

Universität zu Köln
Musikwissenschaftliches Institut
WS 2002/03, Referent: Poxymedon
Hausarbeit zum Hauptseminar "Auflösung der Tonalität"
Dozent: Prof. Dr. Wolfram Steinbeck

Auflösung der Tonalität

Afunktionale Tonalität und Folklore

**Am Beispiel von Béla Bartòks
"14 Bagatellen für das Pianoforte Op. 6"**

Inhalt

Abkürzungen.....	2
Vorbemerkung.....	3
Einleitung.....	4
Musikgeschichtliche Zusammenhänge und Umstände.....	4
Allgemeine Kriterien für Tonalität und ihre Auflösung.....	5
Der Kompositionsstil Béla Bartóks.....	7
Generelles	7
Besonderes bei Béla Bartók.....	10
Die 14 Bagatellen für Klavier Op.6.....	12
Neuartiges der Bagatellen.....	13
Einzelanalysen.....	15
Bagatelle 1	15
Bagatelle 2	17
Bagatelle 3	18
Bagatelle 4	19
Bagatelle 5	20
Bagatelle 6	20
Bagatelle 7	23
Bagatelle 8	24
Bagatelle 9	25
Bagatelle 10.....	29
Bagatelle 11	30
Bagatelle 12.....	33
Bagatelle 13.....	34
Bagatelle 14.....	35
Resümee	38
Fazit	39
Bibliografie	40
Aufsätze.....	40
Bücher	40
Lexika	41
Internetseiten.....	41

Abkürzungen

B	Bagatelle(n)
BB	Béla Bartók(s)
Jh	Jahrhundert(s)
IH	linke Hand
rH	rechte Hand
T	Takt(e/en)

Vorbemerkung

Über die Biografie BBs braucht in dieser Arbeit kein Wort verloren werden, weil sie nicht ihr Thema ist und sowieso in etlichen allgemein zugänglichen Quellen hervorragend dokumentiert ist.

Die zahlreichen traditionellen Kriterien für Tonalität, die mit dem Ziel ihrer Auflösung bis zur Atonalität stetig weiter nivelliert und ausgedünnt werden und um die es hier im besonderen bei BB Bagatellen gehen wird, werden freilich zum Zwecke der Differenzierung der Argumentation kurz und nicht etwa erschöpfend skizziert, da auch ihnen hierfür aufgrund ihrer allgemeinmusikalischen Bekanntheit kein Raum in dieser Arbeit zuzukommen braucht.

Ferner ist es nicht Zielsetzung dieser Arbeit, eine vollständig detaillierte Werkanalyse der 14 Bagatellen darzubieten, sondern entlang derselben gleichsam stichprobenartig und exemplarisch zu zeigen, mit welchen Mitteln BB schon in seinem Frühwerk seinen musik- und werkgeschichtlichen Anteil zur Auflösung der Tonalität beisteuert. Jede B bekommt eine eigene kleine Analyse. Die meisten sind von mir selbst erst extra angefertigt worden, weil es keine in der wissenschaftlichen Literatur gab.

Einleitung

Musikgeschichtliche Zusammenhänge und Umstände

Innerhalb des ersten Jahrzehnts bis Mitte des zweiten des 20. Jahrhunderts vollzog sich in der klassischen Musikgeschichte der Prozess der Auflösung der seit Jahrhunderten vorherrschenden Durmolltonalität. Viele bis heute berühmte Komponisten haben mit ihren Kompositionen international daran mitgewirkt, darunter (auszugsweise mit beispielhaften Werken) Richard Strauss (Salome), Claude Debussy (La Mer, Préludes), Max Reger (Violinsonate Op.72, Streichquartett Op.74), Alexander von Zemlinsky (Streichquartett Op. 15), Igor Strawinsky (Le Sacre du printemps), Henry Cowell, Alexander Skrjabin (Klaviersonate Nr.7), selbstverständlich Arnold Schönberg und seine beiden Schüler Alban Berg und Anton Webern, Paul Dukas (Zauberlehrling), Charles Ives (Sinfonie Nr.4 1904, The unanswered question von 1906, in der Musikgeschichte leider ohne Wirkung) und eben auch BB. Bis auf die genannten Österreicher haben alle anderen Komponisten in dieser Aufzählung die Tonalität zwar teilweise vollständig in einzelnen Werken, nie aber auf das kompositorische Gesamtwerk betrachtet endgültig verlassen, sondern dieselbe nur bis aufs äußerste erweitert und sich auf ihrer Grenze bewegt.

Aber es gab auch Vorboten aus dem davor liegenden Jahrhundert, die aus Gründen der historischen Vollständigkeit kurz angesprochen werden. Wichtigster Wegbereiter ist zweifelsohne Richard Wagner mit seiner Oper *Tristan und Isolde*. Franz Liszt komponierte in seinem Spätwerk beispielsweise 1885 seine *Bagatelle sans tonalité*,¹ die wider dem Titel sehr wohl noch tonal ist, aber keine Tonart mehr hat, da sie mit Chromatik, Ganztönigkeit, übermäßigen und verminderten Akkorden komponiert wurde. Da sie aber erst 1956 veröffentlicht wurde, hinterließ sie, ebenso wie das Werk Charles Ives', keine musikgeschichtlichen Spuren.

Auch nach 1915 haben Komponisten, die noch in der (späten) zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geboren wurden, ihren Beitrag zur Auflösung der Tonalität geleistet, so Gustav Holst mit seinen *Planeten* (1916), Maurice Ravel mit seiner *Sonate für Geige und Violoncello* (1922), Arthur Honegger mit *Pacific 231* (1923), Edgar Varèse (der selbe Jahrgang wie Anton Webern), Paul Hindemith, Darius Milhaud und andere, aber die entscheidende Phase der Tonalitätsauflösung war zu jenem Zeitpunkt im Prinzip schon beendet und jene Komponisten hatten einen unmaßgeblichen bis garkeinen Einfluss auf diese Entwicklung.

Genauso lässt sich konstatieren, dass die Auflösung der Tonalität auf die gesamte Musikgeschichte betrachtet eine Minderheitenerscheinung gewesen war, an der (s.o.) gerade mal etwas mehr als ein Dutzend weltbekannter Komponisten mitwirkte, die selbstverständlich im letzten Drittel des 19ten Jahrhunderts geboren wurden. Die Mehrheit der sonstigen weltbekannten Komponisten jener Zeitgenossen evozierte keine Bestrebungen, die vorherrschende Klangwelt zu verlassen, schloss sich diesen Innovationen auch nicht an und komponierte – trotz aller, individuell feststellbarer Fortschrittlich-

¹ De la Motte, Diether 1997 S. 245

keit – parallel zu den genannten Wegbereitern der Atonalität und lange nach dem endgültigen Verlassen der Tonalität durch die Dodekafonie weiterhin mehr oder weniger im Stile des 19. Jahrhunderts, beispielsweise Jean Sibelius 1865-1957, John Ireland 1879-1962, Karol Szymanowski 1882-1937, Franz Schreker 1878-1934, Sergej Rachmaninow 1873-1943, Sergej Prokofiev 1891-1953, Ferde Grofé 1892-1972, Ralph Vaughan Williams 1872-1958, Heitor Villa-Lobos 1887-1959, Franz Lehár 1870-1948, Hans Pfitzner 1869-1949, Bohuslav Martinu (1890-1959) u.v.a.m.² So sind es, wenn die nostalgisch-anachronistischen Zeitgenossen ebenfalls noch unberücksichtigt bleiben (darunter Kurt Weill, Karl Orff, Aaron Copland, Samuel Barber, Aram Chatschaturjan, Leonard Bernstein, George Gershwin, Dimitri Schostakowitsch, Dimitri Kabalewski, Francis Poulenc u.v.a.), erst diejenigen Komponisten, die bereits im 20. Jahrhundert geboren wurden, die dann von vorn herein nur noch atonal komponier(t)en und von den Erfahrungen mit der Atonalität der früheren Generationen profitier(t)en.

Allgemeine Kriterien für Tonalität und ihre Auflösung

Kurz zusammengefasst lässt sich Tonalität durch eine handvoll Kriterien, die allgemein bekannt sind, definieren, deren Negierung demzufolge ihre Auflösung bedeutet. Diese Kriterien sind:

- Siebenstufige Diatonik mit festgelegten Halbtonpositionen, die sich im Quintenzirkel wiederholen, und Grundtonbezogenheit im Gegensatz zur Chromatik
- Drei- und Vierklangsprinzip durch Terzaufbau der Akkorde
- Durmollprinzip: bis auf den verminderten Akkord auf der siebten Tonleiterstufe gibt es 3 Dur- und 3 Mollakkorde, die miteinander in fester Beziehung stehen
- Dissonanzprinzip: es gibt charakteristische (leitereigene) und künstliche Dissonanzen, die traditionellen Auflösungstendenzen zu gehorchen haben
- Kadenzprinzip und Funktionalität der Klänge

Die Auflösungstendenzen lassen sich ebenso kurz zusammenfassen:

- durch Alteration und Chromatisierung nutzt sich die Wirkung der Leittonigkeit ab und wird vieldeutig
- der Stimmensatz wird durch erweiterte, auch chromatische Vorhalts- und Durchgangsbildungen verdichtet
- Verwendung von Dissonanzen als purem Klangreiz
- Verwendung von modalen, exotischen und folkloristischen Skalensystemen und leittonloser Pentatonik
- Einbeziehung von Ganzton- und Quartstrukturen als harmonischem Gerüst

² Dazu ist gar keine Partitur notwendig, das lässt sich hörend nachvollziehen

- melodische Verselbstständigung der Einzelstimmen bis zu ihrer Autonomie
- fortschreitende Rationalisierung von Kompositionsmechanismen (z. B. mechanische Sequenzierungen, Themenwahl nach Intervallik und nicht nach Harmonik uvm.)
- Teilung der Oktave in equidistante und damit symmetrische Intervallproportionen

Der letzte Punkt ist besonders zu berücksichtigen, weil mit ihm gerade im Zuge moderner Musiktheorie und Analyse neue Begriffe aus anderen Wissensgebieten (vorallem der Mathematik) in die Musiksprache eingeführt wurden und generell ein neues musikalisches Denken die Kreation moderner Kompositionen mitbestimmte. So fallen im Inhaltsverzeichnis von Antokoletz (1984) sofort folgende Begrifflichkeiten ins Auge: *Symmetrische Transposition, Intervallprinzipien, Interaktion von Intervallzellen, achsensymmetrische Tonalitätszentrität, Oktatonik* sowie *Intervallzyklen*. Da die Tonalität immer bedeutungsloser wird, führt die Suche nach neuen Kompositionstechniken unweigerlich in außermusikalische Bereiche und die Musik wird zunehmend erst am Papier entwickelt und konstruiert als durch einen genösen Einfall innerhalb tonalitätsindigener Grenzen bestimmt. Gerade bei den Großen Dreien des frühen 20sten Jh, BB, Strawinsky und Schönberg, sind konstruktivistische Kompositionsmethoden massenhaft nachweisbar und konstituieren ganze Werke:

>> *Strawinsky komponiert schablonenartige Einzelemente, über die er frei verfügt: er kann sie in verschiedener Reihenfolge zusammenstellen, wiederholen und streichen, verbinden und trennen, kürzen und verlängern [...]. Sein Verfahren ist also ein mechanisches. [...] Nicht die Pflanze ist das Urbild seines Komponierens, sondern der Baukasten. Salopp gesagt: der Künstler nicht als Gärtner, sondern als Monteur.<<³*

>> *In contrast, the pitch relations in Bartók's music are primarily based on the principle of equal subdivision of the octave into the complex of interval cycles.<<⁴*

Desweiteren muss mit Berücksichtigung der Formenlehre auch angemerkt werden, dass viele Kategorien wie Gattungsbezeichnungen (Sonate, Sinfonie) oder Begriffe wie Thema, Durchführung, Seitensatz, Exposition und viele andere ebenso bedeutungslos werden und schon im 19. Jahrhundert ganze Stücke programmatische und keine formellen Titel bekommen.

Zur Auflösung der Tonalität gesellt sich synchron auch eine Auflösung der Rhythmik, wie sie bis dahin traditionell üblich war. Taktschwerpunkte, vorallem die Eins, werden indifferent und negiert, Taktarten unkenntlich, eine durchgehende Metrik ist zunehmend nur noch in der Partitur nachweisbar, aber nicht mehr hörbar und das Notenbild wird rhythmisch gesehen progressiv komplizierter mittels Synkopen, Tonlängungen, verschobener Phrasenanfänge, Überbindungen, Punktierungen und Pausen, die X-Tolen⁵ nicht zu vergessen.

³ Scherliess 1982 S. 23

⁴ Antokoletz 1984 S. 68

⁵ Das Wort X-Tole entstammt dem Handbuchjargon ameikanischer Notationsprogramme und meint alle "-olen" mit X als Platzhalter: Triole, Quartole, Pentole, Heptole usw.

Der Kompositionsstil Béla Bartóks

Generelles

BB steht mit seiner Art zu komponieren völlig isoliert in der Musikgeschichte, weil er wie kein anderer Komponist die Synthese verschiedenster Prinzipien und Methoden, mit Musik umzugehen, künstlerisch zu nutzen vermochte.

>>His tonal system grew out of the functional tonality of the past and is a logical continuation of the tonality of Liszt, Wagner and Richard Strauss. The greatest virtue of his system is that it applies the classical tonal relations to the whole twelve-tone chromatic scale.<<⁶

In einer Zeit des frühen 20sten Jh, in der die Tonalität in der sogenannten Kunstmusik im sterben lag, konnte BB es sich gegen den allgemeinen Trend leisten, immer wieder funktionsharmonisch tonale Stücke zu komponieren bzw. zu bearbeiten oder Passagen solcher Art in seinen Kompositionen einzuflechten, weil er sich immer auf seine jahrzehntelange Auseinandersetzung mit der Volksmusik seines Landes und derjenigen der Nachbarländer beziehen konnte und dabei gleichzeitig zeitgenössische Kompositionstechniken integrierte, aus denen noch heute gelernt wird.

>>Lui, en effet, a incontestablement dépassé la tonalité fonctionnelle majeure-mineure et en ce sens sa musique est "atonale"; au sens plus large, si nous considérons la stabilité de ses oeuvres dans l'espace musical, et son système de connexité, Bartók est tout de même un compositeur tonal.<<

>>In der Tat hat er zweifellos die funktionale Durmolltonalität überwunden und in diesem Sinne ist seine Musik "atonal"; in einem weiter gefassten Sinne ist Bartók gleichwohl ein tonaler Komponist, wenn wir die Stabilität seiner Werke in der musikalischen Landschaft und sein System, Zusammenhänge herzustellen, berücksichtigen.<<⁷

Zwei polarisierende Faktoren sind evident: erstens ist er als Musikethnologe Folklorist gewesen und >>ab 1908 enthalten seine Kompositionen mehr oder weniger folkloristische Elemente<<⁸. Zweitens bediente er sich moderner, avantgardistischer Kompositionstechniken, auf die hier Werk spezifisch noch eingegangen wird. >>Die Musik Bartóks ist das Produkt dieser höchst dialektischen Position.[...]<<⁹ Durch diese polarisierende Synthese ist er Avantgardist und gleichzeitig Nationalkomponist gewesen, während beispielsweise sein Freund und Landsmann Zoltán Kodály oder Komponisten wie Modest Mussorgsky, Carl Nielsen, Edward Elgar, Jean Sibelius und Leos Janáček „nur“

⁶ Szentkirályi 1978 S. 159

⁷ Kárpáti 1961 S. 230, Übersetzung von mir

⁸ Gergely 1982 S. 42

⁹ ebenda, S. 43

Nationalkomponisten ohne Anspruch auf Modernität waren.¹⁰ Sein Stil ist in verschiedenen Lebensphasen unterschiedlich:

>>Die Kunst des reifen Bartók kennt zwei Bauweisen: eine diatonisch-harmonische (A) und eine gleichstufig-chromatische (B). Bauprinzip von A: über statischen Dur-Harmonien erklingen Melodien des "Bartók-Modus" (c-d-e-f#-g-a-b-c') [...] Die üblichen Kategorien (Bitonalität, Polyphonie, Nebentonakkorde, Additionstöne usw.) erweisen sich als ungenügend.<<¹¹

>>Man hielt seine Musik schlicht für atonal, was sie im Grunde nicht war, auch wenn es so klang. [...] In der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre sollte sich Bartóks Stil voll entfalten.<<¹² Tatsächlich sind in seinen Werken zwölftönige Strukturen nachweisbar¹³, so auch in diesen Bagatellen. BB >>kannte und akzeptierte<< die Schönbergsche Reihentechnik und zwölftönige Atonalität, >>vollständig folgte er ihr aber nicht<<¹², sondern stets eingebettet in Folklorismen und anderen Ideen.

