

Ferenc László, Cluj-Napoca

Béla Bartóks neun Violinduos über rumänische Volksweisen*

1. Ad hominem

Als ich vor über zehn Jahren Erich Doflein um seine Beziehungen zu Béla Bartók fragte - ich bereitete einen unbekanntem Brief Bartóks, in dem der Name des verdienten Schöpfers des **Geigenschulwerkes** erwähnt wurde, für die Drucklegung vor¹⁾ -, erhielt ich folgende Erklärung: "Eine sehr sorgfältige und wertvolle Darstellung der Zusammenarbeit zwischen Bartók und mir anlässlich der Entstehung der 44 Duos für zwei Violinen hat Sándor Veress geschrieben".²⁾ Bald kam auch der Sonderdruck der empfohlenen Studie an, die zwar die mich vor allem interessierenden biographischen Momente nicht beleuchtete, jedoch zum hilfreichen Wegweiser im Mikrokosmos der Duos wurde.

Der Name des Bartók-Exegeten war mir natürlich nicht unbekannt. Als engagierter Bartók-Forscher konnte ich die äußerst positive Meinung des Größten der ungarischen Musik über den jungen Veress nicht übersehen: "Er gehört zu den besten unserer jungen Komponisten, und ist auch Pianist, er befaßte sich auch mit Volksliedsammlung."³⁾ Ich wußte, daß er in meiner Vaterstadt geboren ist - sein Geburtshaus liegt vis-à-vis vom Postamt, wo ich meine Korrespondenz erhalte -, daß sein Vater sich auch in der rumänischen Geschichtswissenschaft durch zahlreiche Publikationen einen Namen gemacht hat⁴⁾; und daß sein Großvater, eine markante Persönlichkeit der rumänischen Hauptstadt im vorigen Jahrhundert⁵⁾, in Bukarest begraben ist, wo ich mein tägliches Brot als Kammermusiklehrer an der Musik-

* Der Text wurde freundlicherweise von Jürgen Hunkemöller in Abstimmung mit dem Herausgeber redigiert.

akademie verdiene. Meine Beziehungen zum verehrten Landsmann - der übrigens seine Vaterstadt schon als Kind, dem Willen seiner Eltern folgend, verlassen hat - sind also nicht persönlich, sondern bestehen indirekt in diesen familiengeschichtlichen Momenten und der gemeinsamen Hochschätzung Bartóks.

In der umfangreichen Studie von Veress habe ich sofort den Musikanalytiker entdeckt, den ich seither oft über Geheimnisse bartókscher Syntagmen und Strukturen um Konsultation zu bitten gewünscht hätte. Etwas später war es mir gegeben, eine seiner Kompositionen kennenzulernen - soviel ich weiß, die einzige, die in Rumänien aufgeführt worden ist, wenigstens in den letzten zwei Jahrzehnten, die **Sonatine für Oboe, Klarinette und Fagott** aus dem Jahre 1931, die unverkennbare Zeichen rumänischen Folklore-Einflusses trägt.⁶⁾ Neulich habe ich erfahren, daß er selbst im Borşa-Tal des Kreises Cluj rumänische Volksmusik gesammelt hat.⁷⁾ Doch bin ich ihm vor allem für seine so feinen Bemerkungen und Erklärungen dankbar, die er zu den Duos von Bartók geschrieben hat. Schade, daß nicht alle seine Bartók-Analysen gedruckt worden sind.⁸⁾

In seiner erwähnten Studie betrachtet Veress die auf rumänischer Thematik fußenden Duos mit offenkundiger Vorliebe. Die eigentlichen Analysen beginnen mit den vier Kolinden - Weihnachtslieder, dort **Neujahrslieder** betitelt -, welche "auf der höchsten künstlerischen Ebene der Musik unseres Jahrhunderts" stehen (S.41) und enden mit der **Ardeleana**, "Siebenbürgisch", aus dem Banat, die mit nicht geringerer Begeisterung kommentiert wird. Ich glaube mich nicht zu irren, wenn ich diese Vorliebe in eine - möglicherweise mehr unbewußte, aber direkte - Verbindung mit familiären und biographischen Momenten bringe und in ihr eine besondere Form seiner Hochachtung Bartók gegenüber sehe, der als der größte nichtrumänische Künstler die rumänische Volksmusik - auch den Volkstanz und die Volksdichtung - in unübertreffbarer Weise aufgenommen hat.

Womit könnte ich, der ich mich sowohl der Kunst des rumänischen Volkes als auch dem bartókschen Beispiel und Werk durch Schicksal und Willen stark verbunden fühle, meinen achtzigjährigen Vaterstadtgenossen treffender würdigen als mit dem Versuch, die rumänischen Duos von Bartók von neuem zu untersuchen? Natürlich nicht mit der törichten Ambition, mit ihm zu konkurrieren, sondern in der Hoffnung, durch eine andere Annäherung an den Gegenstand nützliche Ergänzungen zu seinen beispielhaften Interpretationen bringen zu können. Leitfaden meiner Darlegungen bilden die Tonsysteme, die den von Bartók bearbeiteten Melodien zu Grunde liegen. Ich beginne mit einem Fall der Infrapentatonie und zwei Fällen verschiedener Pentachordien, werde mit Diatonie und Modi der **heptatonia secunda** fortsetzen und zum Schluß die Tonleiter mit übermäßigen Sekunden behandeln.

2. Redire ad rem

Die Duos wurden 1931 auf Anregung von Erich Doflein komponiert, den Bartók auch während der Kompositionsarbeit öfters konsultiert hat. Was Ausdehnung, Charakter und die ästhetisch-erzieherische Funktion der Stücke betrifft, sind sie mit drei bedeutend früheren Werkgruppen zu vergleichen, welche zusammen als ein ungarisch-slowakisch-rumänisches Triptychon interpretiert werden können und als solches dem im Jahre 1930 geplanten Kantaten-Triptychon, von dem aber nur die rumänische **Cantata profana** verwirklicht wurde, analog sind. Und zwar: **Für Kinder**, Hefte I-II, die 42 ungarische Volksliedbearbeitungen für Klavier enthalten (1908-1909), **Für Kinder**, Hefte III-IV, mit 43 in Klavierminiaturen umgewandelte slowakische Volksliedern (1908-1909) und die 43 rumänischen Volksweisen, die im Jahre 1915 für verschiedene Besetzungen bearbeitet worden sind: **Sonatine**, **Rumänische Volkstänze** und **Rumänische Weihnachtslieder** für Klavier, **Zwei rumänische Volkslieder** für

vierstimmigen Frauenchor a cappella und **Neun rumänische Volkslieder** für Gesang und Klavier. Diese Werkgruppen sind hinsichtlich der ethnischen Herkunft des bearbeiteten Melodienmaterials homogen, die ersten zwei auch hinsichtlich des gewählten Instruments. Die **44 Duos** sind nur durch die einheitliche Besetzung homogen. Umso reicher ist das ethnische Spektrum der Melodien, die aus der ungarischen (14), slowakischen (13), rumänischen (9), karpatisch-ukrainischen (4), serbischen (1) und arabischen (1) Folklore stammen.⁹⁾ Zwei Duos wurden auf je ein eigenes Thema, jedoch unter offensichtlichem Einfluß der Volksmusik komponiert. Im nächsten großen Opus von künstlerisch-didaktischer Motivation, im **Mikrokosmos** (1926-1939) gibt es nur vier Bearbeitungen von Volksweisen, und viele Stücke scheinen überhaupt nicht von irgendeinem volksmusikalischen Stil beeinflusst zu sein.

