakter *Herzog Blaubarts Burg* Bezug. Dies ist ein weiterer Hinweis auf die ohnehin ohrenfällige Gesamtaussage des Satzes als Klage und Trauermusik.²⁷³

Die *Elegia* ist annäherungsweise bogenförmig aufgebaut. Sie beginnt und endet mit „Nachtmusik“-artigen Evokationen der *Blaubart*-Melodie der Einleitung, kombiniert mit Bläser- und Harfenfiguren, die die Verbindung zu den Tropfgeräuschen des *Tränensees* aus *Herzog Blaubarts Burg* herstellen. Hinzu kommt eine Oboenstimme, die in ihrer schneidenden Klangfarbe als „Vogelruf“ deutbar ist.

Bei aller klangmalerischen Qualität dieses Abschnitts walten aber dennoch Prinzipien äußerster Konstruktivität in der Tonhöhenorganisation. So sind die „Tropfen“-Figuren der Holzbläser in strengem Wechsel zwischen Kleinterz- und Halbtonschritt strukturiert – eine Intervallkonstellation, die in der Terminologie der Sekundärliteratur gemäß der Abstände in Halbtonschritten als 1:3-Modell²⁷⁴ bezeichnet wird und zu den symmetrischen Oktavteilungen gehört.

²⁷¹ Vgl. Cooper 1996, S. 50. Jürgen Hunkemöller versucht die Kriterien für die „Nachtmusik“ bei Bartók abzugrenzen und kommt zu dem Schluss, dass es nicht genügend Gemeinsamkeiten zwischen den fraglichen Stücken gebe, um eine eigene Kategorie für sie einzuführen. Jürgen Hunkemöller, „Klänge der Nacht‘ in der Musik Bela Bartóks“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 60, 1/2003, S. 40-68.

²⁷² Hartmut Fladt, Art. „Bela Bartók“, in: *Lexikon der Komponisten der Gegenwart*, Bd. 1, München 1996, S. 17 (bezüglich der 1. Sonate für Violine und Klavier).

²⁷³ Vgl. Fladt 1996, S. 31.

²⁷⁴ Vgl. Cooper 1996, S. 51. Diese Tonkonstellation, die bereits für die Terzzirkel des 19. Jahrhunderts relevant ist, wird auch in Analogie zur Oktatonik und vorwiegend in der angelsächsischen Musikwissenschaft als „Hexatonik“ diskutiert und ihr wird das Bedeutungsfeld des Unheimlichen („uncanny“) zugeordnet. Vgl. beispielsweise Richard Cohn, „Hexatonic poles and the uncanny in ‚Parsifal‘“, in: *The*

Dasselbe Intervallmodell dient zur Überleitung vom ersten, rahmenden Abschnitt der „Nachtmusik“ zum zweiten. Die Figuren sind jetzt nicht mehr klangmalerisch schnell, sondern als Ton-Abfolge wahrnehmbar. Wie schon öfter beobachtet, geht die einen Abschnitt beendende und zu einem neuen Beginn hinführende formale Funktion mit Techniken der Stimmabhängigkeit einher. Im konkreten Fall wird die als 1:3-Modell strukturierte Linie als Kanon geführt. Die Satzweise ist in zweierlei Hinsicht aussagekräftig für Bartók. Seit seinem Stilwandel der späten 20er Jahre häufig zu finden sind „sekundäre“ Parallelstimmigkeiten, die sich aus kanonisch geführten Tonleitern ergeben. Die Stimmen sind nicht in der Gleichzeitigkeit, sondern in der Sukzession aneinander gekoppelt.

Parallelführungen auf der Basis von symmetrischen Leitern haben die Eigenschaft, in Schriftbild und Höreindruck nicht ohne weiteres als Parallelführungen erkennbar zu sein. Unsere Notenschrift gibt die Schritte der symmetrischen Leitern nicht als gleichberechtigt wieder, sondern nimmt unweigerlich eine Interpretation im Sinne nicht-symmetrischer Leiterstrukturen vor. Im 1:3-Modell ist der kleine Terzschrift eigentlich ein Schritt auf der Leiter wie der kleine Sekundschritt, also kein Sprung.

Hier, in der *Elegia*, sind die Einsatzabstände der Kanonstimmen so gewählt, dass jeweils Terzschrift mit Terzschrift und Halbtonschritt mit Halbtonschritten zusammentreffen. Die Parallelbewegung ist also hörend wahrzunehmen, während im Schriftbild das Problem bestehen bleibt, dass gleiche Intervalle mal als klein, mal als übermäßig notiert werden müssen. Da die Abschnitte dieser symmetrischen Leiter eine große Terz auseinander liegen, ergeben sich im Kanon parallelverschobene übermäßige Dreiklänge.

Aus der Kombination von Kanon und symmetrischer Skalenbewegung resultieren sekundäre Parallelbewegungen, die stets denselben Akkordtypus, den übermäßigen Dreiklang, auf verschiedenen Stufen hervorbringen.

Opera Quarterly, 22/2 (2006), S. 230-248 und ders., „Pitch-time analogies and transformations in Bartók's Sonata for two Pianos and Percussion“, in: *Music Theory and Mathematics: Chords, Collections, and Transformation*, hrsg. von Jack Douthett, Martha Maclean Hyde und Charles J. Smith, Rochester 2008, S. 49-71. In Messiaens Modus-Systematik versteht sich die Skala als Ausschnitt aus dem Modus 3 (Ganzton-Halbton-Halbton-Skala). Daneben ist der Begriff „augmented scale“ verbreitet (Vgl. Stefan Kostka, *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*, Englewood Cliffs, NJ 2006, S. 37).

NB 3.3/1: *Concerto*, 3. Satz *Elegia*, T. 22ff. (Stimmauszug Holzbläser)

The image shows a musical score for six woodwind instruments, arranged in six staves. The music is written in a complex, rhythmic style with many accidentals and slurs. The dynamic marking 'pp' (pianissimo) is used throughout. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are several boxes drawn around specific sections of the music, highlighting parallelisms. The overall texture is dense and intricate, with many overlapping lines of music.

Die sekundären Kanon-Parallelführungen sind ständig im Wandel. Je nachdem, wie viele Töne der Melodie in derselben Richtung fortschreiten, und je nachdem, wie dicht die Kanoneinsätze sind, ergibt sich die Anzahl der parallelgeführten Klänge und Stimmen. Wechselt die Figur die Richtung, baut sich die Parallelführung in der anderen Richtung nach und nach wieder auf. Beides überlagert sich auch. Im Notenbeispiel sind nur drei Ausschnitte mit parallelen übermäßigen Dreiklängen exemplarisch durch Kästen gekennzeichnet. Wichtig ist die Darstellung des Prinzips flexibler, sich ständig neu gruppierender Parallelstimmigkeiten, die sich aus der Vorgabe „Einklangskanon auf Tonleitern“ ergeben.

Gegen Ende des Notenbeispiels ist ersichtlich, dass die 1:3-Ketten schließlich ihr angestammtes Tonmaterial verlassen und kadenzieren. Der Prozess von der symmetrischen Leiter zur – ihr nicht eigenen – Kadenz wird im Anschluss noch zweimal in verkürzter Version nachvollzogen, und eine „Vogelruf“-artige Passage über der schließlich erreichten Klangfläche führt dann zur nachfolgenden Verbunkos-Evokation hinüber.

Die Aussage bzw. Wirkung der Passage basiert auf den Klangeigenschaften der symmetrischen Leiter und der sich ergebenden übermäßigen Akkorde. Die Halbtonanschlüsse geben dem Geschehen jeweils eine lokale Gerichtetheit, insgesamt aber herrscht in symmetrischen Strukturen Orientierungslosigkeit. Die Symmetrie verhindert orientierungsgebende Hierarchiebildung. Bratschen-Tremoli *sul ponticello* und der Halteton des gedämpften Hornes verstärken die verwunschene Atmosphäre der sich mechanisch abwickelnden Kanonprozesse.

Der nun folgende Abschnitt ab T. 34 („erstes Kettenglied“)²⁷⁵ bringt eine Klage-melodie in *forte*-Dynamik mit Verbunkos-Gestik. Die Instrumentation von ok-tavgekoppelten Geigen im *forte* entspricht, wie die beschriebene Verbunkos-Melodie in der Einleitung zum 1. Satz, einer romantischen Orchesterbehandlung, die ein gewisses Pathos mit sich bringt – wiederum ohne ironische Distanzierung, was in Bartóks musikhistorischer Situation durchaus erstaunlich ist. Erwähnens-wert sind die Tutti-Schläge (mit Paukenwirbel), die jeweils auf der zweiten, als „leichte Zeit“ gehörten Takthälfte in die Unisono-Melodie der Geigen einfallen. Sie werden von Tonleiter-Kaskaden der Bratschen, Celli, Flöten und Oboen ein-geleitet, was den räumlichen Eindruck einer schnellen Abwärtsbewegung, ein Niedersausen, hervorruft. Diese Einfälle verstärken den tragischen Ausdruck des Abschnitts. Er wurde trotz der Abwesenheit relevanter Parallelbewegungen hier geschildert, weil er bei seiner Wiederkehr signifikante Modifikationen erfährt.

Das zweite Kettenglied ab T. 62 behält die Struktur der Klagemelodie mit jeweils auf deren langem Schlusston einsetzenden Begleitung bei. Die Klagemelodie ist diesmal vom Typus der chromatischen Melodien Bartóks,²⁷⁶ rhythmisch im Par-lando-Rubato-Stil²⁷⁷ der altungarischen Volksmusik gehalten.

Auf den lang ausgehaltenen Zieltönen der Melodie fallen Tremoli der Harfen und gedämpften Violinen ein. Dabei bewegt sich jeweils die Hälfte der Stimmen zu-einander parallel. Die beiden Gruppen wiederum stehen zueinander im Verhältnis der Spiegelbewegung.

²⁷⁵ Cooper teilt ein in night music 1 – chain link 1 – chain link 2 – chain link 3 – night music 2. Cooper 1996, S. 50-53.

²⁷⁶ Vgl. Bartók, „Harvard Lectures“ in Suchoff 1976, S. 379ff.

²⁷⁷ Ebenda, S. 383.

NB 3.3/2: *Concerto*, 3. Satz *Elegia*, T. 62ff.

Poco agitato, mosso, molto rubato

Harfe 1
Harfe 2
Violine I
Violine II
Viola
f, molto espressivo legato

Beachtenswert ist die Verlangsamung der parallelstimmigen Tremolobewegung in T. 71/72. Auf diese Weise wird die symmetrische Konstruktion der Tremoli-Flächen, die ansonsten gar nicht hörbar gewesen wäre, transparent gemacht.

NB 3.3/3: *Concerto*, 3. Satz *Elegia*, T. 71f.

poco rallentando

Harfe 1
Harfe 2
Violine I
Violine II
Viola

Dies verweist auf die symmetrische Konzeption der Passage. Sie konstituiert sich auf der Basis einer Doppelachse *gis-fis*. Die strukturegebende Melodie der Bratschen bewegt sich abfallend, den Tonraum chromatisch auffüllend, vom *cis*' zum kleinen *gis*.

Das erste Tremolo bewegt sich in den äußeren Stimmen von *cis* aus aufwärts bzw. abwärts.

Streng symmetrisch ist auch die letzte Stelle (T. 70): Zu der Achse *cis-gis* wird jeweils noch eine Quarte nach oben bzw. unten hinzugefügt. Es entstehen der Quart-Oktavklang *gis'-cis''-gis''* und der Quint-Oktavklang *cis''-gis''-cis'''*. Sie bewegen sich nun spiegelsymmetrisch nach außen und wieder nach innen. Die Rückkehr zum Ausgangsklang erfolgt nicht mehr, denn das Ziel *cis*, auf das die Bewegung hinführt, ist der nun neu einsetzenden Klagemelodie vorbehalten.

Indem Bartók das Tremolo zum Ende hin zur Achtelbewegung und noch weiter verlangsamt, verdeutlicht er den konstruktiven Sinn der Bewegungen, die zwingende Bezogenheit auf die zentralen Melodietöne, die während des Tremolos nur zu ahnen gewesen war.

Die Parallelbewegung ist an dieser Stelle, in Einheit mit der Spiegelbewegung, Ausdruck der symmetrischen Konstruiertheit des Tonsatzes. Die Melodie stellt ein expressives Moment dar. Durch die strenge Bezogenheit der symmetrischen Bewegungen auf die Melodie verschmelzen Expression und Konstruktion zu einer Einheit.

Die in T. 73 einsetzende chromatische Melodie auf *cis* wird mit Tutti-Schlägen analog denjenigen im ersten Kettenglied begleitet, die aber auf signifikante Weise modifiziert sind. Statt der Abwärts-Kaskaden leiten nun Aufwärts-Glissandi der Harfen die „Off-Beats“ ein, was dem tragischen Gehalt, gemeinsam mit einer volleren Besetzung der Blechbläser an dieser Stelle, eine gewisse Aufhellung und Kräftigung zuwachsen lässt.

Das dritte Kettenglied ab T. 86 kombiniert Verbunkos-Gestik mit Verweisen auf die Französische Ouvertüre. Es wird also Ungarn-Emotionalität mit dem Ernst der hohen, höfischen Stilebene der Alten Musik in Verbindung gebracht. Dies ist in der Theorie der musikalischen Semiose nach Robert Hatten ein Fall von *troping*, also der Gestaltung einer neuen Bedeutungs-nische durch Aufeinandertreffen zweier gegebener Bedeutungsträger. In ihrer Inszenierung steht die Verbunkos-Evokation in enger Verbindung mit der *Introduktion* zum ersten Satz. Wieder sind die Violinen und Holzbläser Träger der romantisch-pathetisch in oktavverdoppelten Terzkoppeln instrumentierten Melodie. Verstärkt werden die parallelen Stimmen durch eine Unterstimme in der Unterquarte, so dass Quartsextakkorde entstehen. Stellenweise ist die Quarte konsequent zum Tritonus alteriert, eine Verzerrung, die hier im Klage-Kontext auch als emotionale Alteration verstanden werden kann.