>>Bartók komponierte in einer ziemlich traditionellen Weise. Als wahrer Pianist hat er viel improvisiert; unter den ihm eigenen Lebensverhältnissen entstanden seine Kompositionen sozusagen zwischen Klavier und Schreibtisch, ohne besondere aufregende Pläne oder „Berechnungen“.<<¹⁴

Es gibt eine Liste von Stichwörtern, die unweigerlich mit dem Namen BB verknüpft sind:
>> The Golden Section System, the Axis System, Alphaformations and the Acoustic Scale are not separate entities but are organically interrelated to such a degree that it is often impossible to determine where one begins and the other ceases to function.<<¹⁵

Béla Bartók äußert sich selber zu seinem musikalischen Denken u.a. so:

>>Es erwies sich, dass die alten, in unserer Kunstmusik nicht mehr gebrauchten Tonleitern ihre Lebensfähigkeit durchaus nicht verloren haben. Die Anwendung derselben ermöglichte auch neuartige harmonische Kombinationen. Diese Behandlung der diatonischen Tonreihe führte zur Befreiung von der erstarrten Dur-Moll-Skala und, als letzte Konsequenz, zur vollkommen freien Verfügung über jeden einzelnen Ton unseres chromatischen Zwölftonsystems.<<¹⁶

Er hat in einem seiner Vorträge in Amerika drei wesentliche Stadien für den Einfluss der Volksmusik auf seine Konzertmusik geltend gemacht. Das erste ist die Entlehnung und direkte Adaption der Volksmusik, das zweite ist deren Rekomposition und das dritte sei die Verschmelzung/Assimilation jener Musik für seine eigene Musiksprache.¹⁷

>>Die künstlerische Verwirklichung dieses Vorhabens lässt sich rückblickend wie folgt zusammenfassen, und zwar stets in zeitlicher Kongruenz:

¹⁰ Schonberg 1988 S. 619

¹¹ Bartha 1959 S. 64

¹² Schonberg 1988 S. 629

¹³ Gergely 1982 S.46: die beiden Violinsonaten mit Klavier, Violinkonzert, Musik für Saiteninstrumente

¹⁴ Danuser, H. & Katzenberger, G. 1993 S.188

¹⁵ Szentkirályi 1978 S.159

¹⁶ Lindlar, Heinrich 1984 S.12

¹⁷ Kárpáti 1969 S. 240

1. *Bearbeitung der Folklore, die alle Möglichkeiten der Liedvorlagen bis zur Verarbeitung als 'Motto' voll ausschöpft;*
2. *Transformation der Folklore, die angeregt durch zeitgenössische Vorbilder vor allem Harmonik, Rhythmik und Struktur umformt, und*
3. *die eigene Systembildung, die sich besonders auf Tonalität und Melodik erstreckt und mannigfache Anregungen nur noch in der Rekonstruktion transparent werden lässt.<<¹⁸*

In der Tat wird sich am Beispiel der fünften, zehnten oder vierzehnten B bewähren, was BB selbst von seiner Musik sagt. Eine treffende Formulierung mit anderen Worten, bei der die Skalen im Vordergrund stehen, die bei BB nachweisbar sind, stammt von Zielinski (1981):

>>Ein ebenso exotisches Kolorit weisen die Siebentonskalen auf, die die traditionelle Diatonik überschreiten, d.h. sie lassen sich zum Material keiner der Kirchentonarten, selbst unter Berücksichtigung der Transposition, herleiten. Dazu gehört u.a. das System mit der vergrößerten Sekunde, das der sogenannten Zigeunerskala nahe steht: g-a-b-cis-d-e-f [...]. Zu den siebenstufigen Skalen, die nicht in der Diatonik angesiedelt sind, kann man auch die Anlage rechnen, die eine verminderte Quarte enthält, so wie etwa den lydischen Modus mit der kleinen Septime, z.B. c-d-e-fis-g-a-b [...].<<¹⁹

Zur Harmonik gibt es den Hinweis aus der ungarischen Bartókforschung, dass BB eine bestimmte Akkordgestalt auffallend oft bis bevorzugt verwandte, die sich in der Forschung "Alpha-Akkord" nennt und auf den wohl wichtigsten ungarischen Musikwissenschaftler und Bartókforscher Ernő Lendvai zurückgeht. Diese Alphaakkordstruktur setzt sich aus zwei vollverminderten Septakkorden zusammen, die durch eine große Sekunde voneinander getrennt übereinander geschichtet sind. Das ergibt einen oktatonen Akkord, der in gekürzter Variante dann Beta, Gamma und Delta-Akkord genannt wird. In eine Oktave zusammengeschoben und als Skala notiert ergibt dieser oktatone Akkord die Halbtonganztonleiter (HTGT), wie sie bspw. in B₆ und auch in anderen Werken durch Antokoletz (1984) nachgewiesen wird.

>>According to one of Lendvais main ideas, there is a very typical Bartókian chord structure containing within it both the major and minor character. The existence and frequency of such a chord type can be accepted without any doubt and from the phenomenological aspect it is true. Its denomination as an alpha chord is accepted and used frequently in the Bartók literature.<<²⁰

Das Zustandekommen dieses Akkords und seiner Verkürzungen wird vor allem über die Zahlenstruktur 2, 3, 5, 8 – also die ersten Zahlen der Fibonaccireihe und den Goldenen Schnitt – erklärt. Die Zahlen werden als Halbtonsummen deklariert und repräsentieren auf diese Weise große Sekunde (gestrichelte Linie), kleine Terz (durchgezogene Linie), Quarte (Bögen) und kleine Sechste (nicht eingetragen) bzw. deren enharmonische Äquivalente. In Noten sehen mögliche Beispiele so aus:

¹⁸ Kapst 1970/71 S.26f. Es bleibt offen, ob der Autor den Aufsatz von J. Kárpáti, welcher ein Jahr früher erschienen war, gekannt hatte (er verweist mit keiner Fußnote auf ihn) oder eigenständig zu dieser Erkenntnis gekommen ist, denn inhaltlich stimmen die beiden Aussagen weitgehend überein.

¹⁹ Zielinski 1981 S. 22

²⁰ Kárpáti 2006 S. 425



Notenbeispiel 1

Die grafisch nicht erfasste kleine Sechste ist konstruierbar zwischen den Tönen C#+A, E+C, G+Es sowie B+F#. Aus dem gesamten Tonmaterial lassen sich der Struktur nach Drei- und Vierklänge bilden, die entweder völlig vertraut klingen (dur, moll, vermindert) oder die mit ihren eingebauten Dissonanzen eine ganz bestimmte Klangcharakteristik haben, wie sie in den Einleitungstakten der B10 bspw. zu hören sind.

>>Hauptintervalle der Pentatonie sind: große Sekunde, kleine Terz, reine Quart. Diese sind die primären Bauzellen von Bartóks Akkordik. Im Zentrum typischer Bartók-Akkorde stehen gewöhnlich Kleinterz-Quart-Kleinterz-Intervalle (z.B. e-g-c-es) zumeist in sephaltigen Varianten (wie c#-e-g-b-c, e-g-b-c-es, g-b-c-es-f# usw.). Sie sind Ausschnitte aus dem sogenannten "Alfa-Modellakkord" c#-e-g-b-c-es-f#-a.<<²¹

Besonderes bei Béla Bartók

Aus sämtlichen für diese Arbeit herangezogenen Textquellen lässt sich zusammenfassend BBs Musik stilistisch folgendermaßen charakterisieren, um eine Begriffsgrundlage zu erhalten:

1. Verarbeitung von nationalen (ungarischen, rumänischen, slovakischen usw.) Rhythmen
2. Einarbeitung von folklorischem und folkloristischem Melodie- & Liedgut²²
3. Simultane Klangzentren, Überlagerung genau zweier (Bimodalität)²³ sowie mehrerer Skalen (Polymodalität)²⁴
4. Quarten haben in Melodien, Quarten und Sekunden in Akkorden Priorität (pentatonisch bedingt)
5. Kaum eine Melodie verzichtet auf den Tritonus²⁵

²¹ Bartha, Dénes 1958 S. 64

²² Tadeusz A. Zielinski 1981 S. 19: >>Die Inspiration durch die Folklore hatte für diesen Komponisten eine viel tiefere, rein musikalische Bedeutung: als Quelle bisher nicht ausgeschöpfter Möglichkeiten modalen Systeme, die er in seinem eigenen, originalen Stil ausnutzen konnte.<<

²³ >>Die Bekanntschaft mit dem gleichzeitigen Gebrauch von Dur- und Mollterz in der instrumentalen Volksmusik lieferte BB die Anregung zur Übereinandersetzung verschiedener Modi oder Tonarten mit einem gemeinsamen Grundton, was er auch auf die Dur- und Mollskala im Pentachordrahmen ausdehnte. [...] Eine Art begrenzte "Bi- oder Polymodalität" als erstes Zwischenstadium führte schließlich zur freien Verfügung der Modi und Tonarten, zur Ausfüllung von diatonischen Skalen oder Skalensegmenten mit allen chromatischen Stufen, die keine akkordische Bindung mehr besitzen, sondern ohne Auflösungsdruck und gleichzeitig gebraucht nur noch als diatonische Bestandteile einer "polymodalen" Skala zu erklären sind, was auch als "modale Chromatik" bezeichnet wurde.<<in: Kapst 1970/71 S.12

²⁴ Ilkka Oramo weist in seinem Aufsatz von 1980 S. 451 darauf hin, dass BB in den 1943 veröffentlichten *Havard Lectures* selber lediglich die Überlagerung von nur 2 Modi des selben Grundtons anspricht und deshalb ebenda nur von Bimodalität die Rede ist

²⁵ Paul Wilson 1992 S.9: >>The most frequently "mistuned" intervals are the perfect fourth and fifth, which from opposite directions yield the tritone, ubiquitous [=allgegenwärtig] in Bartók's music.<<

6. Musik ist generell horizontal und nicht vertikal gedacht. Ausnahmen: seine Folklore, nicht aber die Folklorismen²⁶
7. Symmetrie spielt in allen Bereichen eine zentrale Rolle, besonders die intervallische (melodische und harmonische Tonzellen, vgl. B 2).²⁷ Antokoletz (1984) widmet ihr extra ein ganzes Kapitel.
8. Erweiterung des Tonmaterials bis zur Zwölftönigkeit²⁸
9. Streng metrisch, aber sehr oft starke Verzerrung des metrischen Gleichgewichts (Vgl. B 14) bis zur Indifferenz (Vgl. B 12)
10. Zusammenwirken von diatonischen, pentatonischen, oktatonischen und ganztönigen Strukturen (Vgl. B 11)
11. Asynchronität zwischen Melodie- und Taktphrase: Verschiebung der empfundenen Phrasenanfänge durch Akzentuierung unbetonter Zählzeiten (diese Beobachtung korreliert mit Punkt 9)
12. Einarbeitung des Goldenen Schnitts und der Fibonaccizahlen in den Formaufbau und die Intervallik²⁹

Der amerikanische Musikwissenschaftler Paul Wilson leg mit seinem Buch *The Music of Béla Bartók* (1992) eine hervorragende historische Übersicht über die bisherige Analyseforschung Bartókscher Musik vor und problematisiert die Problematisierung aller bisher unternommenen Anstrengungen, BB Musik zu entschlüsseln. Sein Verdienst ist ein eigener Analyseansatz aufgrund der kritischen und zeitlichen Distanz zu den führenden Bartókforschungen (vorallem Antokoletz und Lendvai). Das zu erwähnen ist deshalb interessant, als er bereits damals veröffentlicht hat, was meine Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Analyseansätzen für diese Hausarbeit als Ergebnis ebenfalls zutage gefördert hat: bei aller kritischer Betrachtung der jeweiligen Thesen haben alle Forscher auf ihre Weise recht und tragen insgesamt maßgeblich dazu bei, die Musik von BB generell besser bis gut zu verstehen. Auf diese Weise war es (mir) möglich, selbstständige Werkanalysen anzufertigen und die bisherigen Entdeckungen jener Forscher in diese mit einfließen zu lassen. Keine verwendete Literaturquelle (außer Antokoletz (1984) und Nemeth (2006), diese aber bloß unzureichend) bezieht sich beispielsweise auf die neunte, zehnte und dreizehnte B mehr als nur durch einen Kurzkommentar, so dass mir nur eine eigene Kurzanalyse anzufertigen übrig blieb. Tendenziell befassen sich die Theoretiker ohnehin bloß mit Teilaspekten der Bagatellen und analysieren nur äußerst selten eine ganze.

²⁶ András Szentkirályi 1978: >>Like the Hungarian folk tunes, his music is primarily horizontally and not vertically conceived.<<

²⁷ András Szentkirályi 1978 vertritt auf S. 158 die Ansicht >>His interest in tonal symmetry began around 1918 (three studies for piano, Op. 18)<<

²⁸ Ilkka Oramo (1980) demonstriert auf S. 453 anhand einer Tabelle systematisch und sehr anschaulich, wie mittels Bimodalität auf Basis des selben Grundtons der Tonvorrat (er bezeichnet ihn als *Tonfeld*) rein kombinatorisch von 7 auf alle 12 Töne anwachsen kann. Er betont zudem ausdrücklich, dass das freilich nicht die einzige Methode, sondern eine sehr "zentrale" ist, um die Tonalität zu erweitern. Szentkirályi (1978) wiederum bestätigt auf S. 161: >>True, at one time he came near a kind of twelve-tone music, but even the pieces of that time are without doubt built on tonal foundations<<. Und auch Erich Kapst (1979/71) unterstreicht: >>Bekannte Bartók später im Jahre 1928, dass es eine Zeit gab, in der er sich einer Art von Zwölftonmusik genähert habe, so war aber seiner Meinung nach selbst in den Werken jener Periode eine absolut tonale Grundlage unmissverständlich.<<

²⁹ Beide Verfahren werden von dem ungarischen Musikwissenschaftler Ernő Lendvai an verschiedenen Werken nachgewiesen, allerdings auch von Elliott Antokoletz (1984) in seine Analysen integriert. Ein Vergleich beider Autoren mit ihren Analyseverfahren findet sich in Wilson (1992)

Die 14 Bagatellen für Klavier Op.6

Im Juni 1908 legt BB seine im Vormonat Mai beendeten *14 Bagatellen Op. 6* dem Komponisten Ferruccio Busoni bei einem Besuch in Wien in dessen Meisterklasse für Klavier vor. Im selben Jahr wird das zweite Streichquartett von Arnold Schönberg publik, dessen letzter Satz keinerlei Vorzeichen mehr enthält und allgemein als das erste vollständig atonale Musikstück angesehen wird. Die MGG bestätigt das wie folgt: *>>Atonale Musik tritt zum ersten Mal ungefähr in den Jahren 1908/09 in den Werken Schönbergs und Weberns auf.<<*³⁰ Mit begründeter Argumentation kann – unter Berücksichtigung verschiedener Analyseverfahren und womöglich unter Prüfung der Manuskripte – behauptet werden, dass Bartók mit seinen Bagatellen schneller damit war, um im Lexikon als Urheber der Atonalität erwähnt zu werden:

*>>Die 14 Bagatellen (Op.6, 1908) sprengen in revolutionärem Elan die Fesseln der Tradition; als einer der ersten betritt Bartók die Bahnen der Neuen Musik. [...] Schönbergs Op. 11 und Kodálys Op. 3 waren indessen noch nicht erschienen.<<*³¹

In ähnlicher Weise bestätigt das Paul Wilson (1992):

*>>Early in the second decade of this century, at least partly as a response to the new music of Arnold Schönberg and Igor Stravinsky, Bartók began to move toward atonality. The Fourteen Bagatelles Op.6 (1908), already contained some remarkable steps in that direction, and the overall process culminated in several works written during and after the First World War.<<*³²

Erstens enthält nur die erste B Vorzeichen und zweitens lassen sich ohne Schwierigkeiten beispielsweise die zweite, dritte und zwölfte B als vollständig atonal analysieren, da dies nur eine Frage der analytischen Herangehensweise ist und die noch als tonal im weitesten Sinne begreifbaren Fragmente innerhalb jener B nur eine graduelle Schattierung einer strengen Betrachtungsweise darstellen. *>>[...] Bartók had already exploited properties of the interval cycles and strict inversive symmetry in certain of his Bagatelles for Piano, Op. 6, in 1908.<<*³³. Dennoch ist jemand wie der Musikwissenschaftler Volker Rülke anderer Ansicht:

*>>Die 1918 entstandenen >Etudes Op. 18< sind das erste Werk, in dem Bartók mit aller Entschiedenheit in die Atonalität vorstößt. Zusammen mit der Ballettmusik >Der wunderbare Mandarin< Op.19, die auch entstehungsgeschichtlich eng mit den Études zusammenhängt, und den beiden Violinsonaten bilden sie eine Gruppe von Werken, die sich durch die deutliche Bevorzugung der Dissonanz und die nur untergeordnete Bedeutung folkloristischer Stilelemente auszeichnet<<*³⁴.