Die neun rumänischen Weisen der **44 Duos** sind ihrer Gattung nach vier Colinde, zwei ohne bestimmten Anlaß gesungene Lieder, ein Tanzlied¹⁰⁾ und zwei instrumentale Tanzmelodien. Sie stammen aus folgenden Kreisen Siebenbürgens: Bistritz-Nasaud (1), Hunedoara (1), Maramuresch (3) und Mureş (3) sowie aus dem Teil des Banats, der heute Jugoslawien zugehört (1). Die Abwesenheit des Melodiegutes aus der Bihor-Gegend überrascht, weil es von Bartók so sehr geschätzt wurde und seinen Stil besonders in der Periode 1909-1911 zutiefst beeinflusst hat; es ist sogar in manchen Meisterwerken der amerikanischen Periode spürbar.

3. Eine Infrapentatonie: Männertanz "Jocul bărbătesc" aus der Maramuresch (Nr. 32)

Die Weise Nr. 177a in Bartóks Sammlung **Volksmusik der Rumänen von Maramures** (von jetzt an: BMar/...) ist ein Tanzlied, zu dem noch eine gesungene und zwei instrumentale Varianten über-

liefert sind. Bartók bezeichnet die siebensilbigen und isorhythmischen Melodiezeilen mit Großbuchstaben und die Strophenform durch die Formel A B C B, die nur noch bei einer einzigen Weise des Bandes zu finden ist. Eine aufmerksame Untersuchung der Melodie wird noch weitere morphologische Übereinstimmungen erweisen als bloß die Identität der zweiten und vierten Zeile. Mit Ausnahme der ersten drei Töne ist die Zeile B nichts anderes als eine Unterquinttransposition der Zeile A; C aber ist, die letzten zwei Töne ausgenommen, identisch mit B. Wie wenig maßgebend sind die Schemata der Ethnomusikologie vor einem so glänzenden Beispiel organischen und ökonomischen Aufbaus der Melodiestrophe. Letzten Endes könnte ihre Buchstabenformel auch $A^5 A_{var1} A_{var2} A_{var1}$ sein! Die einzige Abweichung von der Logik der Melodiegestalt ist das steigende terno vom Ende der dritten Zeile. Sonst haben alle Melodiezellen einen absteigenden Gang, der mit dem absteigenden Ductus der ganzen Strophe übereinstimmt (Notenbeispiel 1).

Abgesehen von der unteren Oktave des Anfangstons beschränkt sich das Tonmaterial der Melodie auf vier verschiedene Stufen: d'-c'-a'-f'. Die Melodiezeilen enthalten sogar nur je drei von diesen: d'-c'-a', c'-a'-f', a'-f'-d'. Somit scheint es uns, daß durch die Verknüpfung von Tritonien eine Tetratonie entsteht.

Durch Phrasierungsbögen hat Bartók den syllabischen und isorhythmischen Charakter der Volksweise verschleiert. Die Bearbeitung besteht aus einer Einleitung, drei Strophen - in d, a und wieder d - und einer Coda. Die Einleitung stellt in der Begleitung eine asymmetrische Rhythmusformel auf, die in der rumänischen Volksmusik häufig vorkommt. In der ersten Strophe wird der Tetratonie ein Orgelpunkt auf dem Schlußton und ein panchromatischer Tetrachord beigegeben, welcher das systembildende Intervall c'-a' in steigender Folge ausfüllt und in seiner Beziehung zum Tonsystem des cantus firmus Komplementärmodus genannt werden kann. In der zweiten Strophe ertönt der

Begleitungsrythmus zusammen mit einer wellenförmigen Melodie, welche sich über beinahe zwei Oktaven ausdehnt und mehrere außermodale, sogar chromatische Stufen gebraucht. In der dritten Strophe wird die Melodie von den Synkopen der zweiten Geige kontrapunktiert; der Komplemententärmodus ist da ein panchromatischer Hexachord von a' bis d''. Die Coda führt drei neue Elemente ein: die übermäßige Sekunde, welche insistent wiederholt wird, die pikardische Terz und die erhöhte vierte Stufe, welche letzterer vorangeht. Im Notenbeispiel 2 wird veranschaulicht, wie verschieden die Ergänzungsmöglichkeiten eines solch rudimentären Modus wie dieser Tetratonie sein können.

4. Mollpentachord: die Colinda aus dem Kreis Hunedoara (Nr.29)

Nr. 87b der Sammlung **Melodien der rumänischen Colinde** (von jetzt an: BCol/...) hat Bartók in der Nähe der dakischen Hauptstadt Sarmisegetuza von einer Burschengruppe gehört, die sie stropfenweise abwechselnd vortrug. Die Form A Rf A (Rf = Refrain) ist relativ häufig bei den siebenbürgischen Colinden. In diesem Fall wird der ternäre Aufbau und der Wesensunterschied zwischen den Melodiezeilen, auf welche die Textzeilen der Colinda gesungen werden, und dem mit einem gleichbleibenden Text verbundenen Refrain durch den Kontrast zwischen der wiegenden Bewegung der achtsilbigen Außenzeilen und dem unregelmäßigen Rhythmus des 4/5-silbigen Refrains plastisch unterstrichen. Bartók hat den Refrain übrigens für zehnsilbig gehalten; siehe BCol/S.73.

Aus der dreizeiligen Weise hat Bartók ein dreistrophiges Stück geschaffen. In der zweiten Strophe erklingt die Colinda in d, im Quintenzirkel eine Entfernung von zwei Schritten in plagaler Richtung gegenüber dem e der ersten und dritten Strophe. Um den "Schock" dieser Sekunderverschiebung zu dämpfen, hat Bartók den Anfangston des cantus firmus aus d' in e' abgewan-

delt. Die Vorsicht war aber nicht notwendig! die pentachordische Hauptmelodie (e''-fis''-g''-a''-h'') wird kontrapunktisch mit einer ebenfalls pentachordischen Gegenmelodie verbunden (a'-h'-cis''-d''/dis''-e''), und wenn die Strophe mit der Quinte a'-e'' endet, scheint dieser zweite Pentachord vorzuherrschen, so daß zur Ebene der zweiten Strophe nur noch eine Quintdistanz besteht. In der zweiten Strophe wird der Melodie, die sich nun im Pentachord d'-e'-f'-g'-a' bewegt, durch das sporadische Erklängen des Tons g eine Unterquintdimension verliehen, die dem Verhältnis der beiden Pentachorde in der ersten Strophe entspricht. Der Komplementärmodus ist dagegen wiederum ein Pentachord auf a', von demjenigen der ersten Strophe durch den Ton c'' statt cis'' und das Fehlen des dis'' unterschieden. Es ist ungewiß, ob die diskrete, aber keineswegs zu vernachlässigende Anwesenheit der Quinte g-d' dazu berechtigt, von einer Erweiterung der Bipentachordalität zur Quasi-Tripentachordalität zu sprechen.