Die Passage ist zusätzlich mit zahlreichen imitatorischen Motiveinsätzen kontrapunktisch angereichert. In den scharf punktierten Rhythmen, den Trillern mit Nachschlag, den Vorhalten und auch in der Instrumentenkombination Celli und Fagotte *colla parte* besteht die strukturelle und klangliche Verbindung mit dem Stil der Französischen Ouvertüre.²⁷⁸

NB 3.3/4: *Concerto*, 3. Satz *Elegia*, T. 86ff.

Die wiederkehrende „Nachtmusik“ bildet den rahmenden Abschluss des Satzes. Die „Tropfen“-Figuren strukturieren sich hier nicht mehr als 1:3-, sondern als 1:5-Modell, also als Kombination von Quarte und kleiner Sekunde. Dieser Intervallkonstellation kommt bei Elliott Antokoletz' Bartók-Studien eine zentrale Rolle als „cell z“²⁷⁹ zu, und in der Tat ist schon aus den Analysen der Einleitung und des 1. Satzes des *Concerto* eine prominente Bedeutung von Quarte und Sekunde für die Tonhöhenorganisation deutlich geworden.

Erwähnenswert ist noch die Wiederkehr der Einleitungs-Quartenmelodie in T. 112, die dort mit Dur- und Mollakkorden in hoher Lage harmonisiert wird, so dass ein deutlicher Anklang an den Anfang der Ouvertüre zu Felix Mendelssohns *Sommernachtstraum* hörbar wird.

²⁷⁸ Antikisierende Kontrapunkttechniken wie Fugato, Imitation, Kanon und Vorhaltsbildungen bezeichnet Hatten als „learned style“. Vgl. Robert Hatten, *Musical Meaning in Beethoven*, Bloomington 1994, S. 67 und ders., *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington 2004, S. 69f.

²⁷⁹ Antokoletz 1984, S. 78ff.

Dies kann einerseits zur Bestätigung der Deutung als „Nachtmusik“, andererseits als ein Bekenntnis zu einer Verwurzelung in der deutschen musikalischen Romantik gewertet werden. Letzteres ist bezeichnend in seiner Kombination mit dem Urmaterial der Quartenmelodie, die einerseits für älteste Schichten ungarischer Volksmusik, andererseits für konstruktive Grundbedingungen des Tonsystems und daher in jeglicher Hinsicht für Basis und Herkunft steht.

3.4. *Intermezzo interrotto*

Der vierte Satz *Intermezzo interrotto* ist ein seltenes Beispiel für die neoklassizistischen Techniken des Zitats und der Parodie bei Bartók. Diese Verfahrensweisen rücken den Satz stellenweise in stilistische Nähe zu einigen russischen Komponisten, etwa Strawinsky und Schostakowitsch.²⁸⁰ Im Rahmen der Parodie kommen Parallelführungstechniken zum Einsatz. Da der Formteil der im Titel angekündigten „Unterbrechung“ von den Formprozessen des eigentlichen *Intermezzo* weitgehend isoliert ist, kann er hier ohne ausführliche Besprechung der anderen Formteile diskutiert werden.

In T. 77 mit Auftakt beginnt das vieldiskutierte Zitat, wobei sich die Exegeten nicht ganz einig sind, ob eine Stelle aus Schostakowitschs Leningrad-Symphonie²⁸¹ oder ein Couplet aus Léhars *Lustiger Witwe*, oder Schostakowitsch, der Léhar zitiert,²⁸² zugrunde liegt. In Anbetracht der Prominenz und der Symbolkraft der Schostakowitsch-Symphonie in der Entstehungszeit des Concerto ist ein bewusster Bezug Bartóks auf Schostakowitsch am Plausibelsten.²⁸³ Die Grundaussage ist unstrittig: Die Parodie einer operettenhaft-trivialen Musik stellt einen Einbruch des Dummen und Brutalen in eine vorher evozierte Idylle dar.²⁸⁴

Die Operetten-Passage enthält sowohl in der Begleitung als auch zur Verstärkung der Hauptmelodie Terz- und Sextparallelen, die einen strukturellen Verweis auf Trivialmusik darstellen können. In der zu diskutierenden Stelle aus dem *Inter-*

²⁸⁰ Neben Schostakowitsch/Léhar zitiert Bartók in diesem Satz auch eine Arie aus der Operette *A hamburgi menyasszony* von Szigmond Vincze (1926) (Vgl. Cooper 1996, S. 56). Dieses Zitat wird hier nicht diskutiert, weil es nicht im Zusammenhang mit paralleler Stimmführung steht.

²⁸¹ Antokoletz, „Concerto for Orchestra“, 1993, S. 533f.

²⁸² Cooper 1996, S. 57: „a melody which burlesques both the march theme from Shostakovich’s Seventh Symphony (*Leningrad*); and the aria ‚Da geh’ ich zu Maxim’ from the Hungarian operetta composer Lehár’s *Die lustige Witwe*.“

²⁸³ Vgl. Dorothea Redepenning, *Geschichte der Russischen und Sowjetischen Musik*, Bd. II, Teilband 2, Laaber 2008, S. 483.

²⁸⁴ Bartóks Äußerungen hierzu sind dokumentiert. Die Unterbrechung stelle „rohe Machthaber“ dar, betrunkene „Stiefelträger“, eine „triviale Melodie pfeifend“ und „Verwüstung und Ruinen hinterlassend“. Zitiert nach Hartmut Fladt, „Das Volk ist nicht tümlich“. Béla Bartók und die Volksmusik“, in: *Musik im 20. Jahrhundert. Über den Reiz des Populären – Schönberg. Bartók. Ives*, hrsg. von Hartmut Fladt, Hartmut Lück und Wolfgang M. Stroh, Stuttgart 1984, S. 94.

mezzo interrotto zeigt sich eine abwertende Stellungnahme auch durch andere musikalische Mittel.

In der Begleitung wird der Eindruck von Tumult und Unordnung erzeugt, indem die Stimmen ihre Wechselnoten unterschiedlich schnell vortragen: Es erklingen gleichzeitig Triller, Zweiunddreißigsteltremoli und Vierteltriolen. Es ist eine tonale Parallelführung, entsprechend dem trivialmusikalischen Gesamteindruck, der durch den V-I-Wechselbass gestützt wird.

NB 3.4/1: Concerto, 4. Satz *Intermezzo interrotto*, T. 92ff.

The image shows a page of a musical score for the 4th movement, *Intermezzo interrotto*, measures 92-95. The score is arranged in a system with ten staves. The instruments and their parts are as follows:

- Flöte (Flute):** Two staves. The top staff (treble clef) has a *mf* dynamic and features a melodic line with trills. The bottom staff (treble clef) has a *f* dynamic and plays a rhythmic accompaniment of chords.
- Oboe:** Two staves. Both staves (treble clef) have a *f* dynamic and play a rhythmic accompaniment of chords with triplet markings.
- Klarinette (Clarinet):** Two staves. The top staff (treble clef) has a *mf* dynamic and features a melodic line with trills. The bottom staff (treble clef) has a *f* dynamic and plays a rhythmic accompaniment of chords.
- Fagott (Bassoon):** One staff (bass clef) with a *f* dynamic, playing a rhythmic accompaniment of chords.
- Horn in F:** One staff (bass clef) with a *mf* dynamic, playing a rhythmic accompaniment of chords.
- Tuba:** One staff (bass clef) with a *mf* dynamic, playing a rhythmic accompaniment of chords.
- Violine I (Violin I):** One staff (treble clef) with a *f* dynamic, playing a rhythmic accompaniment of chords.
- Violine II (Violin II):** One staff (treble clef) with a *f* dynamic, playing a rhythmic accompaniment of chords.
- Kontrabass (Cello):** One staff (bass clef) with a *f* dynamic, playing a rhythmic accompaniment of chords.

The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *f* (forte). The piece is characterized by its rhythmic complexity and the interplay between the woodwinds and strings.

Die Operetten-Melodie hat in ihrer Parallelstimmigkeit die Eigenheit, die Intervalle ständig zu verkleinern. Sie hebt in Oktavparallelen an, fährt in Sext-, dann in Quintparallelen fort, um schließlich über Terz- zu Sekundparallelen zu gelangen. Dargestellt ist eine fortschreitende Entgleisung: Oktavparallelen sind eine anerkannte Instrumentationsweise, Sextparallelen eine etablierte Form der Mehrstimmigkeit, Quintparallelen klingen schon fehlerhaft, aber immerhin konsonant, und die Sekundparallelen müssen, insbesondere in der unmittelbaren Folge von Terzparallelen, als verrutschte Stimme im Sinne von „mistuning“ oder Schiefmontage angesehen werden.

NB 3.4/2: *Concerto*, 4. Satz *Intermezzo interrotto*, T. 96ff.

Es zeigt sich hier ein besonderes, der Parodie und Groteske eigenes Verständnis von Dissonanz, nicht als eigene Qualität, sondern als missglückte, verzerrte, verrutschte Konsonanz.

Die nächste Parallelführung leitet aus diesem Formteil wieder heraus. Die Operetten-Melodie war am Ende jedes Zweitakters durch Triller in den Blasinstrumenten akzentuiert worden. In T. 112 kulminiert dies in einem Triller im Fortissimo, der wie bei der oben beschriebenen Tremolo-Stelle der *Elegia* zur Durchhörbarkeit verlangsamt wird und in eine chromatische Dur-Quartsextakkord-Parallelführung übergeht.

NB 3.4/3: *Concerto*, 4. Satz *Intermezzo interrotto*, T. 112ff. (ohne Schlagwerk)

Diese Art von realer Akkord-Parallelführung (meist mit Durakkorden), die sich in schnellem Tempo und in engen Schritten bewegt, taucht schon im 19. Jahrhundert bei Wagner und Liszt auf. Sie stellt sich der Wahrnehmung des Einzelakkordes entgegen und wirkt vielmehr als Ganzes, als flirrender oder klingelnder Farbeffekt. Bei Liszt sind häufig virtuose Überleitungspassagen so in-

strumentiert, bei Wagner werden diese Parallelführungen bildhaft eingesetzt. Sehr beliebt sind sie so oder so ähnlich auch bei Richard Strauss.

So hat diese aus- und überleitende Parallelführung bei Bartók durchaus den Beigeschmack des Konventionellen, aber nicht des Abgedroschenen wie die missratenen Parallelstimmigkeiten der Operettenmelodie, sondern des Rekurses auf anerkannte Vorbilder. Dies passt zum Gesamtgepräge des vierten Satzes, der wegen seiner wenig avantgardistischen Tonsprache viele Rezipienten des *Concerto* ratlos gemacht hat.

3.5. *Finale (Pesante – Presto)*

Die Form dieses Satzes changiert zwischen einer Reihungs-²⁸⁵ und einer Sonatenform.²⁸⁶ Haupt- und Seitensatz bestehen jeweils aus einer Gruppe von Themen. Darüber hinaus spielt ein Horn-Signal als Ein- und Überleitung, aber auch als Gegenstand thematischer Verarbeitung eine große Rolle.

Parallele Stimmführung bestimmt in der Exposition komplett das erste Thema der ersten Themengruppe, die Überleitung zur zweiten Themengruppe und einen großen Teil der zweiten Themengruppe. Die modalen Parallelführungen in den thematischen Gestalten sind hier als volksmusikalisch motivierte, einfache Bildungen der Mehrstimmigkeit zu verstehen, während die reale Dur-Quartsextakkord-Parallelführung der Überleitung einen koloristischen Verfremdungsaspekt hat. Kürzere Parallelstimmigkeiten-Stellen finden sich im Hauptsatz darüber hinaus vor allem an Endpunkten von Entwicklungen, an denen die diversen Stimmverläufe zusammengeführt werden.

In der fugenartigen Durchführung erklären sich die parallelen Stimmbewegungen aus kontrapunktischen Prozessen. Sie stehen, wie einige der völlig anders gearteten Parallelführungsstellen der Exposition, insbesondere an Endpunkten von Entwicklungen. Häufig sind sie mit achsensymmetrischen Spiegelbewegungen kombiniert. Während die Intervalle und Akkorde der Parallelführung in der Exposition konsonant sind, gibt es in der Durchführung auch dissonante Intervallparallelen.

Die Reprise weist einige signifikante Veränderungen gegenüber der Exposition auf. Die erste Themengruppe wird ohne relevante Parallelbewegungen, die Hauptstimme im Unisono, rekapituliert (T. 384-448). In der realen Parallelführung der Überleitung (T. 449-481) verändern sich die Intervalle: Die Quartsextakkorde der Exposition kehren zunächst als Dreiklänge in Grundstellung, dann als übermäßige Dreiklänge wieder. Eine weitere Schicht paralleler Akkorde in gespiegelter Bewegung kommt hinzu.

²⁸⁵ Vgl. Petersen 1971.

²⁸⁶ Vgl. Cooper 1996.

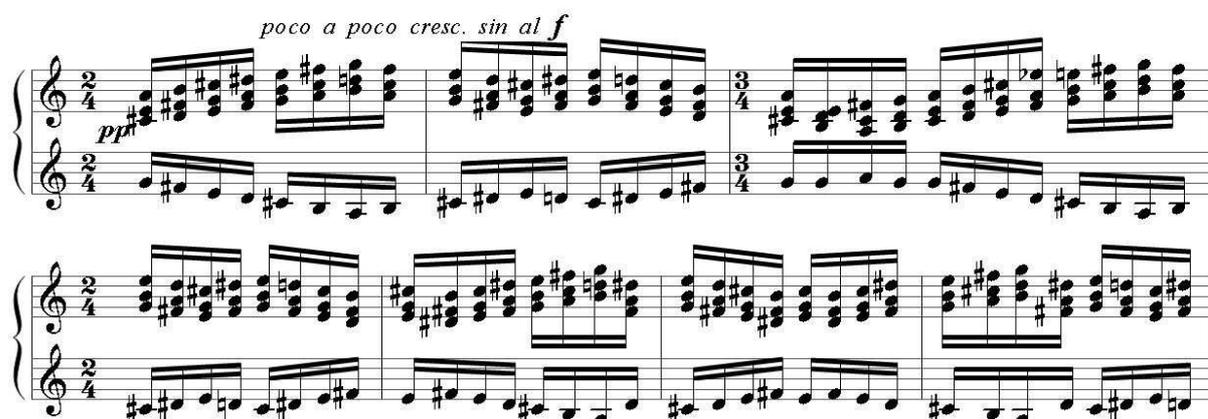
Darauf folgt eine Passage, die das Hornsignal in den Bläsern verarbeitet (T. 482-555). Die Begleitung der Streicher besteht komplett aus parallelen Stimmen. Dies ist mit 72 Takten die längste Parallelführungspassage des Werkes. Die Zusammenklänge entstammen, wie streckenweise auch das Skalenmaterial der Bewegung, der Ganztonskala und dem 3:1-Modell. Dies in Kombination mit der Artikulationsanweisung *sul ponticello* verleiht der Stelle flächenartige Undurchschaubarkeit.