³⁰ MGG Bd.1 S. 947

³¹ Petersen 1971 S. 63

³² Wilson 1992 S. 4

³³ Antokoletz 1984 S. 21

³⁴ Rülke 2000 S. 115

Wenn jener mit "Werk" nur einen vollständigen und mehrsätzigen Werkzyklus meint, ist diese Behauptung das strengst mögliche Abgrenzungskriterium, aber nicht der Tatsache Rechnung tragend, dass sich auch schon 10 Jahre vorher – eben auch in den 14 Bagatellen – eindeutig atonale Stücke, nämlich manche Einzelsätze dieses größeren Werkzyklus', nachweisen lassen.

Die 14 Bagatellen sind eine Sammlung von in ihrer Form nicht festgelegten und uneinheitlichen kleinen Kompositionen, die alle sehr unterschiedliche Eigenschaften aufweisen (Länge, Aufbau, von einstimmig über 2-3stimmig usw. zu mehrstimmig, Tonmaterial, Motivik, Satztechniken...) und eine Vielzahl von Techniken und Verfahren bündeln, die BB im Laufe seines Schaffens noch weiter ausbauen und auf höchstes künstlerisches Niveau befördern wird.

>>In diesen Miniaturen umriss Bartók die ganze Verschiedenartigkeit der harmonischen Problematik, die sich fortan durch sein Schaffen ziehen wird. Jede Miniatur ist nach einem anderen Grundsatz aufgebaut und jede exponiert ein anderes unter all den Problemen, die zusammen die individuelle harmonische Welt Bartóks ausmachen.<<³⁵

Neuartiges der Bagatellen

>>Das Neuartige in den Bagatellen beschränkt sich nicht nur auf die Harmonik. Klaviersatz und Artikulation, Rhythmik, Gestalt der Klangfiguren, Stimmung und Ausdruck bilden hier zusammengenommen einen neuen musikalischen Stil, der gegenüber der romantischen Tradition eine Sonderstellung einnimmt.<<³⁶

1. Klaviersatz und Artikulation: z.B. rechte Hand bleibt, linke Hand umspielt diese, verschachtelte Griffe, meist enger Klaviersatz
2. Gestalt der Klangfiguren: Arpeggien abwärts (Bagatelle 7), xtolische Begleitmuster (Bagatelle 3)
3. Rhythmik: auskomponierte eiernde Tempi (B7 + 11), Akzentverlagerungen durch punktierte Noten, Überbindungen und synkopisierende Pausen auf langer Strecke
4. Notation: bewusste Vermeidung gemischter Akzidenzien (in Skalen und Akkorden). Tendenz: beide Systeme haben (in enharmonischer Umschrift) nur \sharp oder \flat , etwa B 7 & 13, Zwiespältigkeit zwischen Leserlichkeit und harmonisch korrektem Vorzeichengebrauch (gilt auch für die Melodik)

Die Notation der Vorzeichen ist bei BB generell eine sehr verfängliche und subversive Angelegenheit, da er selber im Zwiespalt steckte, einerseits anwenderfreundlich und gut lesbar zu notieren und andererseits ideengetreu, also so, wie er sich seine Musik gedacht hatte und wie sie analytisch nachvollziehbar werden sollte. Ursache des Problems ist unser heptatonisches Notensystem, das die Art der Notierung, wie BB sie sich für sei-

³⁵ Zielinski 1973 S. 107

³⁶ ebenda S. 114

ne Musik gewünscht hätte, gar nicht zulässt, wenn die Simultanität mehrerer Modi der selben Grundskala und mehrerer Skalen veranschaulicht werden sollen. Im Gegensatz zur strikten Trennung der Akzidenzien in den Notensystemen gibt es hingegen eine – in der sechsten und zwölften Bagatelle vorzufindende – auffällige Häufung und Mischung solcher. Constant Vaucrain hat sich die Mühe gemacht, den Anfang der *Musik für Saiteninstrumente* daraufhin zu untersuchen, welchen Rückschluss die Vorzeichen in ihrer linearen Verwendung auf die zugrunde liegenden Skalen und Modi zulassen.³⁷ Diese Art Auszählung und Transnotation ist sehr aufwändig und funktioniert auch nur bedingt und vereinzelt. Gezeigt werden soll lediglich, dass gerade die Enharmonik in BBs Notation (Doppelkreuze und Doppel-Bs, unlogische Intervallik) mit seinem kompromisslosen Denken zu tun hat und in glücklichen Einzelfällen Aufschluss auf das dem Stück zugrunde liegende Kompositionsverfahren geben kann. Dazu Ilkka Oramo:

>>Das Beachten der tatsächlichen Schreibweise des Komponisten ist das mindeste, was von einer Analyse verlangt werden kann, die nicht nur die subjektiv wahrgenommene Struktur der Musik, sondern das Denksystem des Komponisten als ein musikgeschichtliches Faktum zu klären sucht.<<³⁸

Die 14 B sind ihrerzeit trotz F. Busonis Empfehlung vom Verlag Breitkopf & Härtel abgelehnt worden, weil sie als zu modern und zu schwierig galten und BB in Westeuropa mit 27 Jahren ein Niemand war. In Ungarn sah das ganz anders aus, dort trat er in diesem Alter die Nachfolge eines emeritierten Klavierprofessors an und die B wurden 1909 beim Verlag Károly Rozsnyai herausgegeben.³⁹

³⁷ Vaucrain 1981 S. 246ff

³⁸ Oramo 1980 S. 464

³⁹ Zielinski 1973 S.115

Einzelanalysen

Bagatelle 1

Keine andere der 14 B hat dermaßen für Aufsehen gesorgt und den Forschern Kopfzerbrechen bereitet wie die erste. Der ungarische Musikwissenschaftler István Nemeth (2006)⁴⁰ listet in einer Tabelle zusammenfassend und vollständig alle bisher erschienenen Beiträge und Kommentare einschließlich solcher vom Komponisten selbst dazu chronologisch auf, ganze 17 Stück (bisweilen mehr als ein Beitrag desselben Verfassers), die in mehr als der Hälfte der Fälle auch original in diese Arbeit eingegangen sind. Nach inzwischen hundertjähriger Forschung muss die Analyse der ersten B als ausgereizt und abgeschlossen betrachtet werden.

>>Die einzelnen Deutungen mehrerer Generationen von Theoretikern sind recht unterschiedlich (verglichen mit der hartnäckig konsequenten Selbstanalyse Bartóks), dennoch gab es eine echte Diskussion, in der einige Autoren auf die Meinungen anderer reflektierten.<<⁴¹

Am Eröffnungstück der 14 B fällt sofort die doppelte Tonartenbezeichnung auf. Diese Komposition ist nach Aussage von Zielinski (1973) die erste explizit bitonale in der Musikgeschichte (also durch Vorzeichen schon definierte): *>>Die 1. Bagatelle ist zugleich die in der Geschichte erste offenkundig und konsequent bitonale Konstruktion. Sie besteht aus zwei parallelen Klangschichten, die auf unterschiedlichem diatonischem Material gegründet sind.<<⁴² „Bitonal“ ist allerdings etwas vorschnell gesagt, weil trotz Vorzeichnung keine Tonart etabliert wird (es gibt weder Akkorde noch kadenzierende Stimmführung), sondern nur das aus der Vorzeichnung resultierende Tonmaterial zur Disposition steht, ohne dass von sonstigen Vorzeichen Gebrauch gemacht wird. Folglich muss von Bimodalität gesprochen werden. Eine sehr gute Definition, wann generell welcher Fall vorliegt, gibt ebenfalls István Németh (2006)⁴³:*

>>Die Begriffe der Bimodalität und der Bitonalität stehen in dialektischer Komplementarität zueinander: Zwei auf demselben Grundton zentrierte, aber unterschiedliche Modi erzeugen Bimodalität, während zwei auf verschiedenen Grundtönen zentrierte (entweder gleiche oder verschiedene) Tonsysteme zu Bitonalität führen.<<

Der klingende Gesamteindruck wird von den o.a. Forschern allerdings sehr unterschiedlich bewertet. Constant Vaucelain bemerkt dazu in seinem Aufsatz "Bartók: Beyond Bimodality": *>>He made a piano transcription of Heldenleben, which he performed at a concert in Vienna in 1903, and the first Bagatelle might represent a lingering influence of the early example of bitonality in the Strauss score.<<⁴⁴*

⁴⁰ Nemeth 2006 S. 277

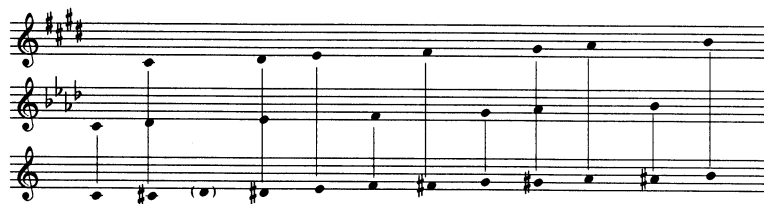
⁴¹ ebenda S. 279

⁴² Zielinski 1973 S. 107

⁴³ ebenda S. 274

⁴⁴ Vaucelain 1981

Die Auswahl beider Tonskalen ergibt bis auf einen einzigen Ton (nämlich das D, das durch die Vorzeichnung nicht mehr erfasst werden kann) fast 12-tönigkeit (enharmonische Schreibweise):



Notenbeispiel 2

Da der fehlende Ton D für das Konzept dieser B unwichtig bleibt, wird er auch nicht mit Gewalt irgendwo eingefügt. Dieses Stück sprengt schon von den Grundvoraussetzungen die Tonalität. Dennoch komponiert BB in der rH weitgehend pentatonisch, wohingegen er in der IH weitgehend skalar, also mit Skalenausschnitten (Pentachorden) komponiert. Diejenigen Skalenausschnitte, die er wählt, sind zusätzlich in ihrer Halbtonverteilung ebenso modal wie das ganze Stück, d.h. phrygisch (T2,4, 9+11 zweite Hälfte, 15-18) und lokrisch (T9+11 erste Hälfte). >>Die stärkste bitonale Spannung entsteht unmittelbar vor dem Abschluss der Komposition (T15-17), um im Schlusstakt mit dem C-Durdreiklang in weiter Lage ausgeglichen zu werden.<<⁴⁵ Die Stimmen in beiden Händen bewegen sich autark, es gibt keine Imitation oder ein sich Ergänzen, sondern allenfalls ein „aufeinander Warten“. Es ist unmöglich, sowohl für das ganze Stück als auch für die Einzelstimmen einen verbindlichen Grundton zu bestimmen, selbst wenn das in der Literatur immer wieder versucht wurde, weil dem der Umgang mit Dissonanzen und Halbtonen zuwiderläuft. Dissonanzen werden weder vorbereitet noch aufgelöst, sondern bilden sich und verschwinden wieder – bedingt durch die Melodiebewegung. Gemäß der tabellarisierten Systematik von genau zwei überlagerten Modi mit dem selben Grundton, die von I.Oramo 1980 vorgenommen wurde⁴⁶, lässt sich die Elftönigkeit als Ergebnis der Überlagerung folgender Modi deuten oder rekonstruieren:

- 1) Ionisch + Phrygisch, wenn as + gis zum Grundton erklärt werden,
- 2) Lydisch + Æolisch, wenn des + cis zum Grundton erklärt werden sowie
- 3) Mixolydisch + Lokrisch, wenn es + dis zum Grundton erklärt werden.

Ob BB auch tatsächlich so vorgegangen ist, steht hier nicht zur Frage. Bemerkenswert ist jedoch, dass er, um es lapidar auszudrücken, sich gerade mit dieser ersten Bagatelle all jenen gegenüber, die zeitgenössischer Musik nicht wohlgesonnen waren – natürlich den damaligen Musikwissenschaftlern, Rezensenten, Musikkritikern, Musikern usw. – und sie in ihrem Unverständnis pauschal als atonal abkanzeln (was damals als Schimpfwort für alle Neue Musik benutzt wurde), einen Scherz erlaubt hat:

>>*Some additional explanations seem to be appropriate to the 'Bagatelles'. The first bears a key signature of four sharps (as used for C# minor) in the upper staff, and of four flats (as used for f minor) in the lower staff. This semiserious and semi-jesting procedure was to demonstrate the absurdity of key signatures in certain kinds of contemporary music. After carrying the key signature principle 'ad absurdum' in the first piece, I dropped its*

⁴⁵ Nemeth 2006 S. 280

⁴⁶ Oramo, I. 1980 S. 453; die Seite enthält nur die Tabelle, die Rekonstruktion für diese B stammt von mir selber

use in all the other 'Bagatelles' and in most of my following works as well. [...] This information is addressed especially to those who like to label all music they do not understand as 'atonal' music.<<⁴⁷

Die Aussage >>*I dropped its use in all other Bagatelles and in most of my following works as well*<< hat BB tatsächlich konsequent umgesetzt, sowohl in den traditionellen Liedern (vorallem in der B4, wo ein vorgezeichnetes B sogar sinnvoll wäre, weil es permanent benutzt wird, vgl. ebenda) als auch in seinen ganzen Originalwerken.⁴⁸

Bagatelle 2

>>*Ein Beispiel der völlig neuen und dabei außerordentlich logischen Behandlung des total chromatischen Materials ist die 2. Bagatelle. Auch hier wird der Grundsatz der Ostinato-zentralisation genutzt [...]*<<⁴⁹ Formell ist diese B mit einer ABA'-Form in sich symmetrisch angelegt. Der Anfang exponiert mit as'-b' eine Intervallachse, um die in T3&4 nach oben und unten um die rH herum die Melodie bis zum zehnten von 12 Tönen in Halbtonschritten aufgefächert wird (die beiden letzten zu erwartenden, A und E, erscheinen in T7 und T8 relativ unscheinbar). Dazu gibt es noch eine Struktur bildende Entdeckung, die in Antokoletz (1984) S. 141f. dokumentiert wird. Die Töne as'+b' umschließen den später erst erklingenden Achsenton a' und der chromatische Fächer endet beim Ton es', einen Tritonus von diesem weg, bevor ein Ton wiederholt wird.