In der dritten Strophe erfährt das Thema eine Registerverlagerung der dritten Melodiezeile; dadurch wird sein Profil wesentlich verändert. Die absteigende Linie vom h'' zum e' wird von der zweiten Geige bis zum h weitergeführt, so daß der Abstieg durch zwei Oktaven die zwei Bipentachordien übergreift (Notenbeispiel 3).

Ich habe mich mit dem schönen kontrapunktischen Wechselspiel der jambischen und trochäischen Rhythmen nicht befaßt, weil es in Sándor Veress' Studie sehr treffend gewürdigt wurde.¹¹⁾

5. Durpentachord: die erste Colinda aus dem Mures-Gebiet (Nr.21)

Die vierzeilige Volksweise (BCol/74b) wurde von Bartók in die Unterklasse der dreizeiligen (BIII) eingegliedert. Vergleicht

man sie mit der in Bartóks Band vorangehenden Melodie, deren drei Strophen drei- bzw. vier- bzw. siebenzeilig sind, so stellen sich folgende Fragen: Ist BCol/74b die kristallisierte Strophenform, welche in BCol/74a "gesucht" wird? Oder ist im Gegenteil die Variante a als entstellte Version der Variante b zu betrachten, die vielleicht nur der Unsicherheit der Gewährsleute zuzuschreiben ist? Was mich betrifft, ziehe ich diese zweite Interpretation vor.

Genauer untersucht, besteht die vierzeilige Melodie aus drei achtsilbigen Melodiezeilen und einem siebensilbigen Refrain. Ihr Formschema ist A B B Rf mit der Präzisierung, daß die zweite Zeile der Zeile A mit der zweiten Hälfte der Zeile B fast identisch ist, und daß die ersten vier Töne des Refrains mit dem analogen Abschnitt der Zeile B gänzlich identisch sind. Noch ein großartiges Beispiel von organischem Bau und Ökonomie! Abgesehen von den ersten fünf und letzten drei Tönen entwickelt sich die ganze Melodie auf den drei Stufen eines Dur-Trichords, während sich die Außenglieder in einer anhemitonischen Tritonie (e''-cis''-h') bewegen, wo cis die Rolle des Zentraltons spielt; die Weise wird durch Vereinigung dieser zwei infrapentatonischen Modi und das einmalige (!) Auftauchen des d'' pentachordisch.

In der Exegese dieser Miniatur verfolgt Veress die Idee, daß in dem Stück die phrygische Klanglichkeit hervorgehoben wird¹²⁾. Unter anderem Aspekt könnte es - wenn auch nur teilweise - in den Kreis des Tonsystems gestellt werden, das von Lajos Bárdos **heptatonia secunda** genannt wurde¹³⁾. Während die "erste" Heptatonie, d.h. die Diatonie seit den alten Chinesen durch die Theorie der sechsmaligen Quintenfolge erklärt wird, werden diesem Konzept gemäß in der "zweiten" die extremen Stufen dieser Quintenfolge durch die nächste steigende bzw. fallende Quint vertreten (Notenbeispiel 4).

So wie die Diatonie hat auch diese Heptatonie sieben mögliche Modi oder Permutationen, von denen einige seltener, andere häufiger in der Volks- und der Kunstmusik vorkommen. Die sieben Erscheinungsformen der Sekundenreihe sind folgende (2 = große Sekunde, 1 = kleine Sekunde):

- I. 2 1 2 2 2 2 1 = steigendes melodisches Moll
- II. 1 2 2 2 2 1 2 = neapolitanisches Dorisch
- III. 2 2 2 2 1 2 1 = Lydisch mit übermäßiger Quint
- IV. 2 2 2 1 2 1 2 = akustische Skala
- V. 2 2 1 2 1 2 2 = pikardisches Äolisch
- VI. 2 1 2 1 2 2 2 = Äolisch mit verminderter Quint
- VII. 1 2 1 2 2 2 2 = Lokrisch mit verminderter Quart

Da ich im Geiste von Bárdos' wissenschaftlichem Werk ausgebildet wurde, höre ich den ostinaten Rahmen und das A-Durpenta-chord im III. Modus dieser "zweiten" Heptatonie, ohne das Fehlen der zweiten Stufe g zu spüren. Die enharmonische Doppelbedeutung des Grundtons steht außer Zweifel: bei den Nahtstellen der Strophen - durch Analogie möglicherweise auch im Schlußtakt - ist das eis' der Leitton zu fis. In der ersten Strophe jedoch bewegt sich Bartóks Musik im Klangbereich der "anderen" Heptatonie, gleichfalls in der Coda, wo die letzte Melodiezelle des Themas unabhängig wird und das in der ersten Strophe fehlende g als Grundton des Modus' erscheint; in diesem Abschnitt hören wir den IV. Modus, die akustische Skala ohne die 5. Stufe. In der Mitte des Stückes erklingt die zweite Strophe in Fis-Moll und die dritte, elliptische, die im 6. Takt nach dem **Molto tranquillo** in eine Coda mündet, in A-Dur. Bartóks Leistung besteht also darin, in den drei Strophen und der Coda denselben cantus firmus - zwar mit geringen Varianten, aber ohne Transposition oder Registerwechsel - in vier verschiedene Tonsysteme einzugliedern (Notenbeispiel 5).

6. Phrygische Heptatonie: die andere Colinda aus dem Mures- Gebiet (Nr.30)

Es ist zweckmäßig, die Volksweise BCol/62d im Vergleich mit BCol/87b zu untersuchen, welche dem Duo Nr. 29 zu Grunde liegt (s.o.). Der Struktur A Rf A gegenüber, die für die Colinde typisch ist, weist diese zwei wesentlichen Unterschiede auf. Erstens: der fünfsilbige Refrain ist an den Anfang der dreizeiligen Strophe geraten; als solcher steht dieser Fall allein in der Reihe der 34 von Bartók gesammelten, mit 62a-62jj nummerierten Varianten. In den Varianten 62v-z befindet sich der Refrain zwar gleichfalls am Anfang der Strophe, diese bestehen jedoch nur aus zwei Zeilen - d.h. aus Refrain und einer Melodiezeile -; es sind verstümmelte Varianten, die die erste Zeile der A Rf A-Struktur verloren haben. Zweitens: wahrscheinlich infolge der Refrainversetzung ist die erste Zeile A so verändert worden, daß sie nur noch vier gemeinsame Töne mit dem wahrscheinlichen Original, dem zweiten A, hat. Aufgrund der Analogien aus der Variantengruppe 62 können wir annehmen, daß die Weise aus einer "Idealform" stammt (Notenbeispiel 6).

Die Veränderungen sind jedoch so wesentlich, daß wir uns nicht erlauben, die Zeilen 2 und 3, wie Bartók, als A A_v zu bezeichnen, sondern wir veranschaulichen die Strophenstruktur mit den Buchstaben Rf A B. Was das Tonsystem dieser Colinda anbelangt, kommt der phrygische Charakter der Heptatonie erst in der zweiten Hälfte der Melodie zur Geltung, in der 11. Silbe von insgesamt 21.¹⁴⁾ Bartók hielt als Glied des Modus' die hohe zweite Stufe für maßgebend, nicht die tiefe, welche er als Alternative betrachtete; das zeigt eindeutig die Tonartvorzeichnung sowohl im BCol, als auch in den Duos. Ich ziehe die andere Interpretation vor aufgrund der Erwägung, daß in der Bestimmung eines Modus' die dem Schlußton unvermittelt vorangehenden Töne entscheidender sind als die entfernteren.