Die zweite Themengruppe kehrt in der Reprise ohne Parallelführungen wieder. Zum Schluss hin finden sich noch diatonische Akkord-Parallelführungen in der schon öfter beschriebenen Kulminations- bzw. Zusammenführungs-Funktion. Insbesondere die Schlusstakte des Satzes (zweite Version) sind zu erwähnen: Hier bewegen sich alle Stimmen aufwärts in tonalen Akkordparallelen in den Schlussakkord. Die parallele Stimmführung mit der ihr eigenen Gesetzmäßigkeit ersetzt so die Logik der alten Klauselformeln.

Das erste Thema der Hauptsatz-Gruppe ist großräumig mit parallelen Stimmen auskomponiert (T. 12-24). Der Idee liegt ein rasanter rumänischer Tanz namens „hořa“ zugrunde.²⁸⁷ Motive aus vier schnellen Noten werden in dieser Art Musikstück ständig neu kombiniert. Die Parallelführungen sind dabei nicht streng durchgeführt, es gibt Abweichungen. Die nacheinander einsetzenden Geigenstimmen lassen zunächst an einen Kanon denken, aber die Verläufe sind sich nur ähnlich. Diese eher kombinatorische Herangehensweise sowie die durch charakteristische Alterationen gefärbte Diatonik lassen die Rückführung dieser musikalischen Gestalt auf den rumänischen Tanz plausibel erscheinen. Ein nicht volksmusikalisches Element auf Basis des Symmetrieprinzips ist eine vierte Stimme in gespiegelter Bewegung zu den drei Parallelführungsstimmen.

²⁸⁷ David Cooper weist darauf hin, dass es sich um eine fast wörtliche Transkription eines rumänischen Tanzes namens *hořa nemțesească* von einer Schallplatte handle, die Bartók von Constantin Brăiloiu erhalten habe (Cooper 1996, S. 59).

NB 3.5/1: *Concerto*, 5. Satz *Finale*, T. 21ff, Violinen



Der zweite Abschnitt des Hauptsatzes (T. 50-95) beruht auf verschiedensten Imitationen des Keimmotivs, bei denen parallele Stimmführung keine Rolle spielt. Das äußerst rasante Tempo und der durchgehende Sechzehntelpuls verhindern eine differenzierte Wahrnehmung der kontrapunktischen Vorgänge, die ohnehin mit Tendenzen zur Heterophonie frei gehandhabt werden (T. 59-73).

Das verschmelzende Gewirr weicht in T. 74 einer gestalthaft wahrnehmbaren rhythmischen Figur, die mit parallelen Grundakkorden begleitet wird.

NB 3.5/2: *Concerto*, 5. Satz *Finale*, T. 74ff., Streicherauszug



Hieraus entwickelt sich ab T. 81 ein angedeuteter Umkehrungskanon, der in parallelen Intervallen geführt wird. Das Tonmaterial ist chromatisch, Tonräume werden in jeder Figur chromatisch aufgefüllt und dann sequenziert. Die beiden Schichten stehen zueinander im Verhältnis imitatorisch versetzter Spiegelbewegung, wobei das nur die einzelnen Figuren, nicht das Sequenzierungsintervall betrifft.

NB 3.5/3: *Concerto*, 5. Satz *Finale*, T. 81ff. (Stimmauszug)

Es fällt auf, dass Bartók nicht immer Sexten notiert, obwohl die Sexte dem Modell eindeutig zugrunde liegt. Wahrscheinlich sind es pragmatische Gründe der Lesbarkeit für die Ausführenden. Im Schlussakkord ist sogar dieselbe „pitch class“ für die Flöten als *f*, für die zweiten Geigen aber als *eis* notiert.²⁸⁸

Zum Schluss hin sind die hohen Streicher der Takte 93-95 in tonaler Quartsextakkord-Parallelführung aufwärtsgeführt. Dazu kommt eine Gegenbewegung der Bassstimme in Abwärtsschritten. Beide Bewegungen münden auseinanderstrebend im Ton *d*, womit der Ausgangston des dritten Abschnitts des Hauptsatzes erreicht ist.

NB 3.5/3: *Concerto*, 5. Satz *Finale*, T. 93ff.

²⁸⁸ Gillies führt aus, dass Bartók bei Notationskonflikten zwischen Tonsystematik und lokalen Intervallstrukturen in der Regel letzteres zum Ausdruck bringt (Malcolm Gillies, *Notation and Structure in Bartók's later works*, New York 1989. Auch: Gillies in Antokoletz 2000, S. 43.). Inwieweit sich Lesbarkeitsaspekte durchsetzen, ist wohl eine Frage der Gattung: In der Klaviermusik, wo der Ausführende die Stimmen synoptisch vor Augen hat, ist es eher pragmatisch, die konstruktiven Intervalle als solche zu notieren als in Orchestermusik mit Melodieinstrumenten.

Der Rest des Hauptsatzes vollzieht sich ohne Parallelstimmigkeit. Die Begleitung im ab T. 96 beginnenden dritten Abschnitt des Hauptsatzes klingt ähnlich wie eine Akkord-Parallelführung, da die Begleitakkorde alle in Grundstellung sekundweise abwärts versetzt werden. Die Oberstimmen sind dabei aber nicht parallelgeführt. Der vierte Abschnitt bringt die Sechzehntelfiguren dieses „perpetuum mobile“-Satzes²⁸⁹ im Unisono, das aufgrund des hohen Tempos eine Tendenz zur flächenartigen Verschmelzung hat.

Die Überleitung zum Seitensatz ist durch eine eigene charakterliche Gestaltung ist von ihrer Umgebung abgesetzt. Das „Hornruf“-Thema, das dem Satz vorangestellt war, erfährt eine Verarbeitung als Fugato, auch in Intervallumkehrung. Die Überleitung mündet in einen Ruhepunkt mit ganz eigener Gestaltung. Hier tritt Parallelführung zur Charakterisierung und Abgrenzung von musikalischem Material auf.

Die reale Dur-Quartsextakkord-Parallelführung (T. 175-187) fällt aus der Tonsprache des ganzen Satzes vollkommen heraus – sie stimmt nur mit der Parallelstelle der Reprise überein. Es ist die einzige reale Durakkord-Parallelführung des Satzes. Durch reale Parallelführung wird der Farbaspekt eines Tonsatzes hervorgehoben, weil die Beziehungen der Harmonien zueinander brachliegen. Hinzu kommt die Verwandtschaft des Durakkordes zum Obertonspektrum eines Tones, das seinerseits für die Klangfarbe verantwortlich ist.

Hier wird die Verbindung von realer Parallelführung und dem Primat der Klangfarbe von der gesamten Gestaltung der Passage gestützt. Die Parallelführungen der ersten Violinen werden in den zweiten Violinen und Bratschen oktavverdoppelt. Die tieferen Stimmen spielen im Tremolo *flautando*. Beides, Tremolo und *flautando*, sind Klangeffekte, die die Tonwahrnehmung etwas unpräzise werden lassen, so dass der Farbaspekt in den Vordergrund tritt. An dieser Stelle ist der Verweis auf Debussy gerechtfertigt, der ähnliche Effekte mit Parallelführungen hervorruft. Daneben liegt die Verbindung zu der Quartsextakkord-Parallelführung in den Takten 192ff. des ersten Satzes auf der Hand.

Interessant ist hier ein für Bartóks Klangdifferenzierung typisches Verfahren, den Stimmen unterschiedliche Dynamik vorzuschreiben. Die tieferen Stimmen spielen *pianissimo*, die ersten Geigen *piano*. Gemeinsam mit der „unklaren“ Artikulation der tieferen Streicher ergibt sich eine Hierarchie, bei der die ersten Geigen das Hauptereignis darstellen, das von den tieferen Streichern eingefärbt, gleichsam „beleuchtet“ wird.

Die Spielanweisung *piano, dolce* der ersten Geigen gibt Hinweise auf der Suche nach dem Wirkungs- und Bedeutungsaspekt der Stelle. Der Dur-Klang der zart

²⁸⁹ So charakterisiert Bartók seine Komposition im Programmzettel. Zitiert nach Cooper 1996, S. 85.

artikulierten, in hoher Lage gesetzten Akkorde ist lieblich. Gleichzeitig hat das Nebeneinanderstellen der Durakkorde, das das Tonalitätsempfinden irritiert, den Beigeschmack des Unseriösen. Es ist eine Süße, die Gefahr läuft, ins Süßliche umzuschlagen. In dieser Hinsicht hat die Quartsextakkord-Parallelführung, insbesondere die reale, viele Gemeinsamkeiten mit der Tradition der Sextakkord-Parallelführung, insofern sie ins Feld des Fauxbourdon fällt, der seinerseits in der westlichen Kompositionsgeschichte genau in jenem Spannungsfeld zwischen angenehmer Klangsättigung und stilistisch niedrig stehendem Kontrapunkt changiert.²⁹⁰

NB 3.5/4: *Concerto*, 5. Satz *Finale*, T. 175ff., Violinen und Viola

Der Seitensatz hebt mit einem in Viertaktern strukturierten, volkstümlichen Thema mit Bordunbegleitung an. Nach acht Takten beginnt eine Version mit paralleler Stimmführung, die mit 52 Takten Dauer sehr großen Raum einnimmt. Die Figuren des Themas werden mit Sechzehnteln aufgefüllt, die dann beinahe durchgehend erklingen. So erwirbt sich das Thema die Eigenschaften eines Klangteppichs, der ab T. 201 nicht mehr als Hauptstimme, sondern als Begleitung der später als Fugenthema verarbeiteten Melodie in den Bläsern dient. Auf dieser langen Strecke ändert der parallelstimmige Streicherblock mehrmals seinen Charakter. Den Anfang bilden frei durchgeführte tonale Quartsextakkord-Parallelführungen.

NB 3.5/5: *Concerto*, 5. Satz *Finale*, T. 196 ff., Violinen und Viola

Ab Takt 221 – das Blechbläserthema erscheint in Umkehrung und Engführung – generiert sich der Quartsextakkord aus zwei übereinandergelegten Sextparallelen. Das Ergebnis ist zwar derselbe Akkord wie vorher, der Satz stellt sich aber nicht

²⁹⁰ Vgl. Krämer 2007.

mehr primär als einfache volkstümliche Mehrstimmigkeit dar, sondern als intervallbasierte und damit moderne Kompositionsweise. Diese Veränderung ist aber vor allem der Analyse des Notenbildes zugänglich, dem Ohr kaum.

NB 3.5/6: *Concerto*, 5. Satz *Finale*, T. 221ff. (Stimmauszug)

The image displays a musical score for six instruments: Horn (Hr.), Trumpet (Tr.), Violin I (VI.I), Violin II (VI.II), Viola (Va.), and Cello (Vc.). The score is in 3/6 time and consists of four measures. The Horn and Trumpet parts are in the upper register, while the Violin I, Violin II, Viola, and Cello parts are in the lower register. The music is characterized by a complex, interval-based texture with many accidentals and slurs. The Horn and Trumpet parts feature a series of notes with accents, while the Violin I, Violin II, Viola, and Cello parts feature a series of notes with slurs and accents. The overall texture is dense and complex, reflecting the interval-based composition style mentioned in the text.

Das Bild ändert sich in T. 231. Es kommt auf der Intervallbasis der Sexte eine vierte Stimme hinzu. Sie erklärt sich als Sexte unter der Cellostimme, ist aber in die erste Geige verlegt. Es mag wenig naheliegend erscheinen, die erste Geigenstimme als um drei Oktaven nach oben versetzte Sextparallelen unter den Celli zu erklären. Aber nur so kann die gesamte Akkordbildung auf ein Prinzip (der Intervallbasierung durch Sexten) zurückgeführt werden. Daraus resultieren parallelgeführte Sekundakkorde.

NB 3.5/7: *Concerto*, 5. Satz *Finale*, T. 231ff.

Musical score for Trompete und Klarinetten and piano. The score is in 2/2 time and features a key signature of two flats. The trumpet and clarinet parts are marked with a dynamic of *più f* and a hairpin crescendo. The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes in both hands, also marked with *più f*. The score is divided into two measures, each starting with a section marker 'A'.

Die nächste Veränderung in T. 244 ist auch hörend gut wahrzunehmen. Anstatt vier paralleler Stimmen gibt es nur noch Dezimparallelen in Oktavverdopplung. Aus der Dissonanz *e-es* in den Bläsern ergibt sich ein deutlich dissonanterer Charakter als in der vorhergehenden Phase.

NB 3.5/8: *Concerto*, 5. Satz *Finale*, T. 244ff., Streicher

Musical score for Violinen, Bratschen und Cello. The score is in 2/2 time and features a key signature of two flats. The violin and viola parts are marked with a dynamic of *ff* and a hairpin crescendo. The cello part is marked with a dynamic of *ff*. The score is divided into two systems, each containing four measures. The first system shows a rhythmic pattern of eighth notes in the violins and violas, and a similar pattern in the cello. The second system shows a more complex rhythmic pattern in the violins and violas, and a similar pattern in the cello. The score ends with a double bar line and a dynamic marking of *ff*.

Die Steigerung der Dynamik, die der gesamten Stelle zugrunde liegt, erreicht hier mit der Vorschrift *fortissimo* ihren Höhepunkt. Es folgen noch wenige Akkordschläge, dann beginnt die Durchführung mit einer völligen Änderung des musikalischen Charakters.