Notensbeispiel 3

In T18 wird dieses Kompositionsprinzip um eben genau diese Tritonusdistanz gespiegelt und beginnt von vorne, indem die Töne um Es herum, nämlich d+e, die Repetition bilden und der Tonfächer oben bei b'' und unten bei klingend a' endet, also genau dem nicht erklingenden Achsenton zu Beginn des Stückes:



Notensbeispiel 4

Beginnend mit T21 überschneiden sich beide Achsensysteme und in der zweiten Hälfte des T23 wird in variiert Form (Lagenwechsel) der Anfang wiederholt (Achsenton A, Tonfächer bis zum Tritonus Es).

⁴⁷ BB in: John Vinton: Bartók on his own music. Journal of the American Musicological Society, Vol.19 Nr.2 (1966) S. 232; zitiert nach Kapst 1970/71 S.14f

⁴⁸ Ich habe freilich nicht die Übersicht über das *Gesamtwerk* BBs, um das auch noch zu beweisen (was hier auch nicht zum Thema gehört), sondern nur über die Hauptwerke, aber BB hat z.B. gelegentlich in Etüden des Mikrokosmos von 1926 eine normale Tonartenbezeichnung benutzt oder eine Spezialvorzeichnung vorschreiben müssen, die es überhaupt nicht gibt. Das ist so z.B. in Bd.1 Nr.10 (nur ein As), Bd.2 Nr. 41 & 50 (nur ein C#) Das begründet selbstverständlich die Ausnahme.

⁴⁹ Zielinski 1973 S. 108f

Wer sich am Klavier diese B durchspielt wird bei den frei verwendeten Dur- und Moll-
reiklängen im Mittelteil (T8-14) feststellen, dass sich ihre Strukturen mit Sicherheit auch
aufgrund von Griffbildern erklären lassen, da die Akkorde mit leichten Tonabweichungen
und abseits jeglichen tonikalen Bezuges einfach nur chromatisch hin- und hergescho-
ben werden, weil sie sich gut greifen lassen. Diese grifftechnisch bedingte Klangfarblich-
keit ist konkret ein Aspekt zur Auflösung der Tonalität, weil auf mögliche vorhandene to-
nale Gesetzmäßigkeiten überhaupt keine Rücksicht genommen werden braucht. Diese B
zeigt sehr deutlich, dass primär intervallische und geometrische Verfahren zum Kompo-
nieren und zur Formbildung herangezogen wurden und keinerlei in der Tonalität be-
gründeten Mittel.

Bagatelle 3

Die allererste Notenquintole in der rH exponiert eine chromatische Klangzelle von g' bis
h', die bis zum Ende des Stückes intervallisch unverändert gespielt wird. Sie bildet um
den Kernton a' herum eine symmetrische Achse. Keiner ihrer Töne kommt, bis auf zwei
als Ausnahme (a in T22 und h regelmäßig in der Melodie), noch mal in der lH vor und die
Tonauswahl bleibt somit im Verhältnis 5:7 auf die beiden Hände bzw. Notensysteme
aufgeteilt. Die Phrase in T 3-6 ist eine Periode, die in variiertes Form (Kürzung, Rhythmik,
Intervallik) noch 5 Mal wiederholt wird (die ersten beiden Vorkommen sind tonlich iden-
tisch). Die Tonauswahl in der lH ergänzt im Verlauf des Stückes die rH zur Zwölftönigkeit:
T3-5 die Töne 6-9, T12 Ton 10, T15 Ton 11 und schließlich T18 Ton 12 mit d'.

Tonmaterialexposition in Bagatelle 3 (enharmonisiert)

Notenbeispiel 5

Tádeusz Zielinski (1981) beschreibt das mit seinen Worten generell für BBs Stil folgen-
dermaßen:

*>>Ihn interessiert nicht die Reihe, sondern die Skala, die aus zwölf eigen-
ständigen Tönen besteht – also die Halbtonskala. Die Skala, die eine auto-
nome modale Anlage darstellt, aus der man – wie auch aus anderen moda-
len Anlagen – verschiedene Melodien, Kontrapunkte und Harmonien mit
allen ihren Konsequenzen aufbauen kann.<<⁵⁰*

Die Tonauswahl einiger Perioden lässt sich als Skalenausschnitt zusammenstellen,
woraus dann folgende (enharmonisierte) Gebilde entstehen:

- 1. & 2. Periode = h c dis e fis
- 3.P. T11f. = (his) cis dis e fis (phrygisch)
- 6.P. T21f. = a h c dis e fis

⁵⁰ Zielinski 1981 S. 27

Die übermäßige Sekunde c–dis wird von Antokoletz über BB in einer Fußnote als orientalisches und somit folklorisch erklärt: >>*The augmented second is a feature of certain oriental melodies; see Béla Bartók Essays, ed. Benjamin Suchoff [...].*<<⁵¹ So findet sich in dieser B ein Ineinandergreifen von Chromatik, potenzieller Zwölftönigkeit und Folklorismen.

Bagatelle 4

Dieses alte ungarische Volkslied sammelte BB gemäß Halsey Stevens⁵² in Felsoiregh/Tolna. Der erste Höreindruck dieser kürzesten aller Bn vermittelt d-moll, was durch das B \flat in fast allen Takten naheliegenderweise erscheint. Ein Leitton Cis oder Gleitton Es wird aber nicht verwendet, so dass sich anbietet, nicht von einer Tonart d-moll, sondern von einem äolischen Modus zu sprechen.

>>This harmonized folk tune is in the D-Aeolian mode, or D minor. Since there is no major-seventh degree, or leading tone (C#), in this mode, the triad built on the fifth degree (A-C-E) does not play the same tonality-defining role here that it did in traditional tonal music.<<⁵³

Das wird bekräftigt durch die Tatsache, dass Bartók das inhärente B \flat eben nicht explizit als Tonartakzidenzie dem Stück voranstellt. Es fehlt das typische Kadenzgebilde, um eine Tonart zu etablieren. Die Verwendung der leitereigenen Harmonien, die sich gleichzeitig aber auch ohne Probleme funktionsharmonisch deuten lassen, bestätigen vielmehr den modalen Charakter des Stückes. Die vierte B ist zum Erklären sich auflösender Tonalität zwar ungeeignet, aber gut zum Umgehen der vorherrschenden Durmolltonalität und Funktionsharmonik mit Hilfe von folklorisch begründeter Modalität.

>>Unter den Vierzehn Bagatellen für Klavier Op.6 ist die vierte als einziges Stück eine schlichte, lediglich ausharmonisierte Übertragung eines ungarischen Volksliedes, und zwar der Nr. 7a aus dem Buch über das ungarische Volkslied. [...] Nur einmal vollständig vorgetragen und lediglich in den beiden Schlusszeilen quasi als Nachsatz wiederholt, ergibt sich folgender Formaufbau: A A B C/B C. Bei der Akkordisch ausgestuften Begleitung werden neben vereinzelt Quartkombinationen die pentatonischen Intervalle wie Quinte, Kleinterz und kleine Septime bevorzugt, so in symmetrischer Terz-Anordnung den Bartókschen Leitklang (Nebenseptakkord mit Dur- oder Mollterz) auch als Nonenakkord parallel führend. Der konsonante Septakkord wird am Schluss durch die lydische Quarte G# nebst Dur-Anpassung F# zur Ganztonleiter ergänzt (d [e] f# g# b=a# c/d), eine Auflösung zu f und a betont jedoch die Mollfassung bzw. den pentatonischen Ausgangspunkt.<<⁵⁴

⁵¹ Antokoletz 1984 S. 138

⁵² Stevens 1953 S.111

⁵³ Antokoletz 1984 S. 28

⁵⁴ Kapst 1970/71 S. 5f.

Bagatelle 5

Ebenfalls wie die vorangehende B ein harmonisiertes Volkslied, dienen hier als Harmonik diverse vollständige und unvollständige Septakkorde in unterschiedlichen Umkehrungen und ebenso wie in der vorherigen B wird der durch das ganze Stück verwendete Ton B^b nicht zur Vereinfachung der Lesbarkeit als Tonartvorzeichen verwendet, sondern in jedem Takt neu vorgeschrieben, damit keinesfalls dem Stück eine Tonart unterstellt werden kann – die sich schließlich auch nicht finden lässt. Die Septakkorde muten bisweilen zu einer funktionellen Verwendungsweise an, aber primär haben sie eine klangfarbliche Aufgabe. Auch E. Antokoletz ist der Meinung, es handele sich bei den Begleitakkorden um Septakkorde (S. 31f), doch lassen sie sich ebenso als Dreiklänge mit hinzugefügter Sechste hören. Die Melodie besteht passenderweise aus einer leittonlosen D-Pentatonik in den Takten 5-11. Durch Umdeutung des Tons F ab T6 zu einem anderen Modus und der Einführung des Tons B^b in die Melodie wird G-Pentatonik herausgestellt.

Die Einbeziehung von Septimen in den Dreiklang ist 1908 freilich längst nichts neues mehr und wurde vielfach schon im 19ten Jh. angewandt. Im Zusammenhang mit dieser B erhält ein Mollseptakkord allerdings eine Doppelfunktion: er ist nicht nur rein klangfarblich, sondern gleichzeitig auch pentatonisch begründet, denn zur Vervollständigung auf die 5 pentatonischen Töne fehlt einem solchen bloß die Quarte. In dieser B kommt sie gelegentlich in der Melodie vor und ab T 28-45 kontinuierlich in der IH. Hier kommt die pentatonische Konstruktion besonders gut zum Vorschein, denn die Begleitakkorde bestehen aus einem Quintquartklang (Quarte + großer Sekunde drüber) oder ähnlichen aus der Pentatonik gewonnenen Derivaten. Das Vorkommen des Quintsextakkords in T52ff bestätigt den rein klangfarblichen Charakter auch eines ehemaligen Dominantakkords, der in diesem Kontext weder wo hinleitet oder herkommt noch aufgelöst werden muss.

Zum Ende der B (ab T74 bis Schluss) bekommt sie noch weitere modale Züge nach G-Dorisch, weil der Liegeton G als Grundton wahrgenommen wird und durch die permanenten Septakkordumkehrungen von G-Moll⁷ in seiner Wirkung bestärkt wird. Diese B ist faktisch tonal, allerdings nicht durmoll- oder funktionstonal, sondern weitgehend pentatonisch; eine Tonart oder Tonika wird nicht etabliert.

Bagatelle 6

In den 1940er sowie 1950er Jahren erregte Olivier Messiaen Aufsehen mit seiner Musik auf Basis der Entwicklung seiner begrenzt transponierbaren Modi. Er systematisierte sie zu seiner eigenen Tonalität. Nicht alle Modi aber hatte er selber erfunden (wie er auch selber bekundet⁵⁵), denn wenigstens zwei waren vor ihm schon länger in Gebrauch.⁵⁶ Dazu zählen die Ganztonleiter und die oktagonische Halbtonganzton- bzw. Ganzton-halbtonskala. Alle drei sind begrenzt transponierbar, was für die Musik BB nicht relevant

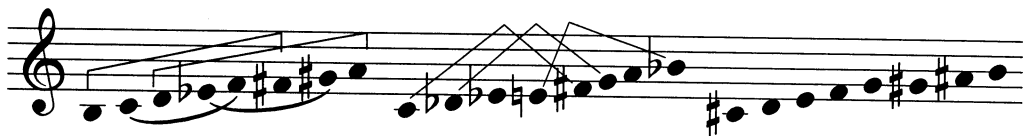
⁵⁵ Messiaen, Olivier: Technik meiner musikalischen Sprache, Paris 1942, Alphonse Le Duc

⁵⁶ John Schuster-Craig 1990 bemerkt S. 297, dass ein achter Modus mit dem Aufbau 131313, der bei Bartók und sogar schon bei Franz Liszt in dessen Faust-Sinfonie von 1853 nachweisbar ist, von Messiaen übersehen, vergessen wurde.

sein mag, aber sie erweitern entsprechend die Klanglichkeit und Tonalität bis zur Verzerrung (funktions-) tonaler Strukturen.

>>Eine viel größere Bedeutung in der modalen Technik Bartóks nimmt die charakteristische Achttonskala ein, die sich auf den Wechsel von Ganz- und Halbtönen stützt (so z.B. c-d-es-f-fis-gis-a-h, oder c-des-es-e-fis-g-a-b). Diese Skala wird manchmal persisch-arabisch genannt und wurde im System Messiaens als mode 2 eingereiht.<<⁵⁷

In der sechsten B (und in einigen anderen Kompositionen selbstverständlich auch) lassen sich die Tonvorkommen in Melodie und Harmonik teilweise oder vollständig auf gantzönige Strukturen und einen oktatonischen Modus zurückführen, der nachfolgend in seinen 3 Transpositionsformen dargestellt ist (Klammern = Quinten, Wimpel = Tritoni, Bögen = Quarten):



Notenbeispiel 6

Elliott Antokoletz sieht im Beginn dieser Bagatelle die Verwendung dieser Oktatonik (Grundform, s.o.) mit fehlendem Ton A, der durch seine Alteration nach A# vertreten ist. ⁵⁸

>>Ein erster Versuch, ein eigenes Thema in der Struktur einer alten ungarischen Volksweise zu erfinden, zeigt sich in der sechsten Bagatelle. Drei 7silbige Phrasen im absteigenden Melodieverlauf schließen eine verkürzte Überleitungsgruppe als B-Teil ein (a a b c)<< ⁵⁹

Die sechste B ist zudem nicht einheitlich analysierbar, kein gefundenes geglaubtes Kompositionsprinzip regelt durchgängig die klanglichen, akkordischen oder melodischen Strukturen, verschiedene Techniken greifen ineinander. Auf funktionsharmonischer oder diatonischer Basis kann eine Analyse in dieser Bagatelle nicht fruchten. Falls Dreiklänge auftauchen (das Stück ist maximal dreistimmig und nie hat eine Hand alle drei Stimmen), erscheint die Auswahl willkürlich. Deshalb hier ein großer Notenausschnitt:

Notenbeispiel 7

⁵⁷ Zielinski 1981 S. 22

⁵⁸ ebenda 1984 S. 211f.