Eine Analyse der dreistrophigen Form mit Einleitung und Coda, wobei die Volksweise in e, h und wieder in e steht, wurde von Veress hervorragend ausgeführt; gleichfalls auch die kontrapunktische Technik beschrieben, die Bartók bei der Formung dieses Stückes gebrauchte.¹⁵⁾ Es bleibt mir nichts übrig, als ihr eine kleine Bemerkung in Bezug auf die modale Ordnung hinzuzufügen. Nachdem die Einleitung auf einem Halbschluß in a offen bleibt - was auch Veress hervorhob -, wird auch der Schlußton der ersten Strophe von einer Melodiewendung begleitet, die eine Finalis-Verschiebung von e nach a verursacht, so daß die phrygische Volksweise in Bartóks Stück in a, und zwar auf dem Grundton des V. Modus der "zweiten" Heptatonie - also im "pikardischen Äolisch" - endet. Dasselbe geschieht in der zweiten Strophe eine Quint höher (Notenbeispiel 7).

7. Äolische Heptatonie: die Colinda aus dem Kreis Bistriz-Nasaud (Nr.31)

Bartók hat die Volksmusik des Kreises Bistriz-Nasaud, woher diese Colinda (BCol/112b) stammt, an Ort und Stelle nicht erforscht. Die Lieder wurden ihm von einem Soldaten vorgesungen, den er 1916 in einer Kaserne kennengelernt hatte.

Die Form A Rf1 A Rf2, welche einer 8+5+8+5-silbigen Strophe entspricht (Bartók: A B A C, 8, 6, 8, 6; die Ziffer 6 erscheint bei ihm aus Versehen), ist eine von den entwickeltesten in der Welt der rumänischen Colinda-Melodien. Die vokale Miniatur ist gleichzeitig einer Periode ähnlich, welche im traditionellen Sinne des Begriffs aus einem Vorder- und einem Nachsatz besteht, die zueinander in "Frage-Antwort"- oder "Ouvert-clos"-Beziehung stehen. Auch in diesem Fall kann man eine organische Verbundenheit der Zeile A mit den beiden Refrains nachweisen: der erste Refrain hat mehr Substanzgemeinschaft mit dem ersten Takt der Melodiezeile A und der

zweite mehr mit ihrer zweiten Hälfte. Von einem strikt ethnomusikologischen Gesichtspunkt aus betrachtet, gehören die Auftakte nicht zum eigentlichen musikalischen Text der Volksweise¹⁶⁾; sie sind mehr Folgen einer ziemlich verbreiteten Ausführungsmanier: der Sänger "stützt sich" auf diese Töne, die manchmal eine undefinierbare Höhe haben, hier aber sicher intoniert wurden, verbindet sie jedoch mit Silben wie "ai", "hai" usw., die nicht zum Text gehören. Umso interessanter, daß sie im Duo so prägnant unterstrichen werden, sogar am Anfang, dann im Takt 16, 20 bzw. 24!

Die äolische Melodie wird viermal gespielt, zum vierten Mal in Oberquinttransposition. Der Kontrapunkt wird mehr oder weniger im Rahmen des Systems gehalten, mit wenigen extramodalen Stufen; es lohnt sich, zwei Abschnitte hervorzuheben, wo die begleitende Geige je eine für Bartók typische chromatische Wendung bringt (Notenbeispiel 8).

Die Bimodalität der vierten Strophe, wo die äolische Melodie von einem panchromatischen Heptachord a-es' begleitet wird und wo die *sforzati* dieser Gegenmelodie sich der metrischen Ordnung des Themas radikal widersetzen, wurde von Veress erschöpfend beschrieben.¹⁷⁾

8. Akustischer Modus der "heptatonia secunda": Drehtanz der Alten "În vîrtita bătrînilor" aus dem Mureş-Gebiet (Nr.38)

Die Melodie, die dem Duo Nr. 38 zugrunde liegt, steht im ersten Band der **Rumanian Folk Musik** (von jetzt an: BRFM I), unter der Nummer 216. Sie wurde Bartók im letzten Frühling vor dem Ersten Weltkrieg vom 22-jährigen Bauern Ion Popovici vorgespielt, über den wir aus dem Vorwort des Bandes erfahren, daß er einer der besten Geiger der Gegend war, und daß "the

surety of Popovici's finger and bow technic and his vigorously rhythmical playing are especially remarkable" (BRFM I, S.57).

Die 16-taktige Melodie setzt sich aus vier Zeilen zusammen, dem Muster A A B B_v folgend; der Unterschied zwischen B und B_v besteht bloß in dem der letzten Töne: die Zeile B bleibt offen auf der 5. Stufe des Modus, B_v dagegen schließt auf der Stufe 1.

Die Zeile A ist rein tetratonisch (a'-fis'-e'-d') und besonders einheitlich: die Takte 2 und 4 sind identisch, während Takt 3 eine Weiterentwicklung des Taktes 2 ist. Bartók führt schon in die Begleitung der ersten vier Takte alle anderen Stufen, welche die Tetratonie zu **heptatonia secunda** ergänzen, ein: h, c', dann auch gis'! Weil der Schlußton in der Form eines Orgelpunktes so beharrlich betont wird und die anderen Stufen des Tonsystems diesen Zentralton symmetrisch umgeben, kann man in diesem Fall von einem "hypoakustischen" Modus sprechen (Notenbeispiel 9).

So bescheiden diese ersten zwei Melodiezeilen in ihrem Tonmaterial sind, umso reicher erscheinen die Zeilen B. Hier wird die ganze akustische Skala im Ambitus einer kleinen Septim ausgebreitet, zu der im ersten Takt noch die Unterquart tritt (Notenbeispiel 10).

Bartók behandelt diesen cantus firmus mit einer ungemeinen Freiheit. In der ersten Strophe werden die Melodiezeilen abwechselnd den zwei Geigen zugeordnet, die Zeilen 2 und 4 werden den Zeilen 1 und 3 gegenüber eine Oktave höher gespielt. In der zweiten Strophe wechselt Bartók zeilenweise sogar den Schlußton des Modus: die erste Zeile wird auf d gestellt, die zweite auf f - nur die Melodie! Durch die Gegenstimme entsteht eine bimodale Struktur -, die dritte auf a, die vierte wieder auf d.

Was die kontrapunktische Bearbeitung der Melodie anbelangt, wäre es schwer, etwas wesentliches Sándor Veress' Darlegung hinzuzufügen¹⁸⁾. In der vom cantus firmus freien Coda sehen wir einen neuen Beweis des offensichtlichen Behagens, den die akustische Klanglichkeit der **heptatonia secunda** Bartók bereitete. Während sich das ganze Tonsystem in den ersten vier Takten entfaltet, hören wir nun eine Folge von Takten, die jeweils alle sieben Stufen enthalten (Notenbeispiel 11).