Sie ist als Fuge gestaltet. Die erste Parallelführungsstelle T. 314-316 unterscheidet sich trotzdem in Machart und Funktion nicht wesentlich von vergleichbaren Stellen in der Exposition: Sie dient zur schlüssigen Beendigung des ersten Fugen-Zwischenspiels, indem sie alle disparaten Stimmbewegungen in zwei Strängen bündelt, einem in Aufwärts- und einem in Abwärtsbewegung. Dabei bleibt ein Teil der rhythmischen Vielfalt des Zwischenspiels erhalten, indem sich in der gleichgerichteten Bewegung jeweils unterschiedliche Notenwerte zusammenfinden. Man kann von einer heterophonen Parallelführung sprechen. Alle Töne eines Stranges bilden miteinander Akkorde, die auf Terzschichtung zurückzuführen sind. Die Quinten sind immer rein, Dur- und Mollterzen wechseln jedoch – eine besondere Form von modaler Parallelführung. Das Ziel der Bewegungen ist einheitlich ein Dis-Dur-Akkord, mit dem die nächste Fugendurchführung auf *es* einsetzt.

NB 3.5/9: *Concerto*, 5. Satz *Finale*, T. 314-316. Die Stimmen sind entgegen der Partituranordnung, gemäß ihrer Zusammengehörigkeit in der Parallelbewegung angeordnet.

The image shows a musical score for the first two measures of the finale. The score is arranged in a system of seven staves. The top two staves are for the 1./2. Flöte and 1./2. Klarinette. The bottom five staves are for the strings, with the first two staves marked 'pizz.'. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by a series of trills in the woodwinds and triplet patterns in the strings. The tempo is marked 'pizz.' (pizzicato) for the strings. The score is divided into two measures, with a 3/4 time signature in the first measure and a 2/4 time signature in the second measure.

Die zweite Fugendurchführung ist deutlich dissonanter als die erste, welche tonale Fugenbeantwortungen in klassizistischer Tonsprache vorgeführt hatte. Hier nun erscheinen die Einsätze aufsteigend im Halbtonabstand (auf *es*, *e*, *f* und *fis*) und sind jeweils rhythmisch auf die Hälfte des vorhergehenden Einsatzes diminuiert. Begleitet werden diese Einsätze von Oboen und Klarinetten, jeweils in Terzparallelen, in Spiegelbewegung zueinander. Die Terzparallelen stellen ein Element der Vertrautheit dar, die Spiegelbewegung als symmetriebedingte Verfahrensweise setzt einen konstruktiven Akzent.

NB 3.5/10: *Concerto*, 5. Satz *Finale*, T. 317-320

The image shows a musical score for a woodwind and string ensemble. The woodwind section consists of Oboen and Klarinetten. The Oboen part is marked *mf* and plays a series of chords in parallel motion. The Klarinetten part is also marked *mf* and plays a similar pattern. The string section consists of Violine, Viola, Violoncello, and Kontrabass. The strings are marked *f* and play a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello and Kontrabass parts are marked *f* and play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola and Violine parts are marked *f* and play a rhythmic pattern of eighth notes.

Interessant ist vor diesem Hintergrund das darauf folgende Zwischenspiel (T. 321-324), wo zwei verschieden motivierte Arten der Parallelführung kombiniert werden. Im Vordergrund stehen Oboen und Klarinetten, die die zweite Hälfte des Fugenthemas in akzentuierter Staccato-Artikulation vortragen, und zwar in parallelen kleinen Sekunden. Diese Art von geräuschhafter Parallelenbildung in kleinen Sekunden trägt das Gepräge des Grotesken und „Falschen“. Als Beleg für diese Deutung können entsprechende der Holzpuppe zugeordnete Musiken im *Holzgeschnitzten Prinzen* dienen.

Die zweite Art von Parallelführungen findet sich in den begleitenden Streichern. Hier ergeben sich ständig wechselnde Stimmpaare in Terz- bzw. Dezimparallelen, allerdings nur sekundär, denn primär liegen der Stelle achsensymmetrische Spiegelungen zugrunde.

Bratschen und Celli gehören dabei zusammen. Sie umspielen in Spiegelbewegungen die Töne *e* und *f*. Um dieses Stimmpaar herum sind zweite Geigen und Bässe aneinander gekoppelt. Die Geigen umspielen die benachbarten Töne *fisis*, *gis* und *a*, die Bässe *his*, *cis* und *d*.

Die Töne der Mittelstimmen bilden dabei die Spiegelachse für die Töne der Außenstimmen: *e* und *f* liegen genau in der Mitte zwischen den Randtönen *his* und *a*.

Die Zusammenhänge gehen noch darüber hinaus, denn der repetierte Ausgangs- und Zielklang der grotesken Bläserstimmen ist die Sekunde *e/f*, und diese beiden Töne bilden auch das Zentrum der vier chromatisch verschobenen Fugeneinsätze der vorausgehenden Durchführung.

NB 3.5/11: *Concerto*, 5. Satz *Finale*, T. 321 ff.

The image shows a musical score for Oboes and Clarinets. The top staff is labeled 'p Oboen und Klarinetten'. Below it are three staves for the strings, with a 'p' dynamic marking. The score features a complex chromatic passage with multiple staves and dynamic markings.

Obwohl sich die Terzparallelen der Spiegelstimmen nur sekundär ergeben, sind sie wesentlich für den Klangeffekt. Es gibt in Bartóks Schaffen zahlreiche Belegstellen für gleichzeitig parallele und gespiegelte Klangfortschreitungen. In dem engen chromatischen Tonmaterial, wie es auch dieser Stelle zugrunde liegt, ergibt sich ein sehr charakteristischer, dissonanter Klangcharakter mit der gleichzeitigen Wirkung des Zwingenden, Logischen, die durch die strenge Abhängigkeit der Stimmen voneinander zustande kommt.

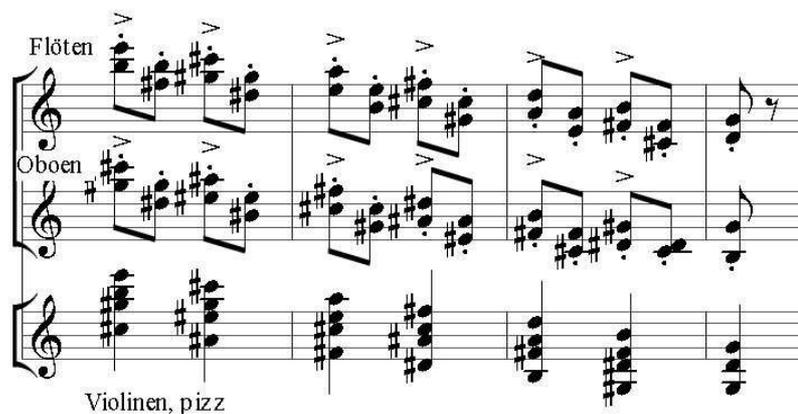
Die dritte Fugendurchführung und das nächste Zwischenspiel sind in derselben Weise konstruiert, nur verschiebt sich das Zentrum um einen Halbton nach oben.

Ab Takt 344 beginnt eine Fugendurchführung der Holzbläser in Engführung. Sie mündet in einem Abspaltungsteil auf der Basis der zweiten motivischen Komponente des Fugenthemas, der repetierten Note mit Sprung nach oben. Hinzu kommt diesmal in den Harfen eine Begleitung in Terzparallelen und Spiegelbewegung, analog der zweiten Durchführung.

Der Abspaltungsprozess wird immer extremer fortgetrieben, bis nur noch ein Quartsprung übrigbleibt, der in zwei Strängen Quartparallelen abwärts sequenziert wird. Die beiden Quartparallelen sind eine Terz voneinander entfernt. Dies stimmt mit dem Sequenzintervall, Terz abwärts, überein. Die entstehenden Zusammenklänge können als Terzquartakkorde kategorisiert werden, im Höreindruck dominieren aber der Quart- und der Sekundklang. Die Streicher spielen nur

jeden zweiten Akkord mit. Die Töne sind hier so verteilt, dass die beiden Quartan paradoxerweise als Terzschichtung, als Septakkord interpretiert werden können – obwohl Terzschichtung und Quartan schichtung als einander widersprechende Prinzipien der Akkordmorphologie gelten.

NB 3.5/12: *Concerto*, 5. Satz *Finale*, T. 353-356



The image shows a musical score for three instruments: Flöten (Flutes), Oboen (Oboes), and Violinen, pizz. (Violins, pizzicato). The score is written in treble clef and consists of three staves. The Flöten and Oboen parts are highly active, featuring complex rhythmic patterns and frequent accidentals. The Violinen part is more rhythmic, playing a series of chords. The overall texture is dense and complex.

Eine Übereinstimmung der Fortschreitungen besteht zum im Zusammenhang mit dem Choral des zweiten Satzes erwähnten Dur-Moll-Parallelismus, der latent auch für die einleitenden Töne des ersten Satzes und die davon abstammenden Bildungen aus Quarte und Sekunde gilt. Damit wird einmal mehr deutlich, wie stark das Material in diesem Werk als organische Einheit, mit fundamentaler Bedeutung des Quartintervalls, konzipiert ist.

Die fünfte Fugendurchführung ist in etwa eine Version der vierten in Intervallumkehrung. Die Parallelführungsintervalle am Ende sind jedoch nicht nur Quartan, sondern auch Sexten und Sekunden. Dies bereitet das Ende der Fuge vor, in dem die Abspaltungsprozesse weiter voranschreiten und Sexten und Sekunden die entscheidende Rolle in den Parallelführungen spielen.

Die fugenartige Durchführung des Sonatensatzes endet in multiplen Parallelbewegungen abgespaltener Motive in Sekunden und Sexten. Die Sexten sind größtenteils klein, die Sekunden groß. Den Charakter bestimmt die der Taktmetrik entgegenlaufende, fortschreitenden Abspaltungsprozessen geschuldete Aufteilung in Drei-Achtel-Figuren. Die parallelen Stimmen reduzieren sich ab Takt 373 auf Sekundparallelen.

NB 3.5/13: *Concerto*, 5. Satz *Finale*, T. 365-369, Holzbläser

The image shows a musical score for woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) in 2/4 time, measures 365-369. The score is marked 'f' (forte) and features complex rhythmic patterns, including triplets and a trill in the flute part. The key signature has one sharp (F#).

Der Klangeindruck der Stelle ist sehr dissonant und schrill – die Bläser spielen zum Großteil in hoher Tonlage. Das Sekundintervall, das sich letztlich durchsetzt, hat ja als Parallelführung das Potenzial zum Charakter des Grotesken oder Schiefen („mistuning“). Charakteristisch für Musik der Bartók-Zeit, z.B. für viele Kompositionen Strawinskys, ist die rhythmische Verwirrung, die durch abspaltungsbedingte Hemiolen entsteht. Als Ende einer klassizistisch begonnenen Fuge ist dies eine Demonstration dafür, dass man im Weiterspinnen tradierter Verfahrensweisen zu modernen Gestalten gelangt.

In die Pausen fallen dissonante Akkordschläge der Streicher. Der Akkord erklärt sich aus Cis-Dur über G-Dur. Die beiden Akkorde stehen im Tritonusverhältnis zueinander. Dieser Klang – ein typisch oktagonisches Phänomen – steht als Ergebnis am Ende der Materialprozesse der Durchführung.

Die Reprise des ersten Teils des Hauptsatzes verläuft ganz im Gegensatz zum Hauptsatz selbst ohne relevante Parallelführungen, stattdessen erklingt die rasante Sechzehntelfigurierung unisono. Es findet also eine Klärung und Vereinfachung der exponierten Vielfalt statt. Der zweite Teil, markiert durch das rhythmisch greifbare Motiv (zwei Sechzehntel – Achtel – Viertelnote, hier ab T. 418, in der Exposition ab T. 74) erfährt eine Verbreiterung in Sext- bzw. Quartsextakkord-Parallelen.

Interessant ist die Veränderung, die die Überleitung zum Seitensatz durchläuft. Der Teil erhält mit den Takten 469 bis 481 eine Erweiterung. Auffällig ist eine Verlangsamung des Tempos, die sowohl in Anweisung (*sempre più tranquillo*) und Metronomziffer vorgeschrieben ist als auch auskomponiert wird: Auf Vierteltriolen folgen Viertel, dann halbe, schließlich ganze Noten. Die parallelen Akkorde sind von den Violinen auf Holzbläser und gedämpfte Hörner übergegangen. Es sind nun zwei gegenläufige Schichten paralleler übermäßiger Dreiklänge über einem Tremolo-Orgelpunkt der Streicher auf Fis.

NB 3.5/14: *Concerto*, 5. Satz *Finale*, T. 469-482

Die *tranquillo*-Stelle ist also gegenüber der Exposition in vielfacher Hinsicht gesteigert worden: Es erscheinen zwei statt nur einer Schicht Parallelführungen und das Tempo ist noch langsamer. Die übermäßigen Akkorde stellen insofern eine weitere Stufe der Vereinheitlichung dar, als sich in realer Durakkord-Parallelführung immer derselbe Akkordtypus aneinandergereiht hatte, und nun auch alle Intervalle innerhalb der Zusammenklänge gleich sind. Ist das Tonalitätsempfinden schon in der Durakkord-Parallelführung irritiert, so ist es nun völlig orientierungslos. Hier regiert die Symmetrie sowohl in den Zusammenklängen als auch in der Organisation der Stimmbewegungen (parallele Kopplung und Spiegelbewegungen).

Darüber hinaus artikuliert die zugrundeliegende Skala Ausschnitte aus symmetrischen Leitern (Halbton-Halbton-Ganzton-Skala und Oktatonik). Konstruktion und Klang der Stelle sind in Übereinstimmung. Die Wirkung geht ins Bedrohliche, Künstliche. In der russischen Oper gibt es die Konnotation von symmetrischen Skalen mit Zauberei und Hexerei.²⁹¹ Dies mag in die Bedeutung dieser Stelle mit hineinspielen.

Die Überleitung bereitet den Boden für die folgende großflächige Verarbeitung des Hornsignals, das sich nach und nach zum Seitensatzthema umbildet, dessen triumphales Wiedereintreten durch diese Passage vorbereitet wird. Begleitstruktur der Themenfragmente in den Blechbläsern ist eine Fläche aus auf und nieder rasenden parallelgeführten Skalen in den Streichern über dem Orgelpunkt *as*.

