

Modale Symmetrie bei Bartók

von Ilkka Oramo, Helsinki

I

1. Seit der Veröffentlichung von Béla Bartóks *Harvard Lectures* aus dem Jahre 1943 ist Bimodalität oder Polymodalität ein Schlüsselbegriff zur Deutung seiner Chromatik und des ihr zugrunde liegenden Denksystems geworden. Dieser Begriff, den Bartók als gleichzeitige Anwendung von zwei diatonischen Skalen desselben Grundtons definierte, scheint den Eindruck, daß seine Musik trotz der ihr charakteristischen „dichten Chromatik“ sowohl diatonisch als auch tonal sei, in einer angemessenen Weise zu erklären. Denn von anderen Arten der Chromatik – von der Alterationschromatik früherer Epochen und der atonalen Chromatik der Schönberg-Schule – unterscheidet sich die polymodale dadurch, daß sie einerseits keine Unterscheidung zwischen diatonischen Haupttönen und alterierten Stufen zuläßt, daß aber ihre Töne andererseits nicht „nur aufeinander“, sondern auf ein Zentrum bezogen sind. Dieses Zentrum ist jedoch nicht mit der harmonischen Tonika gleichzusetzen, denn Polymodalität wurde von Bartók als ein rein melodisches Prinzip aufgefaßt. „Diese Stufen“, heißt es in den *Harvard Lectures*, „haben grundsätzlich keine akkordische Funktion; im Gegenteil haben sie eine diatonisch-melodische Funktion“¹.

Ist der Begriff der Polymodalität einerseits durch ihre Abhebung von anderen Arten der Chromatik und andererseits durch die Betonung ihres tonalen, und zwar monotonalen Charakters eindeutig definiert, so erhält die Technik der polymodalen Komposition in den *Harvard Lectures* lediglich eine spärliche Beschreibung. Relevant in dieser Hinsicht ist nur die Bemerkung, daß die Komponenten einer zusammengesetzten polymodalen Tonleiter in der Regel nicht als deutlich unterscheidbare Schichten in verschiedenen Stimmen des mehrstimmigen Satzes erscheinen – wie es in der Polytonalität der Fall ist –, sondern, daß sie sich ständig durchdringen. Zwar zielt diese Bemerkung in erster Linie auf die Beziehung einzelner melodischer Stimmen zueinander, weist aber zugleich darauf hin, daß der Wechsel von einem Modus zum andern in jeder einzelnen Stimme „von Takt zu Takt und sogar von Zählzeit zu Zählzeit in einem Takt“ erfolgen kann².

Der Gedanke, daß der chromatischen Musik Bartóks „latente diatonische Beziehungen“ zugrunde lägen, wurde bereits um 1930 von Edwin von der Nüll ausgesprochen³. Seine Deutung der Bartókschen Chromatik als „Geschlechtsvermischung diatonischer Skalen desselben Grundtons“ scheint den späteren Erklärungen Bartóks

¹ B. Bartók, *Harvard Lectures*, in: B. Suchoff (Hrsg.), *Béla Bartók Essays*, London 1976, S. 376.

² Ebd., S. 370.

³ E. von der Nüll, *Béla Bartók. Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik*, Halle (Saale) 1930.

zu entsprechen, und es ist durchaus möglich, daß sie das Selbstverständnis des Komponisten beeinflußt hat. Zwischen dem Bartókschen Begriff der Polymodalität und der Idee der „geschlechtslosen Tonalität“ von der Nülls besteht jedoch ein wesentlicher Unterschied. Während Bartók seinen Polymodalitätsbegriff als gleichzeitige Anwendung von zwei verschiedenen Modi desselben Grundtons definierte – eine Definition, der die von ihm alternativ gebrauchte Bezeichnung „Bimodalität“ präziser entspricht –, besagt die Theorie von der Nülls, daß ein chromatisches Gebilde als Zusammenstellung von drei oder vier Kirchentönen gedeutet werden könnte. Diese Idee, die übrigens bei Albert Jakobik wiederkehrt⁴, ist dem Tautologieverdacht ausgesetzt. Ihr zufolge ist es technisch möglich, jedes chromatische Gebilde ungeachtet seiner tonalen Beschaffenheit – etwa eine Zwölftonmelodie – als polymodal zu erklären. Die Idee der „geschlechtslosen Tonalität“ macht die Typologie der verschiedenen chromatischen Stile oder Techniken im Sinne Bartóks unmöglich oder wenigstens überflüssig. Von der Tatsache aber, daß der Versuch einer rationalen Rechtfertigung des Eindrucks, Bartóks chromatische Musik sei im Grunde diatonisch und tonal, in der Theorie von der Nülls an einer logischen Schwierigkeit scheiterte, bleibt der Wahrheitsgehalt des Eindrucks selbst unberührt. Der intuitive Ausgangspunkt des Interpretens und das Selbstverständnis des Komponisten stützen sich gegenseitig.