⁵⁹ Kapst 1970/71 S. 9

In den folgenden Ausführungen sind die Punkte 2, 3 und 5 meine eigenen Erkenntnisse:

- 1) Verteilt auf unterschiedliche Taktmengen kommen in dieser Bagatelle mehrfach alle 12 Töne abzählbar vor. Es läuft selbstverständlich keine Reihe ab und Tonbevorzugungen sind motivisch-imitatorisch begründet. Erich Kapst 1970/71 hat dafür folgende Begründung:

>>Neben vereinzelt Sekund-, Quart- und Sechstklängen besteht die Begleitung bloß aus Terzen und Quinten, verbindet H-Dur und d-Moll mit äolischer Sechste. Das Schwanken zwischen diesen beiden Tonarten, die übereinander gestellt sind, findet sich auch innerhalb jeder Phrase im melodischen Verlauf. Das H-Dur erweist sich dabei als eine lydische Leiter (h=ces, c#, d#=es, e#, f#, g#, a#=b) und d-Moll-Pentatonik (d, f, g, a, c) mit f (=e#) als gemeinsamem Mittelton, so außer e alle chromatischen Töne umfassend; im Mittelteil ist dann auch dieser Ton vertreten.<<⁶⁰



Notenbeispiel 8

- 2) Die in T4-7 auf Dreiklangsbasis entstehenden Harmonien stehen in keinem tonartlichen oder kadenziellen Zusammenhang, sondern sind stimmungstechnischen sowie klangfarblichen Ursprungs (Akkordnamen darunter).
- 3) Die Bassfigur in T8+9, die selbst aus einer quartig-pentatonischen Tonfolge gebildet wurde, wird in den zwei nachfolgenden Takten geometrisch transponiert, d.h. dass die Intervallgrößen (die Zahlen darunter sind Halbtonsummen und lassen leichter die Struktur erkennen) exakt übernommen und eine große Terz höher auf einen anderen Startton kopiert werden.
- 4) T14 ist bis auf den chromatischen Durchgangston cis (Ellipse), der strukturell eigentlich in den darauf folgenden Takt gehört, komplett ganztönig (erster Ganztonmodus), T 15 ist es genauso bis auf den überhängenden Ton C aus dem Vortakt, hier im anderen Ganztonmodus. In diesen beiden Takten kommen auf diese Weise alle 12 Töne vor
- 5) In T11 in der IH setzt auf Zählzeit 3, beginnend mit dem Ton d' (eckige Klammer), eine siebentönige Skala ein, die abwärts vollständig bis zur Oktave geführt wird und als fünfter Modus von Melodisch Moll auf G analysiert werden *könnte*. Mit Sicherheit wird sie aber aufgrund des Lento-Tempos und der Terzen in der rH nicht so gehört und diesen zugeordnet. Der Ton d' ist also die Schnittstelle als gleichzeitiges Ende der Transpositionsstruktur (Punkt 3) und der Skalenstruktur.
- 6) In T7 fällt der Wechsel von der Dur- zur Mollterz auf, der auf ähnliche Weise schon in T2 vorkam. Theodor Hundt bemerkt dazu, dass so ein Phänomen folklorischen Ursprungs der Volksmusik der von BB bereisten Länder ist und weniger zur Verunklarung des Tongeschlechts eingesetzt wird.⁶¹ Bartók selbst hat auf seinen ethnografischen Reisen entdeckt, dass es durchaus einen Gebrauch beider Terzen zugleich

⁶⁰ ebenda

⁶¹ Hundt 1971 S. 89f

gibt: >>*It is very interesting to note that we can observe the simultaneous use of major and minor third even in instrumental folk music*<<. ⁶²

Fazit: in dieser B dominieren Stimmführung und Klangfarbe von nicht funktionsharmonischen Akkorden; eine Tonart oder tonartige Überreste existieren nicht.

Bagatelle 7

Sie ist die zweitlängste aller B und steht – das mag von BB selbst editorisch oder werk-dramaturgisch begründet sein – am Ende der ersten Hälfte des ganzen Bagatellenzyklus', die allerlängste ist die letzte. Die B Nr.7 ist ein Paradebeispiel für das, was unter der Überschrift *Besonderes bei Béla Bartók* unter den Punkten 4 sowie 8 in der kurzen Zusammenfassung angesprochen wurde; zur Wiederholung: *Quarten haben in Melodien, Quartan & Sekunden in Akkorden Priorität (pentatonisch bedingt) und Erweiterung der Tonalität bis zur Zwölftönigkeit*. Die vorigen Andeutungen dieser B in der kurzen Zusammenfassung *Neuartiges der Bagatellen* werden nun an dieser Stelle konkret ausgearbeitet.

Grundsätzliches:

Es erklingen niemals mehr als 2 Töne gleichzeitig, denn streng genommen und hörpsychologisch bleibt das Stück maximal zweistimmig, weil die begleitende Arpeggienfigur, die ausschließlich in der rH vorkommt, nicht als Akkord wahrgenommen wird. Die rH bedient durch das ganze Stück überwiegend die weißen Klaviertasten, die lH hingegen die schwarzen, was durch die Vorzeichenverwendung gleich ins Auge springt. Durch die Aufteilung dieser Tastenverwendung auf die beiden Hände ist dieses Stück latent zwölftönig komponiert, jedoch nicht offenkundig, weil beide Hände mit wenigen Stellen als Ausnahme ein lineares, also horizontales Eigenleben führen. Fakt ist, dass die Tonauswahl im Verhältnis 5:7, also exakt wie die Bauweise der Klaviertastatur selbst, auf die lH und rH verteilt wurde. Wäre eine Tonart nachweisbar, könnte man es auch bitonal nennen. Stevens (1953) meint denn auch genau dieses, ohne dass eine Tonart nachweisbar ist: >>*The seventh, Allegretto molto cariccioso, like the first, has bitonal elements, the left hand chiefly on the black keys at the beginning, the right hand on the white.*<< ⁶³ Er analysiert jedoch nicht, sondern gibt zu jeder Bagatelle eine zusammenfassende Kurzcharakterisierung. „Bitonal“ verstünde sich hier im Sinne von „Klangkosmos 1 und Klangkosmos 2“. Was zeichnet nämlich unsere Klaviertastatur aus? Schwarze Tasten = Pentatonik, weiße Tasten = Diatonik. Kárpáti 1961 spricht auf Seite 237 am Beispiel des vierten Streichquartetts von dem exakt gleichen Fall: >> *Ce n'est autre que le système chromatique complémentaire des touches noires et blanches du piano.*<< Es sei "nichts anderes als das System der Komplementärchromatik der schwarzen und weißen Klaviertasten."

Und tatsächlich wird die lH auffällig oft in melodischen Quartan geführt: T9+10, T15f, T51-69, T79-83. Die Quarte wird somit zur Trägerin kompositorischer Information, sie ist Struktur bildend. Ein Augen- und Ohrenmerk fällt zudem auf die Registerdichte: bis auf abzählbar wenige Takte (nämlich 79-83 sowie 108 bis Schluss 118) bewegen sich die

⁶² ebbenda S. 90

⁶³ Stevens 1953 S. 111

Hände immer in der gleichen Oktave, nämlich der eingestrichenen oder der zweigestrichenen. Das ganze Stück ist also genau in der Mitte der Tastatur, dem akustischen Kernbereich des Klaviers, mit einer ständigen Sopra-Handhaltung (eine Hand über der anderen) komponiert.

Zu den Details:

In den Takten 4+5 werden schon alle 7 Töne der Weißtastendiatonik in der rH exponiert. In der lH dauert es etwas länger bis zum letzten Ton in T9, dem G#, das bislang noch gefehlt hatte, um die Schwarztastenpentatonik zu vervollständigen. In den Takten 26-45 invertieren sich die Tastenverhältnisse (lH weiße, rH schwarze), allerdings nicht streng, und zwischen T46-69 ist alles wieder umgekehrt.

Zwischen T70 und 77, wo die die Einzelstimmen sich verflechten und sich aufeinander beziehen, gibt es folgende Auffälligkeiten: T70-72 sind elftönig (das Eb kommt zweimal und G fehlt), T75-77 sind ganztönig, die Takte 73+74 können als Überleitungsstelle zwischen beiden Tonbereichen verstanden werden. Und schließlich wird das zweite Motiv zu Beginn des Stückes in T4-5 lH, das in T7-8 wiederholt wird, ab T108 zur Schlussbildung herangezogen, und zwar als völlig Tonal endender, einstimmig absteigender Akkord in Terzen runter zum Grundton D#. Hier erhält dieses Motiv durch den veränderten musischen Kontext eine Bedeutungsverschiebung in Richtung Tonalität, das es vorher nicht hatte.

Die Arpeggienbegleitung in der rH hat motorisch noch die Eigenschaft, dass sie als ein festes Griffmuster auf demjenigen Grundton, der auf den unbetonten Zählzeiten liegt, verschoben wird. Gemeint ist ein Griffbild, das in binärer Denkweise so aussieht: IIIOI, also drei nebeneinander liegende Tasten, eine Leertaste und wieder eine Taste, die stets die Quinte zum Tiefton dieser Figur bildet. Einzige Abweichungen von dieser Struktur in der ganzen B sind die Takte 86-90 sowie T95+97, wo der Quintraum zum Sechstraum geweitet wird. Anders als in vielen sonstigen nachweisbaren Fällen wird diese Arpeggienfigur demnach nicht intervallisch sequenziert bzw. geometrisch transponiert, sondern ungeachtet der Intervallik auf den weißen Tasten als starres Griffbild verschoben, so dass zwischen den ersten beiden oder zweiten beiden Tönen auch mal eine kleine und nicht nur eine große Sekunde liegt. Wird noch weiter abstrahiert, dann ist jede Arpeggiofigur dem *Griffbild* nach 'pentatonisch', da dieser Griff absolut typisch für die Tonfolge F#-G#-A#-C# auf den schwarzen Tasten ist. Sogar bei strenger Beibehaltung des diatonischen, weißtastigen Materials wird der in ihr liegende pentatonische Tonvorrat bevorzugt!

Eine ganz andere Betrachtungsebene, die ich bisher auch in keiner Textquelle fand, ist die lautmalerische Imitation von Vogelgezwitzcher. Die B geht direkt mit einem Vogelruf los und die begleitende Arpeggiofigur kann auch als statisches Zwitschern eines Vogels gehört werden. Das würde auch die Tonstruktur erklären.

Bagatelle 8

Diese B enthält vielleicht noch tonale Fragmente, die nur durch Verarbeitungsprozesse abstrakterer Tongebilde entstehen, aber nichts Tonartliches. Elliot Antokoletz (1984) macht sich in einem eigenen Kapitel (S.78ff) große Mühe damit, anhand dieser B und anderen Kompositionen ein Intervallzellensystem darzustellen und nachzuweisen, welches in dieser vorliegenden Arbeit aus Platzgründen bestenfalls andeutungsweise wie-

dergegeben werden kann, um Kompositionstechniken BBs zu verstehen, die gänzlich ins 20. Jh gehören und nicht mehr ins 19. >>*In the 8th Bagatelle, the (symmetrical) diminished triad G#--B-D is outlined on the background level as the basis for transposing the primary cell by minor thirds.*<<⁶⁴

Intervallzellen sind nach E. Antokoletz Viertongebilde mit einem spezifischen (nämlich symmetrischen) Intervallaufbau, der in der Mitte eine Achse enthält, um die herum die Intervallzelle gebrochen, gespiegelt und rotiert werden kann. Das entspricht dem Verfahren der geometrischen Transposition und Permutation. Aus einer solchen Intervallzelle oder mehreren entstehen durch Verarbeitungsprozesse Motivk, Fortspinnung und Harmonik. Klanglich dominieren in dieser B Chromatik, Ganztönigkeit und eine durch gehäufte Tritoni geprägte Harmonik ohne Grundtonbezogenheit. Der übermäßige Dreiklang – und mit ihm automatisch die große Terz und ihre Inversion kleine Sechste – nimmt dabei eine zentrale Stellung ein. Formell ist die B durch die Spielanweisungen vierteilig gegliedert und die beiden mittleren Teile enthalten deutlich schnellere Notenwerte als die Eckteile.

Die zwei Intervallzellen, die über weite Strecken im Stück aus allen harmonischen und melodischen Figuren herauslösbar sind, sind die Ganztonzelle, bestehend aus großer Terz + Ganzton (Rahmenintervall Tritonus) und die "Basiszelle"⁶⁵, bestehend aus großer Terz + Halbton (Rahmenintervall Quarte). Beide Zellen werden, damit sie symmetrisch werden, um die große Terz herum mit dem jeweiligen Sekundintervall vervollständigt, aber deshalb müssen nicht immer alle 4 Töne exponiert sein. Weitere Zellbildungsmöglichkeiten sind dann Quarte + Halbton (Rahmenintervall Tritonus) sowie Tritonus + Halbton (Rahmenintervall Quinte). Das Intervallzellensystem ist eine sehr gut funktionierende theoretische Erklärung für die Musik BBs am Beispiel dieser achten B und selbstverständlich erscheinen diese Zellen nicht dogmatisch vollständig, sondern oft nur als Dreitongebilde, als ein aus linker und rechter Hand stimmführungstechnisch konstruiertes Substrat, da die B nur an sehr wenigen Stellen die Dreistimmigkeit zugunsten einer Vier- oder Fünfstimmigkeit verlässt.

Der gesamte dritte Abschnitt (*Più sostenuto*, T24) beweist sehr ohrenscheinlich, dass herbe Dissonanzen als purer Klangreiz (hier kleine Nonen sowie um einen Halbton verschobene große Terzen in weiter Lage) ästhetische Qualität gewinnen und nichts mehr zu tun haben mit der tonalen Klangästhetik des 19. Jh. Der letzte Teil ab T28 (*Ritenu*) besteht nebst dem Pedalbass G aus allen 6 möglichen Tritoni (also allen 12 Tönen), die in einer chromatischen Verzahnung gegeneinander verschoben wurden und schließlich in einem indifferenten Akkord enden, der weder ganztonig noch chromatisch ist, sondern zu den o.a. tonalen Fragmenten gehört, die stimmführungstechnisch entstehen, aber nirgendwo hinführen (G-B-e-d'-fis').

Bagatelle 9

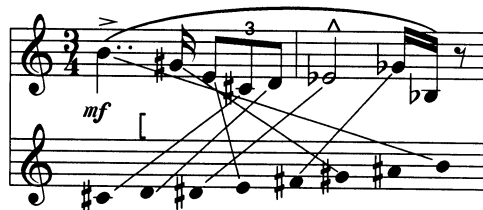
Es ist sehr seltsam, dass die neunte B als einzige vollständig einstimmig ist, wo sich die sonstigen B gerade durch ihre Polyphonie auszeichnen. BB verzichtet also ausnahms-

⁶⁴ Antokoletz 1984 S. 17

⁶⁵ Antokoletz 1984 S. 78ff, dort *basic cell* und vorher *cell Z*

weise vollständig auf Harmonik! In dieser B sind entweder die IH und rH oktavsynchron, oder es spielt nur eine von ihnen, oder die IH ist nur rhythmisch nicht zeitgleich, jedoch stets am Phrasenende identisch. Offenkundig ist eine grobe Dreigliederung der B, weil an den mit "Tempo 1" bezeichneten Takten die Initialtakte 1&2 reprisenartig wieder aufgenommen und variiert werden.

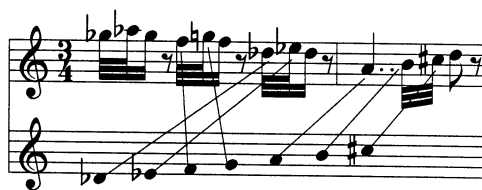
Bereits der Beginn ist in den ersten zwei Takten achttönig und die Tonexposition bekommt im vierten Takt noch zwei weitere Töne hinzu. Die Achttönigkeit habe ich als Modalskala (gut lesbar auf C#-dorisch begonnen) plus Zusatzton (Pfeil) dargestellt. Sie ist diatonisch, enthält also materiell betrachtet die fünf Kreuze an der üblichen Stelle im Quintenzirkel:



Notenbeispiel 9

Die beiden neuen Töne in T4 sind G und A. Es lassen sich ferner Skalen- und Ganztonstrukturen vereinzelt und alternierend erfassen, zu denen nun einige Notenbeispiele folgen. Da eine Ganztonleiter bekanntlich zur Grauzone zwischen Tonalität und Atonalität gehört, lässt BB in solchen Stellen also über lange Zeit das Hörempfinden in eben dieser Grauzone verweilen, so dass nicht bestimmt werden kann, in welche Richtung die Töne sich bewegen werden (Fehlen von Leit-, Gleit- und Durchgangstönen). Das ist zwar auch bei vielen anderen B der Fall, aber in dieser heben die ständigen Pausen zwischen einzelnen ganz kurzen Anschlägen gewisse Töne so überdeutlich heraus, dass neue Hörlinien über diese gebildet werden, die zumindest Hörrichtungen vortäuschen. Die Phrasen fallen also durch ihre Zerrissenheit aus Pausen und sehr kurzen Noten auseinander.