Die Skalen wechseln von Zeit zu Zeit, auch gibt es immer wieder Ausschnitte, die nicht im Sinne einer bekannten Skala gedeutet werden können. Häufig bilden die parallelgeführten Zusammenklänge ein Segment aus der gerade zugrundeliegenden Skala – entsprechend Bartóks Methode, sukzessive und simultane Tonhöhenkonstellationen nicht prinzipiell zu trennen.²⁹²

Besonders prominent – in der Aufwärtsrichtung – ist im fraglichen Abschnitt die „akustische Skala“: Dur mit erhöhter Quarte und kleiner Septime.²⁹³ Es finden sich aber auch die symmetrischen Skalen der Oktatonik, des 1:3-Modells und der Ganztönigkeit. Bei der Beurteilung der Wirkung muss die Artikulationsvorschrift *sul ponticello*, die vom Beginn der Passage T. 482 bis T. 532 gilt, mit einbezogen werden. Der Klang wird dadurch sehr obertonreich, sogar geräuschhaft. Die *pianissimo*-Dynamik geht erst ab T. 515 in ein *crescendo* über. Der größte Teil der Passage ist also hauptsächlich als leises Säuseln wahrzunehmen, das nicht als Hauptereignis, sondern als Begleitung fungiert. Der Wechsel der Parallelführungsintervalle und symmetrischen Skalen wird kaum ins Bewusstsein des hörenden Rezipienten vordringen.²⁹⁴

²⁹¹ Vgl. Juri Cholopow, „Symmetrische Leitern in der Russischen Musik“, in: *Die Musikforschung* 28 (1975), S. 379ff., und Schneider 2006, S. 128.

²⁹² Vgl. oben S. 105ff.

²⁹³ Interessant ist die Beziehung der akustischen Skala zum „Keim-Motiv“ des *Concerto*. Das Keim-Motiv basiert auf einer Molltonleiter mit erniedrigter Quinte und liegt zahlreichen thematischen Gestalten des gesamten *Concerto* zugrunde. Die akustische Skala tritt vor allem im letzten Satz hervor. Beide Skalen sind im Zusammenhang zueinander zu sehen, denn die eine ist die Spiegelung der Halbton- und Ganztonstruktur der anderen. Eine analoge Verwendung beider Skalen findet sich in der *Cantata Profana*, hier durch das vertonte Gedicht leicht ausdeutbar als Symbole für die Sphären des Menschlichen und des Natürlichen. Vgl. Zur *Cantata Profana* Antokoletz, „Modal transformation“ (in: Antokoletz 2000), S. 61ff.

²⁹⁴ Ansätze, die Wechsel zwischen Oktatonik, 1:3-Modell, Ganztonleiter, Diatonik und Volksmusik-Modi im Einzelnen aufzuführen, würden unweigerlich ermüdend aufzählenden Charakter erhalten. Wichtig ist die Information, dass all diese Möglichkeiten für Skalen und Zusammenklänge in rasantem

Dennoch ist es relevant, was für Tonmaterial auskomponiert wird, denn Dynamik, Artikulation und Material dienen gemeinsam der Darstellung eines Prozesses. In der Sekundärliteratur wird der Vorgang in der Reprise dieses Schlusssatzes als Beethovensche Geste „Vom Dunkel zum Licht“ kontextuell gedeutet.²⁹⁵ Insbesondere Beethovens *Eroica* dient als Referenz. Bartóks Selbstzeugnisse unterstützen allgemein die These von der Vorbildfunktion Beethovens, und es liegt von Bartók im Speziellen eine dahingehende Charakterisierung des affektiven Verlaufs des *Concerto for Orchestra* vor:²⁹⁶

The general mood of the work represents – apart from the jesting second movement – a gradual transition from the sternness of the first movement and the lugubrious death-song of the third, to the life-assertion of the last one.

Die harmonisch wenig greifbaren symmetrischen Skalen und die wenig Orientierung bietenden daraus resultierenden Zusammenklänge sind in der verwirrenden Fülle der winzigen Notenwerte und in der beschriebenen Artikulationsweise das Sinnbild des Nächtlichen, in dessen Dunkel sich die Themenfragmente der Bläser langsam immer deutlicher artikulieren, um dann in einer strahlenden Schlussapotheose als augmentiertes Seitenthema hervorzutreten (T. 556f.).

Die Entwicklung (T. 482-492) beginnt mit zwei Schichten von Tritonusparallelen im Abstand einer kleinen Sexte. Die Zusammenklänge können sowohl als Segment der Ganztonskala als auch als Ausschnitt aus der oktatonischen Halbton-Ganzton-Skala²⁹⁷ aufgefasst werden.

NB 3.5/15: *Concerto*, 5. Satz *Finale*, T. 489/490, Streicher

The image shows a musical score for strings, measures 489-490. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music features complex rhythmic patterns and chromatic intervals, including tritones and half-tones. The notes are grouped into measures, and there are some accidentals (sharps and flats) throughout the passage.

Tempo, also unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft, genutzt werden, sowie die Erörterung größerer Tendenzen des Verlaufs.

²⁹⁵ Vgl. z.B. Suchoff 2004, Cooper 1996.

²⁹⁶ Aus Béla Bartóks Text für den Programmzettel der Uraufführung, zitiert nach Cooper 1996, S. 85.

²⁹⁷ Da die der Bewegung zugrundeliegende Skala oktatonisch ist, bietet sich die oktatonische Erklärung des Zusammenklangs eher an.

Ab Takt 493 verändert sich das Bild, die Stimmen werden aber nur in zwei Schichten kleiner Sextparallelen im Tritonusabstand umgruppiert. Die Zusammenklänge bleiben gleich.

Im Takt 498 sinkt der Orgelpunkt von *as* nach *fis*. Gleichzeitig erscheinen statt oktatonischen Skalen solche im ebenfalls symmetrischen 1:3-Modell. Die beiden Stimmpaare laufen jetzt nicht mehr parallel, sondern in Gegenbewegung, die aber nicht streng spiegelsymmetrisch ist. Das Intervall der Parallelführung wechselt von kleinen Terzen (T. 498-503) zu großen und kleinen Sexten (T. 503-514).

Ab T. 515 laufen alle vier Stimmen wieder parallel. Ausnahmen bilden einige Takte mit gegenläufigen Pendelbewegungen (T. 529-531). Ab der erneuten Parallelführung aller Streicher fällt eine Figur oder Skala auf, die keine besondere Etabliertheit genießt, aber bis T. 526 die Bewegung bestimmt. Sie verläuft abwärts, nach Anzahl der Halbtonschritte 1:3:1:1:3.

Ab Takt 533, dem Zeitpunkt der Aufhebung der *ponticello*-Artikulation, sind die Zusammenhänge zwischen Parallelführungsintervallen und Skalen wieder leichter zu durchschauen: Zwei Tritoni im Abstand einer kleinen Septime bilden einen Viertonausschnitt aus der Ganztonskala, und die Skala, die die Stimmen ablaufen, ist eine Ganztonskala.

NB 3.5/16: *Concerto*, 5. Satz *Finale*, T. 533/544, Streicher

Dies korrespondiert mit einem allgemeinen Deutlicherwerden, dessen Zielpunkt die intakte Wiederkehr des Fugenthemas als „Apotheose“ (T. 556) ist. Erstmals entstammen die Fragmente der Blechbläser erkennbar dem Seiten- und Fugenthema. Am Anfang waren sie eher mit dem „Hornruf“ verwandt. Wenig später setzt das *crescendo* ein, das zur „Apotheose“ im *fortissimo* führt.

Die Streicher-Skalen, die die Posaunenklänge des Seiten- bzw. Fugenthemas ab T. 556 begleiten, wechseln nun unisono frei zwischen 1:3-Modell, Oktatonik und Diatonik. Die polymodal eingefärbte Diatonik²⁹⁸ behält zwar das letzte Wort, a-

²⁹⁸ Die polymodalen Einfärbungen können als Blues-Einfluss gedeutet werden.

ber dass auch die symmetrischen Skalen im auskomponierten „Licht“ ihren Platz haben, zeigt den Synthese-Charakter des Endergebnisses der formbildenden Materialprozesse des Stücks.

Nachwort

„Die [...] zu weiteren Bildungen fähige Kunst wurzelt [...] in ihrer geistigen Periode, ist aber zur selben Zeit nicht nur Echo derselben und Spiegel, sondern hat eine weckende *prophetische* Kraft, die weit und tief wirken kann.“²⁹⁹

Die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts waren nicht nur politisch, sondern auch auf dem Gebiet der Künste von dramatischen Umbrüchen und Veränderungen gekennzeichnet. Eine ganze Generation von Künstlern fühlte die Notwendigkeit einer Emanzipation von tradierten Gestaltungsweisen. Auf verschiedenen Ebenen war die Kunst zu einem Endpunkt gekommen – man denke an Wagners Gesamtkunstwerk, das glühend bewundert wurde, aber in seiner Dominanz und scheinbaren Endgültigkeit die Nachfolgenden blockierte. Eine organische Weiterentwicklung erschien unmöglich. Entsprechend radikal waren oft die Erneuerungsversuche, vergleichbar mit den gesellschaftlichen Umwälzungen der Zeit: Veränderung wurde als brennende Notwendigkeit erlebt und gewaltsame Mittel zu ihrer Herbeiführung mehr als einmal in Kauf genommen oder gar gewünscht.

Auf den empfundenen Epochenumbruch reagierten Künstler und Künste auf vielfältige Weise. Dennoch lassen sich interessante Übereinstimmungen beobachten: Analoge Probleme bringen analoge Lösungen hervor. Es findet sich in verschiedenen Künsten eine Tendenz zum Abbau von Hierarchien, zum Rückgriff auf archaische und folkloristische Vorbilder und zur Analyse und Neuverwendung des den Kunstformen zugrundeliegenden Materials.

So experimentierte man im frühen 20. Jahrhundert mit Theaterformen, in denen die Hierarchie von Bühne und Zuschauerraum aufgelöst war. Dies war inspiriert vom traditionellen japanischen Theater, wo eine Gleichwertigkeit aller beteiligten Elemente zu einem hoch stilisierten, mehr räumlichen, Zeiten und Orte einander beiordnendem Ergebnis führte. Arnold Schönberg entwickelte derweil Kompositionstechniken, die eine gleiche Verfügbarkeit und in immer größerem Maße auch hierarchische Gleichwertigkeit aller zwölf chromatischen Halbtöne gewährleisten. Parallele Stimmführung fügt sich in die Zeittendenz zum Abbau von Hierarchien ein, indem sie hypotaktische Verhältnisse der Stimmen untereinander außer Kraft setzt.

Das japanische Theater ist nur eines von unzähligen Beispielen für die Fruchtbarmachung von alter Volkskunst im frühen 20. Jahrhundert. So erwähnt Kandinsky in seiner Schrift *Über das Geistige in der Kunst* (1911/12) die „Primitiven“ und die unterschiedlichen Arten, wie deren Rezeption die neue Kunst beein-

²⁹⁹ Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* (1911/12), Bern ²2006.

flussen kann, schon auf der ersten Seite seiner Einleitung.³⁰⁰ Eine Erneuerung der Musik aus Quellen der lokalen Folklore hatten russische Komponisten wie Musorgski und Rimsky-Korsakov bereits im 19. Jahrhundert mit großer Wirkung auf nachfolgende Komponistengenerationen vorgemacht. Im Zusammenhang mit allerdings exotischem Folklorismus hat um die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert Claude Debussy äußerste Prominenz erreicht – seine Musik gilt vielfach als Ursprungsurkunde der Neuen Musik.

Die Fundierung der neuen Kunst in volkstümlichen Traditionen des eigenen Heimatlands war ebenfalls eine Tendenz mehrerer Kunstformen. Die nationale Komponente war in der Musik deswegen so relevant, weil man die dominierende Musikkultur, von der es sich zu emanzipieren galt, ebenfalls national empfand, nämlich deutsch. Debussy auf der einen und die russischen Folkloristen auf der anderen Seite standen als Vorbilder für eine dezidiert nicht-deutsche Erneuerung der Musik zur Verfügung. In dieses Bild fügt sich Bartók mit seinem Lebenswerk, das sowohl in wissenschaftlicher wie auch in künstlerischer Hinsicht der ungarischen Musik, wenn auch nicht ausschließlich ihr, gewidmet war. Die Erneuerung der Musik aus der Volksmusik ist ein prominentes, wenn nicht sogar das wichtigste Thema in Bartóks musikwissenschaftlichen Schriften. Sein Referenzpunkt ist dabei vielfach das Werk Igor Strawinskys. Strawinsky war der erfolgreichste Zeitgenosse Bartóks, der sich in seinen Kompositionen auf nationale Volksmusik bezog.

Folklorismus hängt interessanterweise vielfach mit Hierarchienabbau zusammen. So geht der Rückgriff auf modale und pentatonische Tonleitern einher mit einer mehr beiordnenden Harmonik, die nicht auf der Spannung zwischen Dominante und Tonika beruht. Parallele Stimmführung steht hiermit in komplexem Zusammenhang. So kann sie selbst zwar in den fraglichen folkloristischen Quellen nur in Ausnahmefällen nachgewiesen werden. Dennoch tritt sie in auffälliger Häufung in folkloristisch inspirierten Kompositionen auf. Der Grund liegt in ihrer Eigenschaft, die beiordnenden Tendenzen der modalen Harmonik gleichsam auf den Punkt zu bringen, da Strebetendenzen der Töne ausgehebelt werden. Der Zusammenhang von modaler Harmonik und paralleler Stimmführung ist ein grundlegender Wesenszug von Bartóks Personalstil.

Die Entwicklung von Texturen und anderen Komponenten des Tonsatzes und der Form aus den Tendenzen des vorgefundenen Materials heraus zeigt eine analytische Herangehensweise an den Kompositionsprozess, der ebenfalls typisch für die Zeit Bartóks ist. Der Geist der Naturwissenschaft dringt in die Künste ein. Wie Forscher legen Künstler die Bedingungen und Techniken ihres Schaffens offen. Material wird analysiert und damit verfügbar gemacht. In diesem Sinne analytisch ging auch der um 1918 aufkommende Dadaismus vor: Sprache wurde in

³⁰⁰ Kandinsky 2006, S. 25.

ihre Bestandteile aufgelöst und diese als gleichwertige Elemente neu zusammengefügt.