9. Hexachord mit übermäßiger Sekunde: Tanzlied aus der Maramuresch (Nr.40)

Als Bartók den Band **BMar** schrieb, setzte er die Melodie Nr. 52 in die Reihe der ohne jeden Anlaß gesungenen Lieder, jedoch mit der Bemerkung: "Vielleicht eine Tanzmelodie" (S.XXXIV). In den Duos betitelte er sie als solche ohne jeden Zweifel: **Wallachischer Tanz / Rumanian Dance / Oláh Tánc**.

Singen wir die ursprüngliche Volksweise, werden wir vor allem von ihrer rudimentären Rhythmik überrascht: vier achtsilbige Melodiezeilen, in denen jede Silbe eine Achteldauer hat. Die Form? A A B B, wie Bartók festgestellt hat, wobei hinzuzufügen ist, daß die letzten drei Töne der Zeilen A und B identisch sind. Bartók hat diese extreme Einfachheit einigermaßen durch Einführung einiger quasi-synkopierender Bögen - von der zweiten Achtel zur dritten, von der vierten zur fünften usw. - und ornamentale Sechzehnteltriolen gemildert, anfangs nur je eine in jedem Takt, in der zweiten Strophe sogar je drei. Es macht sich noch ein "Verrat" der Folklore-Quelle bemerkbar: in der dritten und vierten Zeile der Melodie bringt diese als Gipfeltöne die Quint des Schlußtons, die aber vom Komponisten konsequent durch übermäßige Quart (fis') ersetzt wurde; so haben die Zeilen A und B nicht nur drei, sondern vier gemeinsame Töne! Die melodische Dissonanz dieser Stufe dem Schlußton ge-

genüber wird durch **sforzandi** unterstrichen, wie auch harmonisch, durch Begleitung dieses "falschen" Tons mit der Dissonanz a'-g' bzw. mit einer Oktave g-g'.

Diese Verfahrensweisen sind auch dem Komponisten Sándor Veress nicht fremd. In der **Sonatine für Oboe, Klarinette und Fagott** beginnt das erste Thema mit einer Periode, welche offensichtlich von der rumänischen Volksmusik beeinflusst ist. Der Zusammenhang erlaubt uns anzunehmen, daß der erste Ton d'' "sein sollte", Veress schreibt jedoch dis'', und um die melodische Dissonanz zu betonen, gab er der Klarinette ein - ebenso mit **sforzato** versehenes - d'''. Wenn dann die Melodie mit einer Achtelbewegung fortgesetzt wird, bindet auch Veress zwei von ihnen in derselben quasi-synkopierten Manier (Notenbeispiel 12). Ich möchte nochmals daran erinnern, daß die **Sonatine** im Jahre 1931 komponiert wurde, im Entstehungsjahr der Bartók-Duos.

Der Modus, der dieser Melodie zu Grunde liegt, ist ein äolischer Hexachord mit erhöhter vierter Stufe, so daß eine übermäßige Sekunde zwischen der zweiten und dritten Stufe entsteht. Der rumänische Musikwissenschaftler Gheorghe Ciobanu mahnt uns mit überzeugenden Argumenten, solche Leitern mit übermäßigen Sekunden nicht "zigeunerisch" zu nennen. Sie gehören einem geographisch und kulturell sehr breiten byzantinisch-türkisch-persisch-arabischen Gebiet an und sind sogar in der kultischen Musik des orientalischen Christentums vertreten.¹⁹⁾

Die ersten zwei Strophen des Duos Nr. 40 verlaufen homophon. Die dritte Strophe weist dieselbe Technik der Zeilenverschiebung auf, die wir im Duo Nr. 38 bewunderten, bloß in einem noch größeren Maße: die vier Zeilen, welche im Folklore-Original alle auf demselben Schlußton enden, werden hier auf c'', f', b' und es' gesetzt. Dem Hexa- bzw. Pentachord mit einer übermäßigen Sekund wird jedesmal ein Orgelpunkt und ein mehr

oder minder chromatisierter geringstufiger Komplementärmodus beigegeben (Notenbeispiel 13). In der Coda kehrt Bartók zum Grundton der ganzen Miniatur auf demselben Weg zurück, auf welchem er ihn verlassen hat: die erste Zeile der Melodie ertönt in b, f und c, um nachher die Quint g-d' durch eine schöne plagale Wendung zu erreichen.

10. "Kalindra": ein Lied aus der Maramuresch (Nr.7)

In der vorher erläuterten Volksweise hätte das Erscheinen der erhöhten vierten Stufe und infolgedessen der übermäßigen Sekunde auch einem Zufall zugeschrieben werden können. In der Melodie, auf die Bartók das Duo Nr. 7 komponiert hat (BMar/42), gibt es zwei erhöhte Stufen und zwei übermäßige Sekunden auf dorischer Basis. So bildet sich eine kristallartig symmetrische Tonordnung: zwei Tetrachorde der symmetrischen Struktur 1-3-1 (1 = kleine Sekund, 3 = übermäßige Sekund), sind um eine große Sekund als Symmetrieachse gelagert (Notenbeispiel 14).

Von den verschiedenen orientalischen Benennungen dieses Modus' ziehe ich **kalindra** vor, die ich von Lajos Bárdos übernommen habe.²⁰⁾ Der Ethnomusikologe Bartók hat diese Melodie in die Gruppe mit der nicht häufigen Strophenform A B A₅ B₅ des BMar eingegliedert. Von neuem überwältigt uns die Komplexität des vom anonymen Genius des rumänischen Bauerntums geschaffenen musikalischen Phänomens, das sich so schwer in Schemata zwingen läßt!

Der Rhythmus des Originals wurde von Sándor Veress in Einzelheiten beschrieben.²¹⁾ Was die Melodie anbelangt, wollen wir zuerst die kontrastreichsten Takte 1 und 3 untersuchen. Sie verläuft im 1. Takt steigend und geradlinig, im 3. Takt absteigend und wellenförmig. Im Vergleich mit der Wendung in

Takt 2, wo die geradlinige Steigung von einer einzigen absteigenden Quart unterbrochen wird, entdecken wir anstelle des offensichtlichen Kontrastes eine subtilere und außerordentlich organische Verbindung: Der 2. Takt ist fast identisch mit dem ersten, mit der Ausnahme eines einzigen Tones, des ersten, welcher scheinbar a' sein "muß", um den Leitton gis' aufzulösen. Der 3. Takt ist jedoch auch fast identisch mit dem zweiten, ebenso mit der Ausnahme eines einzigen Tons, des vierten, welcher cis' wird, um die im 2. Takt entstandene Idee - das Alternieren des steigenden Sekundenschrittes mit der absteigenden Quart - weiterzuführen. Bis zur Terz b-g des 4. Taktes hören wir auch kein anderes Intervall, nur diese zwei! Einen anderen Zusammenhang der Zeilen A und B entdecken wir, wenn wir den zweiten Takt aus A mit dem analogen Abschnitt des B vergleichen: den Schlußton g ausgenommen ist letzterer eine Unterquinttransposition des ersten! Ist da noch von einem A und B zu reden? Was die Beziehung der ersten und der zweiten Hälfte der Melodie anbelangt, sind die Takte 5-6 wirklich Unterquinttranspositionen der Takte 1-2, wie auch Bartóks Buchstabenformel zeigt, die letzten zwei Takte sind jedoch kein B₅! Die ersten drei Töne sind noch die Transposition der analogen Wendung des 3. Taktes, doch ist der 7. Takt mit dem 4. Takt identisch, was nicht weniger bedeutet, als daß hier eine zeilenabschließende Melodiewendung zur Zeilenanfangformel wird (Notenbeispiel 15)!