Ganztonstrukturen sind zu finden in den Takten 11/12⁶⁶ sowie 31-36, unten das erste Beispiel:



Notenbeispiel 10

Die Pfeile, die im folgenden Beispiel auf die Noten g" sowie e" gerichtet sind besagen, dass diese Töne Ausnahmen sind, die in der markierten Ganztonleiter natürlich nicht enthalten sind, sie sind chromatische Übergänge. Ansonsten ergibt sich die Zugehörigkeit von Tönen zu einer der beiden Ganztonleitern automatisch durch die unterschiedliche Einrahmung.

⁶⁶ Antokoletz 1984 S. 212

Notenbeispiel 11

Die Skalenstrukturen sind aus den vielen durch Achtelpausen zertrennten Doppelsechzehnteln herauslösbar. Um auf eine Skala zu kommen, die als Grundlage für den ausgewählten Kompositionsabschnitt denkbar ist, habe ich folgende Prozedur angewandt: erstens werden rhythmisch auffällige Strukturen, die ganz offensichtlich einen Abschnitt bilden, isoliert betrachtet, und zweitens werden dann die verwendeten Töne auf Auffälligkeiten untersucht. Auffällig war bei den unten vorgestellten Taktbeispielen, dass es keine Tonwiederholungen (echte Repetitionen) gibt und jeder Ton nur einmal vorkommt. Auffällig war ferner die Intervallik: lauter kleine Septimen (im zweiten Drittel der B auch große). Das dritte, was zur Zusammenstellung einer Skala führt, ist das Abzählen von 6 bis 7 Einzeltönen. Sobald die Menge vollständig ist, geht eine neue Zählung los. Dieses Verfahren ist zwar eher statistisch als musikalisch, liefert aber eine gewisse grobe Systematik für die betrachtete Notenstelle. Genauso ist es berechtigt möglich – denn was spräche dagegen – die Abzählgrenze bewusst zu verschieben (Kasten mit durchgezogener Linie), um auf andere Skalen zu kommen. Als Ergebnis lässt sich mit der Skalenausählung mutmaßen, die Notenstelle sei auch so komponiert worden. Wenn nun dies als Ergebnis einer Taktpassagenanalyse herauskommt, dann liegt darin wiederum ein weiterer Beweis, dass die betreffende Stelle und ganze Abschnitte, die so komponiert wurden, eben auch nicht nach traditionellen durmollharmonischen Gesichtspunkten entstanden sind, sondern nach (für die damalige Zeit) ganz neuen, nämlich skalaren Tonraumkriterien.

Notenbeispiel 12

Das Oval zeigt eine mögliche Skala als Inspirationsgrundlage (direkt am Taktanfang also), der gestrichelte Kasten zeigt die unmittelbar nachfolgende Tonauswahl, die sich zur darunter befindlichen Skala zusammensetzen lässt (Enharmonik inbegriffen). Der ungestrichelte Kasten zeigt eine willkürliche, mögliche Verschiebung des Analyseausschnitts, um vielleicht eine andere Tonauswahl zu einer ganz anderen Skala zusammensetzen. Es ist Willkür, den Skalenanfang in der unteren Zeile mit dem Notenbeginn in der Komposition gleichzusetzen, denn das bietet sich nur praktischerweise an. Ein Modus und somit ein Skalenbeginn wird nicht etabliert. Das Herauslösen einer Skala aus dem vor-

liegenden Tonvorrat ist, nochmal betont, nur ein *möglicher* Analyseschritt, um die Ton-
auswahl überhaupt erklärlich zu machen.

An einer anderen Notenstelle (T49-51) lässt sich analog zum obigen Beispiel folgendes
Material herauslösen:

Notensbeispiel 13

Der im obigen Beispiel letzte Takt wird im Original dreimal wiederholt und erscheint zu-
letzt ein viertes Mal als T56.

In den Takten 53-57, in denen mit meiner Methode diverse Skalen als mögliche Kompo-
sitionsgrundlage herauslösbar sind, zeigt sich, dass BB im Tonvorrat eben nicht auf die
traditionelle Skalenstruktur zurückgreift, sondern auf diejenige von Melodisch Moll, bei
der die Halbtonschritte einen Ganzton enger liegen als bei der Stammtonskala.

Achtung: in der oberen Notenzeile ist der Bassschlüssel wegen der besseren Lesbarkeit aus dem Original übernom-
men worden.

Notensbeispiel 14

Erläuterungen

Die Kästen bedeuten lediglich Betrachtungsausschnitte, die sich für eine Zusammen-
stellung von Skalenmaterial angeboten haben (abzählen, bis 7 Töne vollständig sind).
An ihnen wird deutlich, dass der gewählte Tonvorrat keineswegs an Taktgrenzen gebun-
den sein muss. Es wird ebenso deutlich, dass es eine gewisse Willkür bedeutet, den Be-
trachtungsausschnitt in seiner Größe und Lage frei zu wählen/zu verschieben (daher
auch die unterschiedlichen Linienmuster). Willkür muss es auch sein, den Grundton der
gewonnenen Skala für die Transnotation zu bestimmen (maßgeblich war hier nur, dass
möglichst keine Hilfslinien gebraucht werden), da es keine Harmonik gibt, die einen de-
finiert. Im gewählten Notenabschnitt stellt der Ton A# eine Besonderheit dar, weil er sich
nur oktatonisch als chromatischer Spezialton in den Siebentonskalen unterbringen lässt
und nur an dieser Stelle vorkommt. Diejenigen Töne, die in allen drei herausgelösten
Skalen unverändert vorkommen sind: h, c#, d#(es), e, f# und a. Wenn die mit diesem
Verfahren aus der Musik herausgelösten Skalen, die explizit ja gar nicht zu hören sind,
auf ihre innere Intervallstruktur untersucht werden (die Willkür der Grundtonfestlegung ist
dabei berücksichtigt bzw. irrelevant), dann trifft das zu, was Zielinski (1981) auf seine
Weise formuliert:

>>Dabei muss vermerkt werden, dass Bartók mit der diatonischen Skala häufig auf eine weit von den traditionellen Vorbildern (und sogar von den Mustern aus der Folklore) entfernte Weise operiert, indem er in ihr überaus unübliche Intervallschritte exponiert. Dank dieser Verfahrensweise eröffnet er nicht selten neue, erfrischende Werte dieser Skala und in ihr verborgene melodische Möglichkeiten, die in der traditionellen Musik nicht ausgenutzt wurden [...].<<⁶⁷

Am Ende dieser Bagatellenanalyse kommt als Ergebnis heraus, dass keine Tonalität etabliert wird, alle 12 Töne über das ganze Stück verteilt gleichmäßig verwendet werden und sich Taktweise Tonräume aus 7 bis 8 Tönen bilden, deren Halbtonverteilung bei Herauslösung des Materials zu einer Skala nicht zulässt, von Dur oder Moll oder einer etablierten Harmonik zu sprechen.

Bagatelle 10

Auch diese B ist strukturell mit Sicherheit nicht mehr durmolltonal oder gar funktionsharmonisch konzipiert, sondern bedient sich diverser Tonstrukturen, die bekanntlich in der tonalen bzw. atonalen Grauzone liegen: Ganztönigkeit, Quart- und Quintstrukturen, Tonintervallzellen (vgl. Antokoletz) und starker Polarisierung der Klaviertastenasymmetrie von 5:7 durch die Verteilung von diatonisch weißen und pentatonisch schwarzen Tasten. Quartstrukturen stehen klanglich absolut im Vordergrund und ganze Themen und Motive wurden ausschließlich mit ihnen komponiert (z.B. T17 rH, T37 & 38 rH, T54 & 55 rH, T65 & 66 rH u.a.). >>In der 10. Bagatelle, der längsten von allen, stabilisiert sich eine immer andere Klangstruktur: von Akkorden mit kleiner None und Ganztonstrukturen bis zu Quartakkorden mit absteigendem Arpeggio<<⁶⁸. Übermäßige Dreiklänge, die zu Hauf vorkommen, lassen sich entweder als Vermeidung von Dur und Moll oder als Nutzung des Ganztonvorrats interpretieren. Selbstverständlich lassen sich keinerlei Kadenzgebilde ausfindig machen, denn die sind in allen 14 B ja nur bei der folklorischen B Nr. 4 unabdingbar. Dem widersprechen zwei Theoretiker, nämlich Edwin von der Nüll und István Németh, welcher auf ersteren verweist und eine in Noten abgefasste Randnotiz des Komponisten zitiert, die ich an dieser Stelle wiedergeben möchte:⁶⁹



Notenbeispiel 15

Dieses Notenbeispiel von BB bezieht sich aber ausschließlich auf die ersten 5 Einleitungstakte, ebenso die weiteren Ausführungen von Németh, der zu dem folgenden Ergebnis kommt:

>>Die Einführung der B10 kann also in harmonischer Hinsicht auf die Über-einanderlagerung zweier Kadenzformeln zurückgeführt werden. So betachtet befinden sich die zwei Schichten eine Quarte entfernt, die oberschicht

⁶⁷ Zielinski 1981 S. 21

⁶⁸ Zielinski 1973 S. 112

⁶⁹ Németh 2006 S. 280

ist in Moll, die Unterschicht in Dur. Während in der Unterschicht die nichtakzentuierten Dissonanzen immer wie gewöhnlich am Taktbeginn aufgelöst werden, verlaufen in der Oberschicht Spannung und Auflösung im gleichen metrischen Schema genau umgekehrt. Die Merkwürdigkeit der Stelle besteht darin, dass die zwei Funktionen Dominante und Tonika immer gleichzeitig vorhanden sind und dass durch Funktionsverquickung ein hoher Dissonanzgrad zustande kommt.<<⁷⁰

An vielen Stellen ist in dieser B10 das Antokoletzsche Intervallzellensystem anwendbar (er tut es freilich auch) und der Großteil der ganzen B ist intervallisch und sequenziell gedacht, so dass alle Akkorde ohne Richtcharakteristik unaufgelöst nebeneinander stehen. Im folgenden werden nur auszugsweise ein paar Stellen analytisch herausgegriffen um auch an dieser B zu beweisen, dass BB Tonalität negiert und harmonisch die Quarte gegenüber der Terz bevorzugt wird.

Die Akkorde in T10-12 bilden alternierend beide Ganztonleitern vollständig ab, genau 6 Töne. T15-19 IH Weißstastenquinte C-G, während die rH zwischen T17-19 fast ausschließlich schwarze Tasten greift (A und E als Ausnahme). T23-31 folgt eine Art Interludium (a tempo), das pseudotonal ist und keinen funktionsharmonischen oder durmolltonalen Sinn ergibt. Ein ebenso pseudotonaler Abschnitt schließt sich direkt an und bestimmt das Klangbild bis T44, in welchem alle 12 Töne durch chromatische Imitation und Rückung auf engstem Raum ständig angespielt werden (Tonauszählung). Der Klaviersatz ist hier konventionell, also IH harmonische Begleitfigur für die rH mit der Melodie. Letztere ist in den T37-38 weitgehend mit Quartern, und zwar einmal auf schwarzen Tasten abwärts und anschließend auf weißen Tasten aufwärts, komponiert worden. In T52f findet sich etwas, das sehr weit auf die Zukunft vorgreift: Geäuschkomposition! Die IH spielt die Töne C-Des-F#-G, eine Rahmenquinte mit eingelagerter Quarte. Im vorgeschriebenen Tempo ist dieses dissonante Ostinato auf dem besten Flügel nicht intervallisch erkennbar und das Ergebnis hat nur noch Geräuschcharakter als Klangkulisse für die Oberstimme. Kein Forscher geht auf diese Spezialität ein! Das hat nun wirklich nichts mehr mit Tonalität zu tun. In T67f wird eine Übermäßigkeitsequenz eingeleitet. Nach dem üblichen Tonauszählverfahren erscheinen in T67 11 Töne, in T68 + 69 alle 12 und ebenso in T70+71, T72 ist 10-Tönig und dann dünnt sich der Tonvorrat merklich aus. Die Harmonik ist u.a. durch die mechanische Sequenzierung sehr diffus und verworren und klingt faktisch atonal. Im letzten Fünftel des Stückes (letzte von 5 Seiten) und mit Beginn des T77 wird mit wenigen sporadischen Ausnahmen nur noch Weißstastendiatonik, diese allerrdings in Quartharmonik, verwendet.

Bagatelle 11

Der letzte Punkt der Aufzählung Bartókscher Besonderheiten von Seite 7 verdient hier besondere Beachtung, da diese B als exemplarisch dafür gilt. Die Erweiterung der diatonischen Skala ist ein Verfahren, das sich je nach kompositorischem Bedarf im Tonmaterial auf den Tonvorrat und für die Melodik auf die Intervallik auswirkt. Dazu ein allgemeines Beispiel:

⁷⁰ ebenda

Es ist möglich, die Erweiterung der diatonischen Grundskala aus der Obertonreihe bzw. Naturtonreihe abzuleiten, in der bekanntlich ab dem siebten Ton nur noch kleine und große Sekunden und keine größeren Intervalle mehr vorkommen. Vom siebten bis vierzehnten Oberton entsteht dann eine vollständige Skala, bei der die Halbtonschritte nicht einen Tritonus auseinander liegen (Kirchentonmodus), sondern eine Verminderte Quarte. Wenn dieser Naturtonleiterbereich nicht beim siebten, sondern beim zwölften Naturton begonnen und zur Oktave wieder ergänzt wird, dann erhalten wir melodisches Moll, im unteren Beispiel bei der Zahl 1 begonnen.⁷¹



Notenbeispiel 16

Von der Zahl 2 an ist in dieser Skala der längste Ganztonausschnitt zu erkennen. Wenn die Grundskala abermals erweitert wird, dann bleibt ein Sechstonkern übrig, der ab Zahl 3 bis zum g'' noch gemeinsam mit der Grundskala ist, ab dann allerdings zur Achttönigkeit anwächst.

Wenn BB also Melodien und Phrasen gestaltet, die die unterschiedlichsten Vorzeichen haben, zu keiner festen oder überhaupt keiner Tonart gehören, aber weder zwölftönig noch chromatisch sind, dann hängt das eben auch damit zusammen, dass er sich, um beim obigen allgemeinen Beispiel zu bleiben, einen Tonvorrat herausnimmt, der entweder weiter links oder weiter rechts beginnt und zur Oktave ergänzt wird, ohne dass deshalb jeder Einzelton abzählbar vorkommen muss. Inclusive der einbezogenen Chromatik in der Musik BBs ist es dann entsprechend schwierig oder unmöglich, analytisch die "Rezeptur" zu synthetisieren, wo welcher Fall vorliegt.

Die Achttönigkeit muss aber nicht intervallisch-skalar entstehen, sondern kann auch über den Quintenzirkel abgeleitet und erklärt werden, so dass dann nicht nur schöne äquidistante (symmetrische) Skalen, sondern auch ganz andere entstehen. Dazu ein weiteres Beispiel:



Notenbeispiel 17

Im Beispiel sind links 7 Quinten übereinander geschichtet, die die rechte Skala ergeben, die wiederum 4 Halbtonschritte in asymmetrischer Verteilung enthält. Dabei entsteht zwischen a' und c'' ein kleiner chromatischer Bereich, aber nirgendwo Ganztönigkeit (mindestens 4 Ganztonschritte in Folge, weil 3 noch diatonisch erklärbar sind) wie im Beispiel zuvor über den intervallisch-diatonischen Weg. Dies hat E. Antokoletz (1984, S. 204ff) herausgefunden.

⁷¹ Das Notenbeispiel ist nicht auf den Tönen der Naturtonreihe auf C sondern auf diejenigen auf G aufgebaut, da sich diese Transposition für die nachfolgenden weiteren Erklärungen besser eignet.