Die organische Entwicklung des Kunstwerks aus den Eigenschaften, die das Material mitbringt, wurde für viele zum Ideal. Auch diese Zeittendenz findet sich bei Béla Bartók wieder, der sich zwar lebenslang, sogar unter dem Druck des Broterwerbs, weigerte, Komposition zu unterrichten, dessen Kompositionen selbst sich aber zuweilen in so großer Klarheit darbieten, dass sie als auskomponierte Kompositionslehre angesehen werden können. Parallele Stimmführung spielt hier eine Rolle, indem sie die Eigenschaften der zugrundeliegenden Materialleitern vor Augen führt.

Ein Bestreben vieler Komponisten in den Jahren ab ca. 1908 bis zum zweiten Weltkrieg bestand im Verfügen über alle zwölf Halbtonschritte der gleichschwebend temperierten Oktave. Sowohl die Töne selbst als auch die Zusammenklänge sollten im musikalischen Kunstwerk gleichwertig sein: Prominent ist Arnold Schönbergs Phrase von der „Emanzipation der Dissonanz“. Als zunehmend inadäquat wurde das tradierte Notationssystem angesehen, das eine Differenzierung zwischen enharmonischen Schreibweisen erzwingt, auch wenn diese kompositorisch unsinnig ist. Das Desiderat einer anderen, der Neuen Musik angemessenen Notenschrift formulierte der junge Bartók ebenso wie das Streben nach Gleichwertigkeit der Töne und Zusammenklänge in seinem Aufsatz „Das Problem der Neuen Musik“ von 1920. Bartóks Weg zur Zwölftönigkeit war jedoch ein ganz anderer als derjenige Arnold Schönbergs und seiner Schule. Vor allem kam Bartók schon bald von der Zwölftönigkeit als alleinigem Ziel der musikalischen Erneuerung ab. Ein grundlegender, von Bartók selbst energisch betonter Unterschied zur Schönberg-Schule besteht in der fast durchgehenden Bezogenheit von Bartóks Musik auf Grundtöne bzw. tonale Zentren. Parallele Stimmführung spielt bei Bartók, neben der polymodalen Chromatik, als Verfahrensweise eine Rolle, den Tonbestand auf zwölf oder annähernd zwölf Töne zu erweitern, indem Töne gleichsam auf andere Ebenen projiziert werden. Weder die polymodale Chromatik noch die Erweiterung des Tonvorrats durch parallele Stimmführung greift den Grundtonbezug der Musik an.

Ein grundlegendes Problem künstlerischer Emanzipation von hergebrachten Regeln ist das der Beliebigkeit. Schönbergs bekannte Methode zur Komposition mit zwölf Tönen bietet einen Weg, der Musik durch nachvollziehbare Verfahrensweisen Kohärenz zu verleihen. Bei Bartók, dessen Stil für unterschiedliche Einflüsse, Materialien und Verfahrensweisen viel offener war, wurde die Fähigkeit zur Synthese und Kohärenz vielfach hervorgehoben und bewundert. Eines der Mittel, um klangliche Einheitlichkeit zu erzielen, ist parallele Stimmführung, insofern dann ein einziger Typus von Zusammenklängen für den Klangcharakter

einer musikalischen Passage maßgeblich ist. Auch führt Parallelstimmigkeit zusammen mit anderen Verfahren der Stimmabhängigkeit wie Kanon und Gegenbewegung zur Vereinheitlichung der Bewegungsimpulse im Tonsatz. Dies ist insbesondere im formalen Zusammenhang des Endigens von Bedeutung. Parallele Stimmführung bei Bartók dient also sowohl in harmonischer als auch in formaler Hinsicht zur Herstellung von Kohärenz in einem neuartigen Klanggefüge.

Bartóks Musik ist, auch hinsichtlich der parallelen Stimmführung, in vielfacher Weise mit ihrem musikalischen und allgemeinen Umfeld verbunden. Dennoch kann parallele Stimmführung in ihrer spezifischen Funktion als personaltypische Eigenheit Bartóks angesehen werden. Gemeinsam mit seinen Zeitgenossen befand sich Bartók auf dem Weg in die Moderne. Nicht nur sein Ziel war die Entwicklung einer neuen, von der harmonischen Tonalität emanzipierten Tonsprache. Dabei bleibt Bartóks Herangehensweise immer eine in einem umfassenden Konzept von Heimat verwurzelte.

Bartóks Stil ist nicht mit einem einzigen Schlagwort zu umreißen, auch wenn ungarische Volksmusik wohl die bedeutendste Komponente ist. Zunächst hatte er eine umfassende westeuropäische Musikausbildung erfahren, kannte und schätzte Beethoven, Bach und Strauss. Sonatendenken, Fugentechnik und die Grundlagen thematisch-motivischer Arbeit blieben lebenslang in Bartóks Werk präsent.

Intensiv war auch seine Auseinandersetzung mit seinem Landsmann Franz Liszt. Mit der im Jahre 1905 aufgenommenen Volksmusikforschung fand Bartók einen Weg, seine Kompositionsweise ganz neu zu fundieren. Dabei spielte nicht nur ungarische, sondern auch, um nur einige Beispiele zu nennen, rumänische, slowakische und arabische Volksmusik eine Rolle. Bartók betonte in seinen Schriftäußerungen immer seine nicht-machistische Haltung, eine generelle Wertschätzung gegenüber allen Erzeugnissen wirklich ursprünglicher Volkskunst. Aussagekräftig ist in diesem Zusammenhang Bartóks Bekenntnis zu „Natur, Kunst und Wissenschaft“, seiner persönlichen Dreifaltigkeit. Denn Volksmusik sah Bartók, ein begeisterter Sammler von Schmetterlingen, Mineralien und Pflanzen, ebenfalls als ein Naturphänomen an. Wissenschaft erlaubte ihm, das Gesammelte zu erschließen, und Kunst war das, was er daraus zu erzeugen verstand.

Zentrale Errungenschaft der Auswertung von Volksmusik für eine neuartige Harmonik war Modalität in einer Vielzahl von Ausprägungen. Interessanterweise leitet die Auseinandersetzung mit volksmusikalischen Modi Bartók auch zu symmetrischen Bildungen hin.

Eine neuartige Tonalität aus der Modalität heraus, Erschließung des Zwölfton-Vorrats von der Modalität aus, und symmetrische Bildungen auf Basis von Modalität sind hochgradig charakteristisch für Bartóks Personalstil. In allen dreien spielt parallele Stimmführung eine Rolle. In Stücken in diatonischen Modi be-

steht stets die Gefahr, dass sich harmonisch-tonal interpretierbare Klangfolgen ergeben. Dies kann durch parallele Stimmführung verhindert werden. Sie führt die Beiordnung der Klänge vor Augen und eliminiert Strebewirkungen. Der Einsatz von paralleler Stimmführung zur Erweiterung des Tonbestands wurde oben bereits erwähnt. Im Zusammenhang mit symmetrisch bestimmten Kontexten findet sich parallele Stimmführung, die selbst als Version von Symmetrie betrachtet werden kann. Auch können sich durch Spiegelung und Transposition generierte Klänge als stilbildend etablieren, wenn sie in Parallelführung in einer Passage klanglich dominieren.

Anhand des Beispiels der parallelen Stimmführung bei Béla Bartók wurden in der vorliegenden Arbeit die komplexen Zusammenhänge von Struktur und Funktion einer Satzweise ausgeführt. Das Erfassen und Ordnen der Präsenz von paralleler Stimmführung in Bartóks Werk war auch mit dem Bemühen um eine Systematik verbunden. Sie konsequent, umfassend und übersichtlich anzulegen war mit großen Schwierigkeiten verbunden, die aus der Vielfalt der Erscheinungsweisen und Kontexte resultieren und immer wieder an derselben Bruchstelle deutlich werden: am Aufeinandertreffen und Ineinanderfließen von traditionellen mit symmetrisch organisierten Strukturen. Hierin zeigt sich aus der Perspektive der parallelen Stimmführung ein Charakteristikum von Bartóks Musik, das bereits von anderen Autoren aufgearbeitet wurde.

Diese Schwierigkeiten konnten nicht vollständig gelöst werden. Zumindest wird hier bereits deutlich, wie sich Bartóks Stil in alle Richtungen entfaltet. Er kann und muss aus mehreren Perspektiven betrachtet werden, was die Theoriebildung erschwert.

Parallele Stimmführung stellt Töne als vertikale Projektionen anderer Töne dar. Sie durchbricht damit die traditionellen Regeln der Stimmführung, die das Aufeinanderfolgen der Töne nach Maßgabe ihrer Auflösungsverpflichtungen betreffen. Auf diese Weise ist parallele Stimmführung geeignet zur Gestaltung einer neuartigen Modalität, wie sie für die Neue Musik des frühen 20. Jahrhunderts und für Bartók insbesondere einschlägig ist. Analog zur Enthierarchisierung der Harmonik führt die konsequente Weiterentwicklung des Prinzips der Stimmkopplung zu neuartigen Texturen, bei denen alle beteiligten Stimmen letztlich einem einzigen Bewegungsimpuls folgen, ohne die traditionelle Abstufung von Haupt- und Nebenereignissen. Hier zeigt sich, dass parallele Stimmführung bei Bartók im Zusammenhang mit anderen Möglichkeiten der symmetriebasierten Stimmabhängigkeit wie der Intervallumkehrung und dem Kanon zu sehen ist.

Selten bestimmt ein einziges Texturkonzept ein ganzes Stück. Der Wechsel und die Veränderung von Texturen sind vielmehr ein wesentliches Mittel zur Gestal-

tung von Formverläufen. Parallele Stimmführung kann hier in verschiedener Weise mitwirken, wobei ihre wichtigste Eigenschaft hier wiederum in der Zusammenfassung von Bewegungsimpulsen besteht. So kann die Formfunktion des Endens für Abschnitte oder ganze Stücke zum Ausdruck gebracht werden.

Die Funktionen von paralleler Stimmführung für Harmonik, Texturen und Formen unter der Maßgabe der Neukonzeption musikalischer Ausdrucksweisen kommen auch bei anderen Komponisten zum Einsatz. Bartóks individuelle Herangehensweise, seine Verwurzelung in der osteuropäischen Bauernmusik und der ungarischen Symphonik des 19. Jahrhunderts werden in der Zusammenschau mit ausgewählten Zeitgenossen besonders deutlich. Die vergleichende Betrachtung bietet die Möglichkeit, Bartóks Position im kompositionsgeschichtlichen Kontext zu präzisieren. Dabei zeigt sich, auch am Beispiel seiner Verwendung der parallelen Stimmführung, Bartóks Streben nach stilistischer Synthese als eine grundlegende Eigenschaft seiner Musik mit weitreichenden ästhetischen und ethischen Implikationen.

Die wissenschaftliche Literatur zu Leben und Werk Béla Bartóks ist umfangreich. Alle erwähnten Eigenschaften seiner Musik sind bereits beschrieben worden. Ausführliche Analysen der einzelnen Stücke, Beschreibungen der Kompositionsweise und Darlegung der eingeflossenen Traditionen liegen vor. Einige Autoren wagen sich daran, ganzheitliche Theorien für Bartóks Stil zu bilden. Sie erhellen bis zu einem gewissen Grad das Wunder des ganz eigenen Bartók-Klangs bei so großer Diversität der eingebrachten Elemente.

Der Beitrag der vorliegenden Arbeit besteht darin, sich auf eine einzelne Satztechnik zu beschränken. Anhand ihrer kann die Machart des Tonsatzes im Detail nachvollzogen werden. Die so gewonnenen Erkenntnisse sind zwar von begrenzter Reichweite, haben aber dafür den Anspruch, sehr präzise zu sein.

Dass sich in dieser Arbeit an allen möglichen Stellen bereits gefestigte Erkenntnisse der Bartók-Forschung über Harmonik, Form und Semantik bestätigen, spricht nicht für die Redundanz der Darstellung. Vielmehr bietet sich hier die Gelegenheit, die Sachverhalte bis auf die Tonsatzebene aufgeschlüsselt zu sehen. So ermöglicht diese Arbeit eine Annäherung auf das Phänomen des persönlichen Stils Béla Bartóks, die vom Detail zum großen Ganzen fortschreitet.

Für die weitere Kompositionsgeschichte besonders interessant ist die Abhängigkeit der Stimmen voneinander, auf die, ausgehend von der parallelen Stimmführung im engeren Sinne, das Augenmerk der vorliegenden Arbeit gefallen ist. Parallele Stimmführung ist, so wie symmetrische Gegenbewegung, weder als Polynoch als Homophonie anzusehen. Am ehesten ist sie mit Heterophonie verwandt. Stimmabhängigkeit ist also ein drittes System der Organisation von Stimmbezie-

hungen, das für die westeuropäische Kompositionsgeschichte vor Bartók untypisch ist. Gehen alle Bewegungsimpulse einer musikalischen Einheit von einem einzigen aus, entstehen unter Umständen ganz neuartige Klanggebilde, stehend und flächig. Bei Bartók finden sich besonders klangsinnliche Flächen, basierend auf Parallelbewegung, Kanon und Gegenbewegung. Jüngere Komponisten wie Ligeti, Kurtág und Lutosławsky die sich ausdrücklich auf Bartók bezogen, bauten nach dem zweiten Weltkrieg hierauf auf. Insbesondere Ligetis mikropolyphon strukturierte „Klangwolken“ können als großer Gegenimpuls zum seinerzeit dominierenden Serialismus gesehen werden. Insofern bietet die vorliegende Arbeit eine Art von Grundlagenforschung für einen zweiten, nicht-seriellen, auf Bartók bezogenen Strang der Kompositionsgeschichte der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts. Sich mit Bartók auseinanderzusetzen, kann sich aber auch ganz generell für Wissenschaftler und Künstler lohnen, die sich mit den Phänomenen der Moderne und der Erneuerung als mehr evolutionäre als revolutionäre Vorgänge beschäftigen. Was russische Komponisten mit ihrer Volksmusik und Debussy mit exotischer Musik vorgeprägt hatten, führte Bartók auf seine Weise fort und gelangte so zu einer sowohl in der westeuropäischen Musikgeschichte als auch in der ungarischen Volksmusik verwurzelten, ganz eigenen Ausprägung von Moderne. Einer Moderne, die nach seiner eigenen, pointierten Aussage gänzlich unmodern ist. Einer verwurzelten Moderne, die eine Heimat und eine Geschichte hat.