Bartóks Eingreifen in die Melodie ist gering. Man könnte sagen, daß er sie von manchen Zufallszeichen befreit hat, um ihr dadurch eine ideale Form zurückzugeben.

Die Begleitung ist in der ersten Strophe äußerst einfach und auch in der zweiten nicht viel komplizierter; einige weiträumige Quartan, Quinten und Oktaven treten zur Melodie, fügen sich aber nicht zu einer eigenen modalen Ordnung zusammen. Bemerkenswert ist die Komplementärbewegung beider Stimmen: die chorjambische Silbengruppe wird konsequent mit einer antispa-

stischen begleitet und umgekehrt. Die beiden **decrecendo** **molto**-Vorschriften, denen je ein **forte subito** folgt, bleiben rätselhaft.

11. Der andere Fall von "kalindra": "Ardeleana", Siebenbürgisch aus dem Banat (Nr.44)

Die Melodie, welche diesem letzten und allerglänzendsten Bartókschen Duo zu Grunde liegt - Sándor Veress' Angaben nach anfangs als erstes Stück aufgefaßt!²²⁾ -, wurde im Dezember 1912 in einer rumänischen Gemeinde von fast 6000 Seelen gesammelt²³⁾, welche heute Vladimirovac heißt und in Jugoslawien liegt. Sie wurde im BRFM I unter Nr. 269 (Klasse A: strophische Melodien, Unterklasse II: Melodiezeilen aus je vier 2/4-Takten, Gruppe 4: Vierzeiler) veröffentlicht. Da jedoch die Unterquintstransposition nicht ganze Zeilen, sondern nur deren eintaktige Abschnitte betrifft²⁴⁾, ist es richtiger, die Form des Stücks durch ein Kleinbuchstabenschema zu bezeichnen, wie folgt: a b/ a b₅/ c b/ c b₅. Obwohl nur die Takte a der Volksweise in den **kalindra** genannten östlichen Modus hineinpassen, hat Bartók diesen als Grundmodus des Ganzen betrachtet, wie aus der Tonartvorzeichnung f-gis-b-cis im **Quellenkatalog der Volksliedbearbeitungen von Bartók** (s. Anm.9) hervorgeht. Die Kohärenz der Strophe wird durch die Takte b aller Zeilen gesichert, welche zueinander im Quintabstand stehen und gemeinsam das A-Phrygisch bilden. Die Takte c sind die ökonomischsten: sie wiederholen bloß viermal dieselbe tetrachordische Wendung.

In der ersten Strophe besteht die Begleitung aus der Quasi-Improvisation des zweiten Geigers auf den leeren Saiten seines Instrumentes, die die Begleitungsmanieren dörflicher "Sekundanten" stilisiert. Die Achtelsynkopen der Begleitung können

auch als Augmentation der quasi-synkopierten Sechzehntel des Themas angesehen werden (Notenbeispiel 16).

Die synkopierte Bewegung wird auch in der zweiten Strophe beibehalten, wo zu den eine Oktav tiefer liegenden Melodiezeilen komplementäre Gegenmelodien hinzugefügt werden, die den Satz mit einem fis', es' und sogar mit einem gis bereichern. Die dritte Strophe (*Più moderato*) ist viel komplexer. Hier verschwinden die synkopierenden Bögen, die Sechzehntel werden *dé-taché* gespielt, der Melodie werden Orgelpunkte der leeren Saiten hinzugegeben und die zweite Geige übernimmt die Melodie der ersten in der Form eines freien Unterquintkanons; so wird "eine für zwei Geigen ungewöhnlich starke, dynamische, fast orchestral anmutende Wirkung" erzielt, wie die Stelle von Veress kommentiert wird (S.55). Ich möchte noch bemerken, daß infolge der Imitation durch die Vereinigung der beiden *kalindra*-Heptatonien aus a' und d' ein ganz eigentümlicher Modus erklingt, der aus drei gleichen symmetrischen Tetrachorden besteht, wovon der zweite als Symmetrieachse des ganzen modalen Komplexes betrachtet werden kann (Notenbeispiel 17).

Die letzten sechs Takte bilden eine Coda, die das musikalische Geschehen von der Klangwelt der *kalindra* entfernt. Nach einer freien kanonischen Imitation, in der alle zwölf chromatische Stufen berührt werden, herrscht in den beiden vorletzten Takten eine Elfstufigkeit, die durch Übereinanderstellung zweier chromatisierter Pentachorde entsteht, die den Raum zwischen den Quinten der leeren Saiten ausfüllen (Notenbeispiel 18).

12. Einige abschließende Erwägungen

Es wurden neun Miniaturen erläutert, mit besonderer Hinsicht auf ihre Folklore-Quelle und mit Hervorheben ihres modalen Reichtums, welchen Bartók mit einer seinem Genius würdigen In-

vention ausgebeutet hat. Ich meinte, auf diese Weise einen nützlichen Beitrag zum besseren Kennen dieser Meisterwerke leisten zu können. Ich hoffe, daß auch diese geringe Anzahl von Melodien genüge, um den auswärtigen Leser den verschwenderischen modalen Reichtum der rumänischen Volksmusik empfinden zu lassen. Außer der anhemitonischen Pentatonik, ein Begriff, der auch in der neueren westeuropäischen Musiktheorie eingebürgert ist, sind im karpatischen Raum noch eine Menge von bi-, tri- und tetratonischen, bi-, tri-, tetra-, penta- und hexachordischen Systemen wahrhaft lebendig, die auf keinen Fall defiziente Tonarten, Oligochordien im abschätzigen Sinne dieser Begriffe, sondern Grundlagen einer uralten Kultur sind, die in der mündlichen Tradition des Bauerntums bis zur Schwelle des Atom- und Computerzeitalters und der Epoche der genetischen Chirurgie aufbewahrt wurden. Die Diatonik ist bei uns keineswegs das System mittelalterlicher Kirchentonarten, aus dem sich der Dur-Moll-Dualismus der abendländischen Musik entfaltet hat, sondern ein modales Universum der lebendigen Volksmusik, das alle möglichen Erscheinungsformen der **heptatonia prima** umfaßt. Die **heptatonia secunda** ist keine spekulativ erfundene Theorie der Musikologen, sondern die Summe langer und ausdauernder Beobachtung der volksmusikalischen Wirklichkeit und der vom Geiste der Folklore beeinflussten Kunstmusik. Auch die Tonleitern mit übermäßigen Sekunden beschränken sich nicht auf das "Zigeunermoll", das infolge der Beliebtheit mancher Liszt'schen Rhapsodien und der Salonmusik "à l'Orient" des 19. Jahrhunderts bekannt geworden ist. Die neun Melodien haben mindestens je ein Beispiel für diese vier Schichten der südosteuropäischen volksmusikalischen Modalitäten aufgewiesen und dadurch dem Leser aus dem Westen vielleicht auch Bartók näher gebracht, der diesen wahrlich phantastischen modalen Reichtum der rumänischen und nicht nur der rumänischen Volksmusik an Ort und Stelle durchforscht, wissenschaftlich untersucht und künstlerisch wiederbelebt hat; durch schöpferische Integration dieser Modalitäten ist die Sprache seiner Musik wesentlich bereichert worden, sein ganzes musika-