In der B 11 liegt nun exakt der obige Fall vor und wird im allerersten Takt exponiert. Im zweiten Takt kommen 3 neue Töne hinzu, das Material ist elftönig geworden:



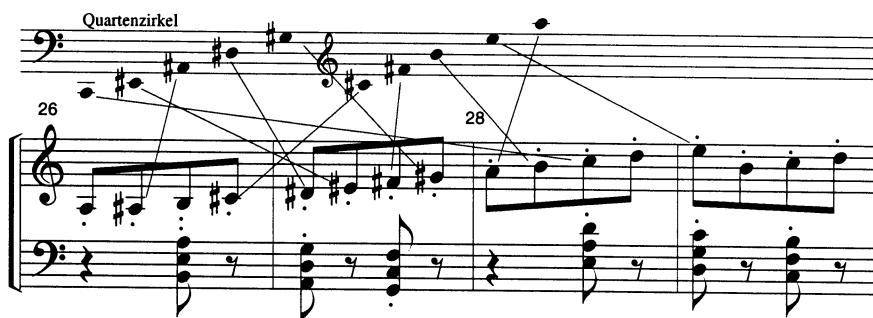
Notenbeispiel 18

Wo ist der zwölfte Ton? Es fehlt das Des, es kommt in T9, gehört aber nicht zum Material der ersten 4 Takte, sondern der darauf folgenden Takte, wo der Ton B nun fehlt, um eine Zwölfteönigkeit auszuzählen.⁷² Stattdessen zieht es BB vor, der Quarte die zentrale Bedeutung zukommen zu lassen, ganz wie in B 7 oder 10. Hier werden mit Quarten über weite Strecken afunktionale und die Tonalität negierende Dreiklänge gebildet und melodisch geführt. Mit dem gleichen Modell lässt sich die Tonauswahl in T5-8 IH oder T14-17 IH erklären:



Notenbeispiel 19

An anderer Stelle ist folgendes nachweisbar: in T26-29 IH erklingt das vollständige C-Durmaterial (alle weißen Tasten) in einzelnen Dreiklängen mit Quartschichtung, während in den Takten 26 -28 achttöniges Tonmaterial auch einmal vollständig vorliegt. Das ist ein gutes Beispiel für simultane Klangzentren, hier Oktatonik und Heptatonik:



Notenbeispiel 20

Formell gliedert sich diese elfte B in 6 große Teile, die in A (1 - 18), B (19 - 33), C (34 - 40), D (40 - 60), A' (61-76) und E (77 bis Schluss) zusammengefasst werden können. Eindeutig ist das allerdings nicht. T 34 -36 enthält in der rH eine Viertonzelle (e, dis, cis, fis), die rein materiell genau dreimal wiederholt wird, dabei aber bis in T43 – also in Abschnitt D – hineinragt, bis sich die Tonabfolge ändert. Ab T40 beginnen dubiose Akkordarpeggien in der IH mit einander ähnlicher Struktur (Schema: oben Terz, unten meißt

⁷² Antokoletz 1984 S. 207

Sechst- oder Quartsechstakkord, immer auf Zählzeit 2), die bis zum Ende dieses Formteils die rhythmische Klangstruktur determinieren. Die nächste sich wiederholende Tonauswahl beginnt aber erst in T43 und hat als Anfang gleichzeitig das Ende der vorgenannten Viertonzelle. Allerdings kongruiert die Phrasierung nicht mit der Tonabfolge. Jetzt lautet die sich dreimal wiederholende Tongruppe (linke Hälfte des Notenbeispiels):



Notenbeispiel 21

Das ergibt die rechts daneben stehende lückenlose Chromatik als Tonmaterial, fehlen nur noch 5 Töne. Vier kommen in den Akkorden der Takte 40 - 42, das A als letzter Ton erst in T46, genau dort, wo mit dem Ton Es – im obigen Beispiel links – die Umphrasierung der bisherigen Tonabfolge einsetzt.

Der Abbruch dieser Tonreihenfolge findet in T54 statt, wo nach dem D ein Tritonusprung zum As einsetzt. Das nächste Mal vorher sind in T51 alle zwölf Töne ausgezählt und wenigstens einmal erklingen. Diese mühselige Tonsuche und Auszählerei soll veranschaulichen, dass BB offensichtlich immer wieder großen Wert darauf gelegt hatte, dass auf relativ kurzer Strecke irgendwann mal alle 12 Töne erklingen sind, um sich im Tonmaterial nicht durch kleinste Tonzellen zu wiederholen – oder einfach nur zur Verfremdung von Tonalität. Die latente Zwölftönigkeit ist ja in dieser B völlig unaufdringlich und subtil eingebettet und springt nicht sogleich ins Auge (bzw. ins Ohr) wie noch in der zweiten und dritten B.

Bagatelle 12

Diese B kann als vollständig atonal bezeichnet werden, weil sich in ihr trotz einiger Reste dessen, was primär durmolltonaler Musik vorbehalten ist, keinerlei Sinn stiftende Verfahren finden lassen, die sich mit traditionellen Fachbegriffen präzise fassen ließen.

>>Nr. 12 zeigt den Komponisten auf dem Wege einer Entgrenzung der Gedanken durch Auflösung von metrisch-motivischen Zusammenhängen.<<⁷³ Ganz recht: die Rhythmik ist völlig entstellt und bietet gleichfalls keinerlei Halt oder Orientierung. Haltepunkte im musikalischen Fluss sind nur Tonlängen und Pausenlängen, die durch häufig wechselnde Taktarten aber nicht metrisch wahrnehmbar sind. Metrische Betonungsverhältnisse, wie man sie bei traditioneller Verwendung von 9er und 6er-Taktarten erwartet, werden negiert. Erwünscht ist diese Vortragsart obendrein durch die Satzbezeichnung „Rubato“, obzwar BB gelegentlich Metronomangaben vorschreibt. Extrem kurze Töne stehen besonders langen Tönen zur Seite. Die Intervallauszählung der permanent vorkommenden Aufwärts- und Abwärtsskalen fördert wenig zutage, was für das ganze Stück aufschlussreich wäre. Ganzton- wie auch Ganztonhalbtonkonstruktionen lassen sich vereinzelt finden (erstere T3 IH, T16 rH, letztere T14 + T30 zweite Hälfte), das Accelerando-

⁷³ Hundt 1971 S. 70

Repetitionsmotiv kommt viermal vor und selbst eine Tonauszählung in Hinsicht auf Zwölftönigkeit funktioniert bloß gelegentlich, aber nicht konsequent:

Notenbeispiel 22

>> *In Bagatelle No. XII there is some reference to diatonic folk sources, though the triadic progressions tend to produce a sense of tonality in a chromatic idiom. Traditional tonal functions are obscured by mixed progressions of minor-seventh, whole-tone, perfect-fourth, and major-minor chords.*<<⁷⁴

>> *Die größte Freiheit in der Behandlung des Klangmaterials weist die in ihrem Ausdruck ergreifende 12. Bagatelle auf. [...] Sowohl das Skalenmaterial der einzelnen Tonleiterfiguren als auch der Bau der Akkorde sind sehr verschieden; als zentralen Klang hört man aber deutlich den Akkord h-d-f#-a# (ode dessen Transposition) heraus [...]*<<⁷⁵

Die ganze B hat den Charakter einer auskomponierten Glissandostudie, bei der die Klangfarbe im Vordergrund steht. In dieser Bagatelle hat BB die Tonalität verlassen. Sie lässt sich als eine moderne Form des romantischen Charakterstücks hören, die Glissandoidee prägt die Komposition. Stevens (1953) vergleicht sie mit dem frühen Klavierwerk Op. 11 Nr. 1 von Arnold Schönberg, wo ganz ähnliche motivische Bewegungsabläufe zu finden sind. Auch Vergleiche mit Gamelanmusik und solche für Zymbalon rückt Stevens in die Nähe dieser B.⁷⁶

Bagatelle 13

Gegliedert ist das Stück in drei Teile mit einer zweitaktigen Übergangsstelle (T15+16), wenn die beiden Akkorde zum Maßstab genommen werden: T1-9 für IH Es-Moll, T10-14 A-Moll und schließlich T16 bis Schluss, wo mit Ausnahme des Übergangs von T21 zu T22 die Akkorde ständig abwechseln. Nach Auszählung der melodischen Intervallvorkommen lässt sich feststellen, dass (kleine und große) Sekunden mitsamt der großen Terz – also die kleinsten Intervalle – übermäßig stark gegenüber anderen Intervallen vertreten sind, woraus sich auf statistischem Weg ableiten lässt, was auch zu hören und zu sehen ist: ein starker chromatischer und gantzöniger Gebrauch an Melodietönen.

Obwohl die offenkundige Dreiklangsharmonik in der IH die B auf den ersten Blick traditionell tonal erscheinen lässt, hat die tatsächliche Beziehung beider Akkorde zueinander nichts mit konventioneller Funktionsharmonik zu tun, da beide Akkorde (Es-Moll sowie A-

⁷⁴ Antokoletz 1984 S. 55

⁷⁵ Zielinski 1973 S. 113

⁷⁶ Stevens 1953 S. 112

Moll) Tritonusspiegelungen sind und sonst keinerlei andere Akkorde verwendet werden. Nach Antokoletz (1984)⁷⁷ ergeben beide Akkorde die Vorstufe einer oktatonischen Halbtonganztonskala beginnend auf Es (Notenbeispiel 5, zweite Skala dritter Ton), wengleich die angenommene Skala nicht explizit zu hören ist. Die Akkorde werden durch die Melodik im Laufe des Stückes wiederholt auf die fehlenden 2 Töne Des und G zur vollständigen Achttönigkeit ergänzt. Das Des erscheint bereits im dritten Takt, das G lässt lange auf sich warten und erscheint erst in T14. An dieser Stelle passt ein Zitat von Zielinski (1981), das im Quelltext allgemein geblieben ist, hier aber konkret wird:

>>Die gewählte modale Ordnung kann dann alle verwendeten Töne umfassen (zusammen mit der Harmonik), aber sie kann auch nur die Melodie selbst betreffen (während sich der harmonische Verlauf schon nach einem anderen Prinzip gestaltet).<<⁷⁸

Die übliche Tonauszählung in den B zeigt mal wieder, dass die Latenz zur Dodekafonie untermauert wird. Bis zum T6 sind die ersten 9 Töne in der Melodie erklingen, T 9 & 10 liefern die nächsten 2 und der letzte ist dann das besagte fehlende G in T14. Was zusätzlich zu einem sehr atonalen Eindruck beiträgt ist die Bevorzugung von Melodietönen, die zu den Akkordtönen scharfe Dissonanzen in Gestalt kleiner Sekunden bilden, konkret die Töne D, E, F, A und H, also vornehmlich weiße Klaviertasten gegenüber dem Akkord Es-Moll nur auf schwarzen in den T1-9. Genau umgekehrt ist es in den Takten, in denen A-Moll der Akkord ist (T10-14), wo nämlich überwiegend schwarze Tasten scharfe Dissonanzen (kleine Sekunden) die Melodietöne zu weißen Akkordtönen bilden.

Zur Ergänzung erwähne ich, dass der Forscher István Németh G. in seinem Aufsatz⁷⁹ einen für die Entstehung der B interessanten, analytisch aber kaum brauchbaren Beitrag zu dieser B leistet, indem er das Autograf mit der Endversion (Druckausgabe) vergleicht und die Unterschiede in der enharmonischen Notation erklärt.

Bagatelle 14

Die letzte B ist mit 218 Takten die längste, wie die sechste B maximal dreistimmig und zusammen mit der zweiten und fünften die metrisch unzweifelhafteste. Die B ist wie fast alle anderen afunktional, athematisch und die einzige, in der bis zu den äußeren Extremregistern vom gesamten Tonumfang des Klaviers Gebrauch gemacht wird. Dabei kommen gleichberechtigt enge und weite Lage zum Ausdruck. Eine formelle Grobgliederung der B ist problematisch, weil die einzeln herauslösbaren Abschnitte nicht immer deutlich voneinander abgegrenzt sind und es gewissermaßen Auslegungssache ist, diese als eigenen Formabschnitt anzusehen oder zu anderen Abschnitten dazu zu gruppieren. Mit anderen Worten hat diese B eine nur analytisch nachweisbare Gliederung. Stevens (1953) vermutet in dieser B eine hämische Parodie auf das Stück *Poupée Valsante* aus den *Zwei Portraits für Orchester* des Komponisten Eduard Poldini (1869-1957)⁸⁰, dies aber zu überprüfen überstiege Art und Umfang dieser Arbeit.

⁷⁷ Antokoletz 1984 S.83

⁷⁸ Zielinski 1981 S. 19

⁷⁹ ebenda 2006 S. 281f

⁸⁰ Stevens 1953 S. 112

BB komponiert hier keinerlei metrische Verfremdung oder Fermatenlängung und beschränkt sich bezüglich der Tonsprache auch vorrangig auf drei Prinzipien: Pentatonik, Ganztönigkeit und chromatisch erweiterte Diatonik. Der Anfang der B zeugt bereits von den beiden letzteren, da sich D-Dur und ein dreitöniger Ganztonausschnitt bis in T12 IH abwechseln. In T9 kommt in der Melodie rH der Halteton Cis dazu, der die IH pentatonisch bis auf 4 ergänzt, wenn nicht D-Dur als Begleitfigur verwendet wird. Der letzte fehlende Ton zur Vervollständigung der Pentatonik auf schwarzen Tasten (Dis/Es) wird in T14 eingeführt. In den Takten zwischen 9 und 43 bilden darüber hinaus die jeweiligen Liege- oder Haltetöne der Melodie eine neue pentatonische Reihe: Cis - Fis - H - E - A.

Der regelmäßige Wechsel zwischen zwei Tonalitätssystemen bricht in T18 ab, wo dann die Ganztönigkeit die Klangfarbe konstituiert. Bis auf den Ton F kommen alle anderen 5 Töne der einen Ganztonleiter vor und dieses F wird 10 Takte später in T27 als E-is nachgeliefert. Von Antokoletz (1984) stammt noch der Hinweis, dass der Liegeton H in dieser Passage als mittlerer Ton von den fünfgen genau die Tonachse bildet, wenn sie in engster Lage notiert werden.⁸¹ Das F ist auch im nächstfolgenden Takt Schnittstelle für ein weiteres Tonalitätssystem: reine Diatonik auf weißen Tasten. Sieht nach C-Dur aus und klingt auch so (Durakkord in IH als Walzerbegleitfigur), allerdings sind 6 Takte lang nicht die entscheidenden Töne zu hören, die die Halbtonschritte in C-Dur festlegen: besagtes F und das H, die beide zusammen einen Tritonus ergeben, der ja auch in einer Ganztonstruktur charakteristisch ist. Deshalb klingt diese Stelle gleichzeitig auch pentatonisch, weil die verbleibenden Töne C-G-D-A-E auch nichts anderes als eben Pentatonik sind. Der Spitzenton H in der rH in T36 dient seinerseits als Schnittstellenton zwischen zwei Tonalitätssystemen: dem vorherigen (C-Durpentatonik) und dem jetzt folgenden, wieder ganztönigen. In diesem Fall, also ab T37, herrscht das Tonmaterial der einen Ganztonleiter vor, ab T46 wechselt sich der Tonvorrat der einen Ganztonleiter mit demjenigen der anderen taktweise bis T51 ab. Ab T52 kommt es zu einer Tonmischung, die sich (wieder mal auszählbar) fast auf 12 vervollständigt, wobei mir bis T58 ein Sequenzierungsverfahren aufgefallen ist: zwischen dem Ton der IH und den nachfolgend tieferen der rH wechseln sich intervallisch Quarte und Tritonus ab, allerdings ohne ein sonstiges System dahinter (die betreffenden Töne lassen sich nicht Sinn stiftend anordnen).