Literatur

Bartók-Literatur

- Koofi Agawu, „Analytical Issues raised by Bartók’s Improvisations for Piano Op. 20”, in: *The Journal of Musicological Research*, Bd. 5 Nr. 1-3 (1984), S. 131ff.
- Elliott Antokoletz, *The Music of Béla Bartók. A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*, Berkeley etc. 1984.
- Ders., „Concerto for Orchestra“, in: *The Bartók Companion*, hrsg. von Malcolm Gillies, London 1993, S. 526ff.
- Ders., „„At last something truly new’: Bagatelles“, in: *The Bartók Companion*, hrsg. von Malcolm Gillies, London 1993, S. 110ff.
- Ders., *Béla Bartók. A Guide to Research*, New York ²1997.
- Ders. (Hrsg.), *Bartók Perspectives. Man, Composer and Ethnomusicologist*, Oxford 2000.
- Ders., „Modal Transformation and Musical Symbolism in Bartók’s Cantata Profana“, in: *Bartók Perspectives. Man, Composer and Ethnomusicologist*, hrsg. von Elliott Antokoletz, Oxford 2000, S. 61-76.
- Ders., „Organic Expansion and Classical Structure in Bartók’s Sonata for Two Pianos and Percussion“. Ebenda, S. 77-94.
- Ders., *Musical Symbolism in the Operas of Debussy and Bartók*, Oxford 2004.
- Amanda Bayleys, „The string quartets and works for chamber orchestra“, in: *The Cambridge Companion to Bartók*, hrsg. von Amanda Bayleys, Cambridge 2001, S. 169ff.
- Leon Botstein, „Out of Hungary: Bartók, Modernism, and the Cultural Politics of Twentieth-Century Music“, in: *Bartók and his World*, hrsg. von Peter Laki, Princeton 1995, S. 3-63.
- Richard Cohn, „Inversional Symmetry and Transpositional Combination in Bartók“, in: *Music Theory Spectrum*, 10 (1988), S. 19-42.
- Ders., „Bartók’s Octatonic Strategies: A Motivic Approach“, in: *Journal of the American Musicological Society*, 44 (2/1991), S. 262-300.
- Ders., „Pitch-time analogies and transformations in Bartók’s Sonata for two Pianos and Percussion“, in: *Music Theory and Mathematics: Chords, Collections, and Transformation*, hrsg. von Jack Douthett, Martha Maclean Hyde und Charles J. Smith, Rochester 2008, S. 49-71.
- David Cooper, *Bartók. Concerto for Orchestra*, Cambridge 1996.
- Ders., „Bartók’s orchestral music and the modern world“, in: *The Cambridge Companion to Bartók*, hrsg. von Amanda Bayley, Cambridge 2001, S. 45-61.
- Hartmut Fladt, Art. „Béla Bartók“, in: *Lexikon der Komponisten der Gegenwart*, Bd. 1, München 1996.

- Judit Frigyesi, *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*, Berkeley/Los Angeles, 1998.
- Dies., „The *Verbunkos* and Bartók's Modern Style. The Case of Duke Bluebeard's Castle", in: *Bartók Perspectives. Man, Composer, and Ethnomusicologist*, hrsg. von Elliott Antokoletz, Victoria Fischer und Benjamin Suchoff, Oxford 2000, S. 140-151.
- Malcolm Gillies, *Notation and Structure in Bartók's later works*, New York 1989.
- Ders., Art. „Bartók, Béla", in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Bd 2, London/New York 2001, S. 787-818.
- Ders., *The Bartók Companion*, London 1993.
- Ders., „Portraits, Pictures, Pieces", in: *The Bartók Companion*, hrsg. von Malcolm Gillies, London 1993, S. 477-486.
- Ders., „Masterworks (I): Music for Strings, Percussion and Celesta“, in: Ebenda, S. 303-314.
- Theodor Hundt, *Bartóks Satztechnik, dargestellt an den Klavierwerken*, Regensburg 1971.
- Jürgen Hunkemöller, *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* (= Meisterwerke der Musik, Heft 36), München 1982.
- Ders., „Bartók analysiert seine ‚Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta‘“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 40, (2/1983), S. 147-163.
- Ders., „‚Klänge der Nacht‘ in der Musik Bela Bartóks“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 60, (1/2003), S. 40-68.
- János Kárpáti, *Bartók's string quartets* (Unter Mitarbeit von Fred Macnicol), Budapest 1975.
- Ders., *Bartók's chamber music*, New York 1994.
- Ders., „The First Two Piano Concertos“, in: *The Bartók Companion*, hrsg. von Malcolm Gillies, London 1993, S. 498-514.
- Tibor Kneif, „Zur Entstehung und Kompositionstechnik von Bartóks Konzert für Orchester“, in: *Musikforschung* 26 (1973), S. 36-51.
- Laura Krämer, „Fauxbourdon bei Bartók“, in: *ZGMTH* 4/1-2 (2007), S. 123-134.
- Stefan Kostka, *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*, Englewood Cliffs, NJ 2006.
- Sandor Kovács, „Final Concertos“, in: *The Bartók Companion*, hrsg. von Malcolm Gillies, London 1993, S. 538-554.
- György Kroó, *Bartók-Handbuch*, Budapest 1974.
- Ders., „Opera: Duke Bluebeard's Castle“, in: *The Bartók Companion*, hrsg. von Malcolm Gillies, London 1993, S. 349-359.
- Ferenc László, „Wandlungen des Nationalen in Béla Bartóks Schaffen“, in: *Nationale Musik im 20. Jahrhundert: kompositorische und soziokulturelle Aspekte der Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa* (= Konferenzbericht Leipzig 2002), hrsg. von Helmut Loos, Leipzig 2004, S. 75-83.

- Carl Stuart Leafstedt, *Inside Bluebeard's castle. Music and drama in Béla Bartók's opera*, New York 1999.
- Ders., „Pelleas Revealed. The Original Ending of Bartók's Opera *Duke Bluebeard's Castle*“, in: *Bartók Perspectives. Man, Composer and Ethnomusicologist*, hrsg. von Elliott Antokoletz, Oxford 2000, S. 226-244.
- Ernö Lendvai, *Bartóks dichterische Welt*, Budapest 2001 (Übersetzung von *Bartók költői világa*, 1971).
- Ders. mit Paul Merrick und Judit Pokoly, *Bartók's style. As reflected in Sonata for two Pianos and Percussion and Music for Strings, Percussion and Celesta*, Budapest 1999.
- Lajos Lesznai, *Béla Bartók. Sein Leben – Seine Werke*, Leipzig 1961.
- György Ligeti, „Über Bartóks Harmonik“, in: *György Ligeti. Gesammelte Schriften* Bd. 1, hrsg. von Monika Lichtenfeld, Mainz etc. 2007.
- Heinrich Lindlar, *Lübbes Bartók-Lexikon*, Bergisch-Gladbach 1994.
- Jürgen Maehder, „Béla Bartók: *A Kékszakállú Herceg Vára*. ‚Opern-Mysterium‘ an der Wende zur Neuen Musik, in: Jürgen Kühnel u.a. (HG): *Katastrophe, Sühne, Erlösung: Der Tod im (Musik-) Theater*, Salzburg 2010, S. 692-707.
- Hans Mersmann, „Der Spätstil Bartóks“, in: *Musik der Zeit* 3 (1952), hrsg. von Heinrich Lindlar, Bonn/London 1953, S. 60-64.
- Heinz-Klaus Metzger, *Béla Bartók*, München 1981 (= Musik-Konzepte, Bd. 22).
- George Perle, „Symmetrical Formations in the String Quartets of Béla Bartók“ (1955), in: Ders. (HG): *The right notes: Selected essays by George Perle on twentieth-century music*, Stuyvesant, NY, 1995.
- Ders., „The String Quartets of Béla Bartók“ (1967), in: Ebenda.
- Ders., „Berg's Master Array of the Interval Cycles“ (1977), in: Ebenda.
- Peter Petersen, *Die Tonalität im Instrumentalschaffen von Béla Bartók*, Hamburg 1971 (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, 6).
- Ders., „Bartóks Beitrag zur Auflösung der Dur-Moll-Tonalität“, in: *Visionen und Aufbrüche. Zur Krise der modernen Musik 1908-1933*, hrsg. von Günther Metz, Kassel 1994 (= Hochschuldokumentationen zur Musikwissenschaft und Musikpädagogik, Musikhochschule Freiburg, Bd. 5), S. 63-95.
- David E. Schneider, *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition. Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality*, Berkeley u.a. 2006.
- Ders., „ ‚Gypsies‘, Verbunkos, and Bartók's Debt to the Nineteenth Century“, in: *Bartók International Congress 2000 (= International Journal of Musicology* 9/2006), S. 137-163.
- László Somfai, „Desiderata Bartókiana: A Survey of Missing Links in Bartók Studies“, in: *Bartók International Congress 2000 (= International Journal of Musicology* 9/2006), S. 385-420.

- Ders., „Classicism as Bartók Conceptualized It in His Classical Period 1926-37”, in: *Die klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Hermann Danuser, Basel 1997, S. 123-142.
- László Somfai und Vera Lampert, „Bartók, Bela”, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 2, London 1980, S. 197-225.
- Halsey Stevens, *The Life and Music of Béla Bartók*, Oxford 1953, rev. 1964.
- Benjamin Suchoff, *Béla Bartók. A Celebration*, Lanham/Maryland, Oxford 2004.
- Ders., „Synthesis of East and West: Mikrokosmos“, in: *The Bartók Companion*, hrsg. von Malcolm Gillies, London 1993, S. 189-211.
- Bence Szabolcsi, *Béla Bartók*, Leipzig 1981.
- Tibor Tallián, *Béla Bartók. Sein Leben und Werk*, Gyoma 1988. (Übersetzung des Originals *Bartók Béla*, Budapest 1981.)
- Richard Taruskin, „Bartók and Stravinsky. Odd Couple Reunited?“, in: *The Danger of Music and other anti-utopian essays*, hrsg. von Richard Taruskin, Berkeley etc. 2009, S. 133-137.
- Ders., „Chernomor to Kashchei: Harmonic Sorcery; or, Stravinsky's 'Angle.'“, in: *Journal of the American Musicological Society* 38, 1 (1985), S. 72-142.
- Roswitha Traimer, *Béla Bartóks Kompositionstechnik: dargestellt an seinen sechs Streichquartetten*, Regensburg 1956.
- Günther Weiß, *Die frühe Schaffensentwicklung Béla Bartóks im Lichte westlicher und östlicher Traditionen*, Erlangen 1970.
- Paul Wilson, *The Music of Béla Bartók*, New Haven etc. 1992.
- Christoph Wunsch, *Satztechniken im 20. Jahrhundert*, Kassel etc. 2009.
- Veronique Verspeurt, *Een studie van het muziekanalytisch denken over Béla Bartóks Werk*, Brüssel 1999.
- László Vikárius, „Erinnern an die ‘Stimmung’ der Sache. Das Konkrete und das Schwebende im Komponieren Bartóks.“, in: *Resonanzen. Vom Erinnern in der Musik* (= Studien zur Wertungsforschung 47), hrsg. von Andreas Dorschel, Wien, London, New York 2007, S. 162-184.
- Edwin von der Nüll, *Béla Bartók. Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik*, Halle 1930.
- Tadeusz A. Zielinski, *Bartók*, Zürich 1973.

Bartók Selbstzeugnisse

Gesammelte Schriften

- János Demény (Hg.), *Béla Bartók Briefe*, Budapest 1973.
- Bence Szabolcsi, *Béla Bartók: Weg und Werk: Schriften und Briefe*, Leipzig 1957.
- László Somfai (Hg.), *Documenta Bartókiana 5*, Budapest, Mainz 1977.

Zitierte Schriften von Béla Bartók, chronologisch

- „Das Problem der Neuen Musik“, in: *Melos* (1/1920), S. 107-110. Nachdrucke u.a. in: *Komponisten über Musik*, hrsg. von Sam Morgenstern, München 1956. *Bartók. Eigene Schriften und Erinnerungen der Freunde*, hrsg. von Willi Reich, Basel/Stuttgart 1958. *Musiksprachen. Aufsätze und Vorträge*, hrsg. von Bence Szabolcsi, Leipzig 1972. Außerdem in englischer Übersetzung in: *Béla Bartók Essays*, hrsg. von Benjamin Suchoff, New York 1976, S. 455-459.
- „Der Einfluss der Volksmusik auf die heutige Kunstmusik“, in: *Melos* 10 (1920), S. 384-386; Nachdruck *Melos* 2 (1930), S. 66f.; Außerdem in englischer Übersetzung in: *Béla Bartók Essays*, hrsg. von Benjamin Suchoff, New York 1976, S. 316-319.
- „Autobiographie“, in: *Musikblätter des Anbruchs*, 1. März 1921. Nachdrucke u.a. in: *Béla Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe*, hrsg. von Bence Szabolcsi, Budapest 1957, S. 143-147. Außerdem in englischer Übersetzung in: *Béla Bartók Essays*, hrsg. von Benjamin Suchoff, New York 1976, S. 408-411.
- „The Relation of Folk Song to the Development of the Art Music of our Time“ (1921), in: *Béla Bartók Essays*, hrsg. von Benjamin Suchoff, New York 1976, S. 320-330.
- „The Folk Songs of Hungary“ (1928), in: *Béla Bartók Essays*, hrsg. von Benjamin Suchoff, New York 1976, S. 331-339. Deutsche Übersetzung: „Ungarische Volksmusik und Neue Ungarische Musik“, in: *Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe*, hrsg. von Bence Szabolcsi, Budapest 1957, S. 148-155.
- „Vom Einfluß der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit“ (1931), in: *Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe*, hrsg. von Bence Szabolcsi, Budapest 1957, S. 156-170. In englischer Übersetzung in einer gekürzten Version in: *Béla Bartók Essays*, hrsg. von Benjamin Suchoff, New York 1976, S. 340-344.
- „What is Folk Music?“ (1931) in: *Béla Bartók Essays*, hrsg. von Benjamin Suchoff, New York 1976, S. 5-8. Originalsprache Ungarisch.
- „Mechanical Music“ (1937), in: *Béla Bartók Essays*, hrsg. von Benjamin Suchoff, New York 1976, S. 281-298.
- „The Influence of Debussy and Ravel in Hungary“ (1938), in: *Béla Bartók Essays*, hrsg. von Benjamin Suchoff, New York 1976, S. 518. Originalsprache Französisch.
- „Some Problems of Folk Music Research in East Europe“ (1940), in: *Béla Bartók Essays*, hrsg. von Benjamin Suchoff, New York 1976, S. 173-192.
- „Race Purity in Music“ (1942), in: *Béla Bartók Essays*, hrsg. von Benjamin Suchoff, New York 1976, S. 29-32. In deutscher Übersetzung: „Rassenreinheit‘ in der Musik“, in: *Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe*, hrsg. von Bence Szabolcsi, Budapest 1957, S. 201-203.
- „Folk Song Research in Eastern Europe“ (1943), in: *Béla Bartók Essays*, hrsg. von Benjamin Suchoff, New York 1976, S. 33f.
- „Harvard Lectures“ (1943), in: *Béla Bartók Essays*, hrsg. von Benjamin Suchoff, New York 1976, S. 354-392. Der erste Teil in deutscher Übersetzung erschienen als

„Revolution und Evolution in der Kunst“, in: *Béla Bartók* (= Musik-Konzepte 22), hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1981, S. 3-10.