lisches Denken erhielt entscheidende Anregungen. So stellen die hier dargelegten Tatsachen auch neue Erläuterungen zu seinen Thesen über den Einfluß der Folklore auf das neuzeitliche Musikschaffen dar. Die Beispiele der für die älteren Schichten der rumänischen Volksmusik kennzeichnenden Ökonomie der Mittel und der Geschlossenheit der Gestaltung, die manchmal fast den Strukturalismus der Musik unseres Jahrhunderts vorwegzunehmen scheinen, waren, so hoffe ich, in gleicher Weise aufschlußreich für die Art und Weise, wie eine aus dem Volk hervorgegangene Schöpfung zum geistigen und stilistischen Vorbild für den Komponisten Bartók wurde, der aus seiner Bewunderung für die in der Natur waltende Ordnung - und er hielt die Volksmusik für ein Phänomen der Natur! - zum Baumeister von musikalischen Formen wurde, die aus den innersten Gesetzmäßigkeiten des musikalischen Materials hervorgingen.

Anmerkungen

- 1) **Kiadatlan Bartók levél Karl Vötterle hagyatékában** (Ein unbekannter Brief Bartóks in Karl Vötterles Nachlaß), in: Verf., **Bartók Béla. Tanulmányok és tanúságok** (Béla Bartók. Untersuchungen und Zeugnisse), Bukarest 1980, S.210-212.
- 2) Datiert Kirchzarten, 30. August 1974. Der Aufsatz von Veress in: Erich Doflein - Festschrift zum 70. Geburtstag, hrg. von Lars Ulrich Abraham, Mainz 1972, S.31-57.
- 3) Béla Bartók: **Briefe**. Gesammelt, ausgewählt, erläutert und herausgegeben von János Demény, Bd.II, Budapest 1973, S.124.
- 4) Seine Verdienste sind gewürdigt in der **Enciclopedia istoriografiei româneşti**, Bukarest 1978, S.340-341.
- 5) Vor zehn Jahren wurde seinem Andenken eine Monographie gewidmet. György Beke, **Veress Sándor tolla és körzöje** (Sándor Veress' Feder und Zirkel), Bukarest 1976.
- 6) Die Komposition wurde in Bukarest am 20. Januar 1982 im Rahmen der Konzertreihe **Die universelle Berufung der rumänischen Folklore** aufgeführt, die von der "George Enescu"-Philharmonie organisiert wird, und deren Programme von

Viorel Cosma, der erfolgreich die Einflüsse der rumänischen Folklore auf das Schaffen ausländischer Komponisten untersucht, zusammengestellt und kommentiert werden.

- 7) Das Material scheint verloren zu sein. Siehe Sándor Veress' Brief an István Szöcs, Cluj-Napoca, datiert Bern, 12. Februar 1974, im Besitz des Adressaten: "Ich selbst habe bloß in den rumänischen Dörfern des Borşa-Tals gesammelt, im Jahre 1943. Die darauffolgenden Ereignisse haben mir nicht ermöglicht, die Sammlung auch zu bearbeiten. Ich weiß nicht einmal, was mit ihr geschehen ist, ob sie noch irgendwo existiert." (Original ungarisch.) Ich danke dem Besitzer des Dokumentes für die Erlaubnis, es hier zitieren zu dürfen.
- 8) An der Universität Bern hat Veress u.a. folgende Vorlesungen gehalten: **Das Werk Béla Bartóks** (1969), **Die Streichquartette Béla Bartóks** (1970-1971), **Béla Bartóks Schaffen für Kammermusik** (1971), **Bartóks Bühnenwerk** (1973), **Béla Bartóks Kammermusik-Werk** (1971). Siehe: Melinda Berlász-János Demény-Ede Terényi: **Veress Sándor**, Budapest 1983, S.178-180.
- 9) Vera Lampert, **Quellenkatalog der Volksliedbearbeitungen von Bartók. Ungarische, slowakische, rumänische, ruthenische, serbische und arabische Volkslieder und Tänze**, in: **Documenta Bartókiana VI**, hrg. von László Somfai, Budapest 1981, S.15-149, hier S.23.
- 10) Ein ohne bestimmten Anlaß gesungenes Lied, das Thema des Duos Nr. 40, wurde von Bartók als Tanzlied interpretiert.
- 11) Veress: "Durch das Wechselspiel von jambischen und trochäischen Rhythmen, die in den zwei Stimmen einander kontrastieren, entsteht ein kontinuierlicher Fluß des musikalischen Geschehens, der die formale Geschlossenheit der sechstaktigen Melodie vollkommen aufhebt und das ganze Stück unter einem einzigen, ungebrochenen Gewölbe ausklingen läßt" (a.a.O., S.42).
- 12) Veress: "Die engräumige Grundmelodie wird in eine weiträumige Gegenstimme, hier vorwiegend harmonischer Prägung, eingebettet, wobei Bartók die phrygische Klanglichkeit noch mit dem auf das terzparallele E-Phrygisch bezogene F ausdrücklich hervorhebt. Die tonartliche Schichtung erhält hier aber noch dadurch eine besondere Eigenart, als das harmonische Magnetfeld durch die Bewegung der zweiten Stimme ständig nach FIS-Moll zieht. Dies wird nicht nur durch die beiden Kadenzten als Dominanten zu FIS bestätigt, sondern auch durch die wichtige Rolle, die das FIS in der Gegenstimme spielt. Aus dieser Perspektive betrachtet, bekommt das F eine enharmonische Doppelbedeutung, während das G in der Coda als Neapolitanischer Ton figuriert ..." (a.a.O., S.41-42).