Auffälliger ist da schon das Tonmaterial ab T59-65 IH, bei dem bis auf den Ton F, der in dieser Bagatelle ja schon signifikant war, alle anderen 11 genau einmal nacheinander vorkommen. So etwas ähnliches passiert in der rH. Dort kommen 9 große Terzen und mit dem zehnten Intervall C-D sind hier alle 12 Töne wenigstens einmal erklingen. Neben der Visuellen Seite wird das Ohr an dieser Stelle auch orientierungslos, da in Abhängigkeit der Interpretation und des Ohrenmerks des Hörers diese Takte entweder als bewegter Gesamtklang oder als zwei getrennte Stimmen (Solo und Terzkette) gehört werden können. Die Walzermetrik wird deshalb auch ein wenig getrübt, da innerhalb einer Dreieinheit eine kompositorische Zweieinheit erzeugt wird (Hemieole). Die Walzerrhythmik wird durch die Phrasierungsverbalkung allerdings nicht ganz preisgegeben. Ab T151-171 schließt sich ein Arpeggioabschnitt an, der in der B14 nur an dieser Stelle vorkommt. Es handelt sich um alle möglichen Septakkorde in dur, moll und vermindert mit großer oder kleiner Septim, deren Logik aber rein inspirativ und improvisiert zu sein scheint, da sich weder in der Akkordreihenfolge noch in der Intervallik eine Formel oder Gesetzmäßigkeit finden lässt und ein Töneauszählen zu überhaupt nichts führt.

⁸¹ Antokoletz 1984 S. 210

In den Takten 176-179 lässt sich allerdings eine Tonstruktur lokalisieren, wie sie schon in der zweiten B und 1937 sogar in BB *Musik für Saiteninstrumente* nachweisbar ist: ein chromatisch sich öffnender Fächer, der mit dem Tritonus endet! Im vorliegenden Fall ist der Startton G# und der Endton D. Das D wird in der lH über den Gleitton Es erreicht und in der rH über den Leitton C#:

A	A#	H	C
G#	-----Tritonus -----		D
G	F#	F	Es

Metrische Verzerrungen

Mit Beginn des T66 wird das Walzermesrum mehrfach verzerrt, indem binnenmetrisch der wahrgenommene Schwerpunkt für die Zählzeit "Eins" auf unterschiedliche Weise verschoben wird. Dabei wird ebenfalls wahrnehmungspsychologisch nicht unbedingt ein Dreiermetrum aufrecht erhalten.

Zunächst wird in T66 der Taktschwerpunkt auf das zweite von 3 Achteln verschoben, indem dort ein deutlicher Akzent platziert wird. Das Motiv mit dem Bildungsgesetz 22145 (in Worten: große Sekunde rauf und runter, kl Sek., gr Terz, Quarte) wird in der rH bis T78 dreimal über eine rechnerisch kleine Terz sequenziert (a, ges, es, c) und alle 12 Töne werden dabei automatisch benutzt. Die Takte 79-82 leiten zu einem synkopischen Teil über, der nicht ternär, sondern binär erscheint, da bis T86 alle Anschläge zwei Achtel lang sind. Daran ändert sich auch nichts während der gehaltenen gr. Terz, da die nun folgenden absteigenden Achteltöne trotz ihrer korrekten Dreierverbalkung als Zweiereinheiten wahrgenommen werden. Eine Auszählung der rH in T105-108 ergibt genau 11 verschiedene Töne (das F fehlt), in der lH scheint die Intervallik Terz (bzw. Sechste)/ Quinte Struktur bildend zu sein.

Die Verschiebung des wahrgenommenen Taktschwerpunktes auf der Zwei wird erst in T129 wieder aufgegeben, wo durch Akzentuierung der Taktschwerpunkt wieder auf die Eins platziert wird. Dort werden 2 Takte (129 + 130) 7x wiederholt und sie enthalten ebenfalls 11 Töne (das A fehlt).

Erst mit dem T179 endet die metrische Verzerrung bis zum Schluss, indem der Hauptakzent wieder am Taktanfang ist und der Walzercharakter erneut aufgenommen wird. Um die für diese Arbeit nicht erschöpfend mögliche Bagatellenanalyse abzukürzen lässt sich auch in dieser feststellen, dass sie nur rudimentär bzw. fragmentarisch tonale Tonbeziehungen enthält, niemals aber kadenzierende oder funktionale Durmolltonalität.

Resümee

Das Wort *Atonalität* wird gemeinhin nie mit dem Schaffen BB in Verbindung gebracht. Die Forschung tut sich seit nun 100 Jahren sehr schwer damit, bei BB überhaupt Strukturen als *atonal* zu analysieren, da dieses Wort grundsätzlich mit dem Schaffen Arnold Schönbergs und der Wiener Schule assoziiert wird, wenn es vor allem um die Frühphase und Entstehungszeit der Atonalität geht. Diese Tatsache wird also nicht irgendeiner Analyse gerecht, sondern nur der Tradition im Denken über Atonalität und ihrer historischen Konstitution. Atonalität war genauso wie Barock und Impressionismus ursprünglich eine emotionale und bornierte Schmähdbezeichnung im soziologischen Sinne für alle damalige Neue Musik und keine musikalische (also durch Fachlichkeit und Sachlichkeit fundierte), zu der dieses Wort in Jahrzehnten später erst reifen musste. Zugute halten muss man dieser Denktradition, dass das Schaffen BB in der absolut überwiegenden Mehrzahl der Werke dafür allerdings Stichwörter und Begriffe hervorgebracht hat, die wiederum ausschließlich mit eben diesem, nämlich BB, assoziiert werden und die in dieser Arbeit vielfach eingearbeitet und aufgegriffen wurden.

>>Obwohl [BBs] Auseinandersetzung mit der Atonalität ihn zu keinen besonderen theoretischen Einsichten führte und der Schönberg-Einfluss sein künftiges Schaffen nur in sehr begrenztem Maß bestimmen sollte, muss festgestellt werden, dass das "Hinstreben zum Atonalen" nicht nur seine Phantasie zeitweilig beflügelte und sogar Meisterwerke hervorbrachte, sondern auch sein ausgesprochenes Ziel, immer mehr Bestandteile des musikalisch möglichen Materials in seiner Musik als Mittel zu verwerten, wirksam und langfristig förderte.<<⁸²

Die MGG bestätigt, wie ich schon auf Seite 10 dieser Arbeit zitierte, ihrerseits seit Jahrzehnten, dass Atonalität unausweichlich mit dem Namen *Schönberg* verbunden ist und nicht mit *Bartók*, ganz egal ob es dabei um die Erstmaligkeit oder um den schlichten Nachweis von Atonalität geht. Dieser Hinweis ist besonders signifikant, weil die MGG bekanntlich die zweitgrößte Musikenzyklopädie der Welt ist und sich höchster Wissenschaftlichkeit rühmt. Wer also das Stichwort Atonalität nachschlägt, findet als Referenz *Schönberg* und nicht *Bartók*. Aber Atonalität ist auf analytischem Weg in den 14 Bagatellen unzweifelhaft nachweisbar! Die atonale Wirkung ist maßgeblich geprägt von der latenten Zwölftönigkeit, die in fast allen Bagatellen vorherrschend ist, die jedoch nicht im Schönbergschen Sinne Selbstzweck ist und durch kein Reihensystem zustande kommt, sondern sehr häufig durch die bimodale Simultanität von (bezogen auf die Klaviertasten) "schwarzer" Pentatonik und "weißer" Diatonik oder einer anderen Bimodalität, deren Tonraum sich dem chromatischen Total annähert.

⁸² Maergaard 2006 S. 41

Fazit

Die 14 Bagatellen Op. 6 von Béla Bartók gehören ohne Zweifel zu den Schlüsselwerken der Auflösung der Tonalität zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts. Sie sind zeitgleich mit Pionierwerken von Arnold Schönberg auf eigenwillige Weise vereinzelt komplett atonal, wobei der Grad der Atonalität innerhalb einzelner Bagatellen schwanken kann und wiederum einzelne Bagatellen bewusste Aufgriffe (Reminiszenzen) folklorischer Originale oder folkloristische Inspirationen sind. Sie sind für ihre Entstehungszeit zukunftsweisend, handwerklich sehr ausdifferenziert und pianistisch betrachtet in einem Schwierigkeitsbereich von simpel bis virtuos angelegt, so dass eine konzertante Aufführung des vollständigen Zyklus' nicht Amateuren zugemutet werden kann, sondern nur ausgebildeten Profis. Hierin zeigt sich besonders Anschaulich – wie auch im gesamten Klavierwerk des Komponisten – dass er in der Funktion als Pianist den Bagatellenzyklus komponierte, weil das Klavier schließlich sein Hauptinstrument war.

>>In ihrer künstlerischen Gestalt sind die Bagatellen wohl das großartigste Beispiel der Klavierminiatur seit Schumann und Chopin – aber in ihren klanglichen und stilistischen Entdeckungen sind sie ein epochales Werk, das ein neues, großes Kapitel in der Musikgeschichte eröffnete.<<⁸³

Die Rhythmik verhält sich äquivalent zur Tonsprache, will sagen sie ist durch das ganze Werk uneinheitlich gestaltet von klar metrisch strukturiert über auskomponierte Rubatostellen bis komplex-diffus in Bagatellen, die rhythmisch wie ad libitum wahrgenommen werden (das kommt allerings auch immer auf die pianistische Interpretation an, derer es zahllose gibt).

Diese 14 Bagatellen sind als Frühwerke interessanterweise radikaler im Brechen mit Traditionen als einige Spätwerke (z.B. Konzert für Orchester, Bratschenkonzert), weisen kein einheitlich angewandtes Kompositionskonzept auf und weisen Béla Bartók als jungen Avantgardisten aus, der in forderster Reihe zu denjenigen Komponisten gehört, die die Musik des 20. Jh. maßgeblich in ihrer Entwicklung vorangebracht und weiterentwickelt haben. Es ist bei der Vielzahl der Herangehensweisen wissenschaftlicher Analysekonzepte (zum Glück) nicht möglich, einem davon die Priorität zuzugestehen, sondern ganz im Gegenteil ist es für ein tiefgreifendes musiktheoretisches Verständnis der Kompositionen BB sogar besonders vorteilhaft, dass es sie dermaßen unterschiedlich gibt. Bezogen auf die Tatsache, dass die Bagatellen vereinzelt zu den allerersten atonalen Kompositionen überhaupt auf der Welt gehören, sind sie Meilensteine in der Musikgeschichte europäischer, klassischer Konzertmusik.

⁸³ Zielinski 1973 S. 114

Bibliografie

Aufsätze

- Bartha, Denes: Zum Harmoniebegriff in der Musik Béla Bartóks. Ein Beitrag zur theoretischen Erfassung der neuen [sic!] Musik. In: Kongressbericht 1958, Gesellschaft für Musikwissenschaft, Hrsg.: Gerald Abraham, Susanne Clercx-Lejeune u.a., Bärenreiter, Kassel 1959
- Forte, Allan: Bartók's „Serial“ composition. In: The musical quarterly, Hrsg.: Paul Henry Lang; G. Schirmer Inc., New York 1960
- Gergely, Jean: Zwischen Folklore und Expressionismus. Zur unaufgelösten Dialektik im Werk Béla Bartóks. In: Béla Bartók - Zu Leben und Werk, Hrsg. Friedrich Spangemacher, Boosey & Hawkes, Bonn 1982
- Kapst, Erich: Stilkriterien der polymodal-chromatischen Gestaltungsweise im Werk Béla Bartóks. In: Beiträge zur Musikwissenschaft, 12.Jhrg. 1970/1, Hrsg.: Harry Goldschmidt & Georg Knepler u.a., Verlag Neue Musik Berlin
- Kárpáti, Janos.: Les gammes populaires et le système chromatique dans l'oeuvre de Béla Bartók. In: Bence Szabolcsi Septuagenario, Hrsg. Denes Bartha, Bärenreiter/Akadémiai Kiadó, Kassel/Budapest 1969
- Kárpáti, János: Axis Tonality and Golden Section Theory Reconsidered. In: Studia Musicologica ; 47,3-4 S. 417-426 Hrsg. Józef Ujfalussy, Budapest 2006 Académiai Kiadó
- Maegaard, Jan: Béla Bartók und "Das Atonale". In: Jahrbuch Peters – Aufsätze zur Musik; Hrsg Eberhardt Klemm, Peters, Leipzig/Dresden 1981/82
- Nemeth, G. István: Bitonale & Bimodale Phänomene in den Klavierwerken Béla Bartóks. In: Studia Musicologica ; 43,3-4, Hrsg. Józef Ujfalussy, Budapest 2006 Académiai Kiadó
- Oramo, Ilkka: Modale Symmetrie bei Bartók. In: Die Musikforschung, 33. Jhrg. 1980, Hrsg.: Christoph-Hellmut Mahling & Wolfgang Dömling, Bärenreiter, Kassel 1980
- Rülke, Volker: Bartóks Wende zur Atonalität. In: Archiv für Musikwissenschaft, Hrsg. Albrecht Riettmüller, Stuttgart 2000, Franz Steier Verlag
- Schuster-Craig, John: An eighth mode of limited transposition. In: The music review, Hrsg. Geoffrey Sharp, Bd. 51, Black Bear Press LTD, Cambridge (England) 1990
- Szentkirályi, András: Some aspects of Béla Bartók's compositional techniques. In: Studia Musicologica, Bd. 20, Hrsg. J Ujfalussy, Akadémiai Kiadó, Budapest 1978
- Vauclain, Constant: Bartók - beyond bi-modality. In: The music review, Hrsg. Geoffrey Sharp, Bd.42, Heffers Printed LTD, Cambridge (England) 1981
- Zielinski, Tadeusz A.: Die modalen Strukturen im Werk Bartóks. In: Jahrbuch Peters – Aufsätze zur Musik; Hrsg Eberhardt Klemm, Peters, Leipzig/Dresden 1981/82

Bücher

- Antokoletz, Elliott: The music of Béla Bartók. A study in tonality and progression in twentieth-century music. University of California press, London 1984,
- Danuser, H. & Katzenberger, G.: Vom Einfall zum Kunstwerk, Laaber 1993, Laaber
- Hundt, Theodor: Bartóks Satztechnik in den Klavierwerken (Dissertation). Hrsg. Heinrich Hüschen, Gustav Bosse-Verlag, Regensburg 1971
- de la Motte, Diether: Harmonielehre, Bärenreiter/DTV, Kassel 1997
- Petersen, Peter: Die Tonalität im Instrumentalschaffen von Béla Bartók, Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, Hamburg 1971
- Scherliess, Volker: Igor Strawinsky, Le Sacre du Printemps. Reihe Meisterwerke der Musik, Wilhelm Fink Verlag, München 1982
- Schonberg, Harold C.: Die großen Komponisten, ihr Leben und Werk. Ullstein, Frankfurt/Berlin 1988

Stevens, Halsey: The life and music of Béla Bartók, Oxford University Press, New York 1953
Wilson, Paul: The music of Béla Bartók, Reihe "Composers of the 20th century", Hrsg. Alan Forte,
University Press, Yale 1992
Zielinski, Tadeusz A.: Bartók. Atlantis Musikbuchverlag Zürich , Zürich & Freiburg i.B. 1973

Lexika

Bielefelder Tonträgerkatalog (ohne Autor), Vereinigte Motor-Verlage, Stuttgart 1997
Kroo, György: Das Bartók-Handbuch, Universaledition. Wien 1974
Lindlar, Heinrich: Lübbes Bartók Lexikon, Lübbe, Bergisch Gladbach 1984
MGG Musiklexikon: Hrsg.: Ludwig Finscher, Bärenreiter, Kassel 1999
New Grove Musiklexikon: Hrsg.: Stanley Sadie/John Tyrrell, Macmillan Publishers Ltd, London 2001

Internetseiten

<http://www.dolmetsch.com/musictheory40.htm#top>
<http://www.akademiai.com> (Webseite der *Studia Musicologica* in Ungarn)

Ferner dienen als Quelle allgemeinmusikalischer, vorallem biografischer Angaben, private CDs