Serbo-Croatian Folk Songs, New York 1951.

Yugoslav Folk Music (mit Albert B. Lord, =New York Archive Studies in Musicology, hrsg. von Benjamin Suchoff), New York 1978.

Musikgeschichtlicher Kontext

William W. Austin, *Music in the 20th Century. From Debussy through Stravinsky*, New York 1966.

Christoph Blumröder, *Der Begriff „Neue Musik“ im 20. Jahrhundert*, München, Salzburg 1981.

Jonathan Cross, *The Cambridge Companion to Stravinsky*, Cambridge 2003.

Hermann Danuser, „Funktionswandel des Folklorismus“, in: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 7: *Musik des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 1984, S. 48ff.

Ders., Art. „Neue Musik“, in: *MGG Sachteil Bd. 7*, Sp. 75-122.

Arnfried Edler, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente, Teil 3: Von 1830 bis zur Gegenwart*, Laaber 2004 (=Handbuch der musikalischen Gattungen, hrsg. von Siegfried Mauser, Bd. 7,3).

Hartmut Fladt, „ ‚Das Volk ist nicht türlich‘. Béla Bartók und die Volksmusik“, in: *Musik im 20. Jahrhundert. Über den Reiz des Populären – Schönberg. Bartók. Ives*, hrsg. von Hartmut Fladt, Hartmut Lück und Wolfgang M. Stroh, Stuttgart 1984.

Danielle Fosler-Lussier, „Bartók reception in cold war Europe“, in: *The Cambridge Companion to Bartók*, hrsg. von Amanda Bayleys, Cambridge 2001, S. 202-214.

Szolt Gárdonyi, „Paralipomena zum Thema. Liszt und Skrjabin“, in: *Virtuosität und Avantgarde. Untersuchungen zum Klavierwerk Franz Liszts*, hrsg. von Szolt Gárdonyi und Siegfried Mauser, Mainz 1988.

Szoltan Gárdonyi, „Neue Ordnungsprinzipien der Tonhöhen in Liszts Frühwerken“, in: *Franz Liszt, Beiträge von ungarischen Autoren*, hrsg. von Klara Hamburger, Budapest 1978.

Peter Gülke, „Neoklassizismus – Überlegungen zu einem legitimationsbedürftigen Stilbegriff“, in: *Die klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Hermann Danuser, Basel 1997, S. 21-26.

Peter Hill, *Stravinsky: The Rite of Spring*, Cambridge 2000 (= Cambridge Music Handbooks).

Thomas Hitzlberger, „Zwischen Tonalität und Rationalität. Anmerkungen zur Sequenz- und Figurationstechnik Liszts“, in: *Virtuosität und Avantgarde. Untersuchungen zum Klavierwerk Franz Liszts*, hrsg. von Szolt Gárdonyi und Siegfried Mauser, Mainz 1988.

- Sabine Hohmaier, *Ein zweiter Pfad der Tradition: kompositorische Bartók-Rezeption*, Saarbrücken 2002.
- Dies.: „*Meine Muttersprache ist Bartók...*“. *Einfluss und Material in György Kurtágs „Quartetto per archi“ op. 1 (1959)*, Saarbrücken 1997.
- Iwan Lapschin (1945), „Rimsky-Korsakow und seine Bedeutung in der Geschichte der russischen Musik“, in: Ernst Kuhn (Hg.), *Nikolai Rimsky-Korsakow, Zugänge zu Leben und Werk*, Berlin 2000.
- Olivier Messiaen, *Technik meiner musikalischen Sprache* (Text), Paris 1966.
- Heinz-Klaus Metzger, *Igor Strawinsky*, München 1984 (= Musik-Konzepte, Bd. 34/35).
- Peter Petersen, „Über die Wirkung Bartóks auf das Schaffen Lutosławskis“, in: *Béla Bartók* (= Musik-Konzepte Bd. 22), hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1981, S. 84-117.
- Benjamin Rajeczky, Art. „Verbunkos“, in: *MGG Sachteil* Bd. 9, Sp. 1353-1355.
- Dorothea Redepenning, *Das Spätwerk Franz Liszts: Bearbeitungen eigener Kompositionen*, Hamburg 1984.
- Dies., *Geschichte der Russischen und Sowjetischen Musik*, Bd. II, Teilband 1, Laaber 2008.
- Volker Scherliess, *Igor Strawinsky und seine Zeit*, Laaber 1983.
- Ders., *Neoklassizismus: Dialog mit der Geschichte*, Kassel 1998.
- Rudolf Stephan, „Zur Deutung von Strawinskys Neoklassizismus“, in: *Igor Strawinsky*, (= Musik-Konzepte, Bd. 34/35), hrsg. von Heinz-Klaus Metzger, München 1984, S. 80-88.
- Pieter Van den Toorn, *The Music of Igor Strawinsky*, Binghampton 1983.

Harmonik, Satztechnik, Textur

- Reinhard Amon, *Lexikon der Harmonielehre*, Wien 2005.
- Heinrich Bessler, *Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig 1950.
- Richard Beyer, *Organale Satztechniken bei Debussy und Ravel*, Wiesbaden 1992.
- Juri Cholopow, „Symmetrische Leitern in der Russischen Musik“, in: *Die Musikforschung* 28 (1975), S. 379ff.
- Carl Dahlhaus, „Emanzipation der Dissonanz“, in: *Carl Dahlhaus, Gesammelte Schriften Bd. 8*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2005, S. 665-673.
- Ders., *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, in: *Carl Dahlhaus, Gesammelte Schriften 3*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2001.
- Ders., Art. „Konsonanz“, in: *MGG Sachteil* Bd. 5, Kassel 1996, Sp. 565-577.
- Diether de la Motte, *Harmonielehre*, Kassel etc. ⁹1995.
- Roland Eberlein, Jobst P. Fricke, *Kadenzwahrnehmung und Kadenzgeschichte – ein Beitrag zu einer Grammatik der Musik*, Frankfurt/Main 1992.
- Hermann Erpf, *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der Neueren Musik*, 1927, Nachdruck Wiesbaden ²1969.

- Hartmut Fladt, „Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs“, in: *Musiktheorie* 4 (2005), S. 343-369.
- Markus Fritsch, Peter Kellert, Andreas Lonardoni, *Harmonielehre und Songwriting*, Bergisch-Gladbach ²1997.
- Szolt Gárdonyi, Hubert Nordhoff, *Harmonik*, Wolfenbüttel 1990.
- Hermann Grabner, *Handbuch der funktionellen Harmonielehre*, Regensburg ⁸1977.
Ders., *Allgemeine Musiklehre*, Kassel ¹⁴1982.
- Dagmar Hoffmann-Axthelm, Art. „Faburdon/fauxbourdon/falso bordone“, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Bd. 3, Stuttgart 1973.
- Hanno Hussong, *Untersuchungen zu praktischen Harmonielehren seit 1945*, Saarbrücken 2005.
- Wilhelm Keller, *Handbuch der Tonsatzlehre, Bd. 2: Tonsatztechnik*, Regensburg 1959.
- Ekkehard Kreft, *Parallelakkordik*, Frankfurt 1995.
Ders., *Harmonische Prozesse im Wandel der Epochen. Bd. 2: Romantik*, Berlin 1996.
Ders., *Harmonische Prozesse im Wandel der Epochen. Bd. 3: Das 20. Jahrhundert*, Berlin 1999.
Ders., *Harmonik im Umbruch. Akkordtypen und Formationen vom 18. bis in das 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 2003.
- Gerda Lechleitner, *Klangfarbenetüde*, Tutzing 1989.
- Joel Lester, *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*, New York 1989.
- Wilhelm Maler, *Beitrag zur Durmolltonalen Harmonielehre*, München, Leipzig ⁴1957.
- Hermann Müllich, *Klang-System. Harmonische Analyse des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1986.
- Fritz Reckow, Art. „Diaphonia“, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Bd. 2, Stuttgart 1971.
- Klaus-Jürgen Sachs, „Die Contrapunctus-Lehre im 14. und 15. Jahrhundert“, in: *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit* (= Geschichte der Musiktheorie, Bd. 5), hrsg. von Hans-Heinrich Eggebrecht, Alberto F. Gallo, Max Haas und Klaus-Jürgen Sachs, Darmstadt 1984.
Ders., Art. „Gymel“, in: *MGG Sachteil* Bd. 3, Sp. 1731-1734.
- Paul Schenk, *Kleine praktische Harmonielehre*, Leipzig 1976.
- Norbert Jürgen Schneider, *Der musikalische Satz*, Innsbruck 1987.
- Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Leipzig/Wien 1911 (³1922).
Ders., *Stil und Gedanke*, Leipzig 1989.
- Nicole Schwindt-Gross, *Drama und Diskurs. Zur Beziehung zwischen Satztechnik und motivischem Prozess am Beispiel der durchbrochenen Arbeit in den Streichquartetten Mozarts und Haydns*, Laaber 1989.
- Ilse Storb, *Untersuchungen zur Auflösung der funktionalen Harmonik in den Klavierwerken von Claude Debussy*, Köln 1967.
- Ludmilla Ulehla, *Contemporary Harmony. Romanticism through the Twelve-Tone-Row*, ohne Ort 1994.

Andreas Werckmeister, *Hypomnemata musica*, Quedlinburg 1697. Nachdruck Hildesheim 1994.

Form

Theodor W. Adorno, (ohne Titel), in: *Form in der Neuen Musik*, hrsg. von Ernst Thomas, Mainz 1966, S. 9-21.

Ders., *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt 1975 (=Gesammelte Schriften, Bd. 12).

Wolfgang Budday, *Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik*, Kassel 1983.

William E. Caplin, *Classical Form*, Oxford 1998.

Carl Dahlhaus, (ohne Titel), in: *Form in der Neuen Musik*, hrsg. von Ernst Thomas, Mainz 1966, S. 71-75. Nachdruck in: *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften* Bd. 8, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2005, S. 434-440.

Hartmut Fladt, *Zur Problematik traditioneller Formtypen in der Musik des frühen zwanzigsten Jahrhunderts. Dargestellt an Sonatensätzen in den Streichquartetten Béla Bartóks*, München 1974 (=Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten, 6).

August Halm, *Von zwei Kulturen der Musik* (1920) Stuttgart ³1947.

Clemens Kühn, *Formenlehre der Musik*, Kassel ⁸2007.

Michael Kunkel, „Wandlungen der musikalischen Form“. *Über György Ligetis Form-artikulation*, Saarbrücken 1998.

Hugo Leichtentritt, *Musikalische Formenlehre* (1907), Wiesbaden ¹²1987.

György Ligeti, (ohne Titel), in: *Form in der Neuen Musik*, hrsg. von Ernst Thomas, Mainz 1966, S. 23-25.

Ders., „Auf dem Weg zu ‚Lux aeterna‘“, in: *ÖMZ* 2 (1969), S. 80-88.

Helga de la Motte-Haber, „Über die Wahrnehmung musikalischer Formen“, in: *Form in der Neuen Musik*, hrsg. von Ekkehard Jost, Mainz etc. 1992, S. 26-35.

Arnold Schönberg, *Fundamentals of Musical Composition*, London 1967.

Rudolf Stephan, „Form und Formlosigkeit in der Neuen Musik“, in: *Form in der Neuen Musik*, hrsg. von Ekkehard Jost, Mainz etc. 1992, S. 53-62.

Semantik

Harold Bloom, *Einfluss-Angst: Eine Theorie der Dichtung*, Basel 1995; = Übersetzung von *The Anxiety of Influence*, New York 1973.

Robert Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes – Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington/Indianapolis 2004.

Ders., *Musical Meaning in Beethoven*, Bloomington/Indianapolis 1994.

Vladimir Karbusicky, *Grundriß der musikalischen Semantik*, Darmstadt 1986.

Susan McClary, „Review of Raymond Monelle, ‚The Sense of Music: Semiotic Essays‘“, in: *Notes* 58 (2/2001), S. 326-328.

- Dies., „In Praise of Contingency: The Powers and Limits of Theory“, in: *Music Theory Online* (1/2010).
- Michael L. Klein, *Intertextuality in Western Art Music*, Bloomington/Indianapolis 2005.
- Raymond Monelle, *The Sense of Music*, Princeton 2000.
- Leonard G. Ratner, *Classic Music: Expression, Form and Style*, New York 1980.
- Ders., *Romantic Music. Sound and Syntax*, New York 1992.
- Michael Spitzer, *Metaphor and Musical Thought*, Chicago 2004.
- Christian Thorau, „Interagierende Systeme – Überlegungen zu einem zeichentheoretischen Rahmen musikalischer Analyse“, in: *Systeme der Musiktheorie*, hrsg. von Clemens Kühn, Dresden 2009, S. 70-84.

Parallele Stimmführung ist sowohl ein zeittypisches Phänomen der Neuen Musik in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts als auch eine stilistische Eigenheit Béla Bartóks.

Laura Krämer gibt hier einen beispielreichen Überblick über Bartóks Verwendung dieser Satzweise und belegt ihre Funktion bei der Stilgenese.

Dabei zeigt sich, dass parallele Stimmführung auf den Gebieten der Harmonik, der Texturen, der Formbildung und der Semantik an diesem Umbruch der Kompositionsgeschichte wirksam wird.