- 13) Lajos Bárdos, **Heptatonia secunda** (Ungarisch), in: ders., **Harminc írás** (Dreißig Schriften) 1929-1969, Budapest 1969, S.348-464.
- 14) Achtung, Bartók hat die letzte Silbe der Volksweise "verschluckt"! Der letzte Takt des Themas muß ohne Verlängerungsbogen vorgestellt werden. Ebenfalls sind die Phrasierungsbögen aus den Takten 4, 5 und 6 des Themas Zusätze, die den syllabischen Charakter der Weise merkbar verschleiern.
- 15) Veress: "... Die formale Konzeption des Stückes ist diejenige eines doppelten Oktavkontrapunktes mit Stimmaustausch, wobei das dreimalige Erscheinen des Themas die tonale Ordnung Tonika-Dominante-Tonika aufweist. Vom zweiten Teil führt eine dreitaktige Zurückleitung in der Form eines Quartkanons zum dritten Teil, der dadurch quasi die Funktion einer Reprise erfüllt" (a.a.O., S.42).
- 16) Bartók: "Die Auftakte, die auf einen nicht integrierten Teil des Textes ... fallen ..., sind bei der Silbenzählung der Textzeilen außer Acht zu lassen" (BCol, S.XI).
- 17) Veress: "... Der Schlußteil (die letzten acht Takte) wird von einer intensiven kinetischen Energie vorwärts getrieben durch die Polarität von zwei entgegengesetzten tonalen und rhythmischen Spannungsfeldern: zum diatonischen Cantus firmus sekundiert in der 2. Violine eine chromatische Skala von A bis ES und zurück (Sforzati auf jeden Ton!); gegen die metrische Ordnung von $3 \times \frac{5}{8} + \frac{3}{8}$, $3 \times \frac{5}{8} + \frac{3}{8}$ bringt die Gegenstimme eine Antithese von viermal neun metrischen Gruppen in den Teilungen 3+3+3, 2+2+3+2, 3+3+3, 2+2+3+2" (a.a.O., S.42).
- 18) Veress: "... Die ganze Gegenstimme entsteht aus der Auswertung von lediglich zwei Motivkernen der Melodie: aus dem punktierten Motiv E-D im 9. Takt, und aus dem H-A-GIS mit dem Rhythmus  im 11. Takt (beide Male in der 1. Geige). Dieses letztere Motiv erscheint in der Gegenstimme ausnahmslos in der rhythmischen Krebsform , wie dies bereits in der quasi augmentierten Gestalt der ersten acht Takte geschieht ..." (a.a.O., S.53).
- 19) Gheorghe Ciobanu; **Despre așa-numita gamă țigănească** (Über die sogenannte Zigeunerskala), in: ders., **Studii de etnomuzicologie și bizantinologie** (Ethnomusikologische und byzantinologische Studien), Bukarest 1974, S.84-104.
- 20) Siehe Anm.13, S.110. In meiner Studie **Unter dem Zeichen der "kalindra"** habe ich eine Paralleldarstellung je eines Bruchstückes aus dem Werke Bartóks (eben den Anfang des Duos Nr. 44!) und George Enescus (Anfang der III. Sonate **"im rumänischen Volkscharakter"** für Violine und Klavier) versucht, um zu zeigen, wie verschieden - weil auf äußerst

persönliche Art - sich dasselbe modale System bei beiden Komponisten ausnimmt. Ungarisch in: **Bartók-dolgozatok** (Bartók-Studien) 1981 hrg. vom Verf., Bukarest 1982, S.203-208; rumänisch in: Verf. **Bartók Béla. Studii, comunicări, eseuri** (Béla Bartók. Studien, Mitteilungen, Versuche). Bukarest 1985, S.258-265; englisch in: **Georges Enesco, compositeur roumain** (= Enesciana IV), hrg. von Mircea Voicana, Bukarest 1985, S.66-73.

- 21) Veress: "... Im Wallachischen Lied erscheint der choriambische Rhythmus in augmentierten Notenwerten und in einer entschärften Form, indem, anstatt Punktierungen, die kürzeren Töne einfach Halbierungen der längeren sind. Dies aber berührt das Wesen der Formel nicht, und Bartók, anhand der Ambiguität des rhythmischen Profils des Originalliedes, läßt im ersten Teil des Stückes (1.-8. Takt) die beiden Glieder der Rhythmusgebilde, den Jambus und Trochäus, in der Melodie taktweise alternierend in der Grundform (♩ ♪ ♪ ♩) und permutiert (♪ ♪ ♩ ♩) ertönen, während im zweiten Teil (9.-17. Takt) die beiden rhythmischen Formeln als Gegenrhythmen durch die zwei Stimmen konfrontiert werden ..." (a.a.O., S.48).
- 22) Veress: "... Ein richtiges Finale also, wobei es ursprünglich doch, als erstes Stück der ganzen Serie, eine Intrada war!" (a.a.O., S.53).
- 23) Bartók: "Ein rein rumänisches Dorf, trotz des serbischen Namens". Siehe Anm.3, Bd.I, S.133.
- 24) Es wird angenommen, daß der Leser dieser Studie die Partitur der Duos vor sich hat, wo das Stück im 4/4-Takt geschrieben ist. Die Volksmelodie jedoch wurde von Bartók in 2/4 notiert. So entspricht jedem in diesem Abschnitt erwähnten Takt (a, b, c) ein Taktpaar der Quelle.

1.

Musical notation for exercise 1, featuring a melodic line with slurs and a hatched texture below.

2.

Musical notation for exercise 2, showing two variations of a melodic line.

3.

Musical notation for exercise 3, including a Coda section.

3.

Musical notation for exercise 3, showing two variations of a melodic line.

3.

Musical notation for exercise 3, showing a third variation of a melodic line.

4

heptatonia prima

heptatonia secunda

5.

Musical notation for exercise 5, showing three variations and a Coda section.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12. *Allegro giocoso*

[klingend]

The score for exercise 12 consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with dynamics of *f* and *meno f*, and accents. The middle staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a 4/4 time signature, containing a sustained chord marked *f*. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a 4/4 time signature, containing a melodic line with dynamics of *f* and *meno f*, and accents. The tempo is *Allegro giocoso*.

13.

The score for exercise 13 is a single staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. It features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests, characteristic of Bartók's style.

14.

The score for exercise 14 is a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains a simple rhythmic pattern of quarter notes. Below the staff, the fingerings are indicated as 1 3 1 2 1 3 1 2.

15.

The score for exercise 15 consists of two staves in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The top staff has a melodic line with complex rhythmic patterns and accents. The bottom staff has a corresponding melodic line. Arrows indicate the relationship between the two staves.

16.

Musical notation for exercise 16, featuring a single staff with eighth-note patterns and fingerings. The notation includes a series of eighth notes with stems pointing down, and a series of eighth notes with stems pointing up. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1.

17.

Musical notation for exercise 17, consisting of two staves. The top staff contains eighth-note patterns with stems pointing up, and the bottom staff contains eighth-note patterns with stems pointing down. Both staves end with a trill symbol.

Musical notation for exercise 17, showing a single staff with a descending eighth-note scale. Below the staff is a fingering diagram consisting of the sequence: 1 3 1 2 1 3 1 2 1 3 1. Brackets are used to group the notes: the first three notes (1, 3, 1) are grouped together, the next three (2, 1, 3) are grouped together, the next three (2, 1, 3) are grouped together, and the final note (1) is separate.

18.

Musical notation for exercise 18, consisting of two staves. The top staff contains eighth-note patterns with stems pointing up, and the bottom staff contains eighth-note patterns with stems pointing down. Both staves end with a trill symbol.

Sandra Veres

Festschrift zum 80. Geburtstag

herausgegeben von Andreas Traub

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Sándor Veress : Festschr. zum 80. Geburtstag / hrsg.
von Andreas Traub. - Berlin : Haseloff, 1986.
(Wissenschaftspublikation : Musikwissenschaft)
ISBN 3-926148-01-2

NE: Traub, Andreas [Hrsg.]; Veress, Sándor
Festschrift

Copyright: Verlag Haseloff, Berlin 1986
Alle Rechte vorbehalten
Text: multitext Berlin
Druck: Haseloff Berlin
Printed in Germany
ISBN 3-926148-01-2