2. In der Literatur über Bartók ist nicht selten eine Kritik an der Orthographie des Komponisten anzutreffen. Unter Schönbergs Aufzeichnungen befinden sich zwei am 26. Juni 1923 datierte maschinengeschriebene Seiten mit der Rubrik „Zur Notenschrift“, wo es u.a. heißt (ich zitiere aus der von Leonard Stein herausgegebenen englischen Übersetzung): „Bartók's and Krenek's procedures are inadequate and pedantic. They lead to contradictions, consequently cannot be applied consistently, and make a demand on the memory that is unjustified and illogical. The only possible task of any pictorial notation is to make its effect purely through the picture, without using abstractions of any kind“⁵. Das Ziel der Schönbergschen Kritik ist die von Bartók ausgeübte Praxis einer reichlichen Anwendung von Akzidenzien auch in Fällen, in denen eine einfachere Notation möglich und – nach Schönberg – adäquat gewesen wäre. Schönberg erkannte, daß Bartók durch die Notation ein abstraktes System von Tonbeziehungen darzustellen suchte, während das oberste Kriterium der Notenschrift seiner Ansicht nach die möglichst leichte Lesbarkeit sein sollte. Umgekehrt war von der Nüll der Meinung, daß es eben das „Streben nach möglichst leichter Lesbarkeit“ war, an dem Bartóks Notation krankte. „Bartók notiert die Akkorde selbst nicht immer richtig. Es unterlaufen Akkorde, die völlig falsch geschrieben sind. Andere verwirren das Bild durch halb richtige und halb falsche Orthographie noch mehr. (. . .) Darunter muß die Deutlichkeit, gegebenenfalls auch die

⁴ A. Jakobik, *Zur Einheit der Neuen Musik* (Literarhistorisch-musikwissenschaftliche Abhandlungen 16), Würzburg 1957.

⁵ A. Schönberg, *On Notation*, in: L. Stein (Hrsg.), *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*, London 1975, S. 350f.

*Deutbarkeit der harmonisch-modulatorischen Vorgänge leiden*⁶. Von der Nüll wurde zu diesem Schluß durch die Tatsache gezwungen, daß Bartóks Harmonik, wie sie geschrieben ist, nicht restlos mit einer funktionalen Deutung in Übereinstimmung zu bringen war. Sein Unbehagen an Bartóks Notation wird im wesentlichen von Halsey Stevens geteilt. Als ein extremes Beispiel führt Stevens eine Melodie aus dem *Allegro barbaro* (T. 27–35) an, die ausschließlich auf weißen Tasten gespielt wird, trotzdem aber Kreuze und Doppelkreuze aufweist⁷. Entweder ist also Bartóks Notierungspraxis fehlerhaft und irreführend, von unvereinbaren Strebungen durchkreuzt, oder aber es sind die Auslegungsversuche, die dem Bartókschen System der Anwendung von Akzidenzien nicht gerecht werden konnten.

Die Probleme der Notation sind mit denen des musikalischen Denkens eng verknüpft; denn es ist im allgemeinen die gedachte Struktur der Musik, die mit Noten aufgezeichnet wird. Daß bei Bartók das Kriterium der leichten Lesbarkeit von dem der Konsequenz in der Schreibweise beiseite gedrängt wurde, ist – wie Schönberg erkannte – offenkundig; ob aber Bartóks Notation das harte Urteil verdient, das Schönberg über sie verhängte, mag von verschiedenen Gesichtspunkten aus unterschiedlich zu bewerten sein. Fest steht, daß Bartóks Streben nach einer konsequenten Wiedergabe der gedachten Struktur seiner Musik ihre Deutbarkeit unter dem Gesichtspunkt der Polymodalität überhaupt erst möglich macht. Hätte er das Prinzip der herkömmlichen diatonischen Notationspraxis, in der das gewählte Zeichen die Stellung des Tones in der Skala und seine Beziehung zum Grundton ausdrückt, aufgegeben, wäre es viel schwieriger – wenn nicht unmöglich –, sich einen Begriff davon zu machen, was Polymodalität überhaupt meint.

Das Problem, das dem Analysierenden in Bartóks chromatischer Musik begegnet, besteht nicht nur in der Frage, ob sich diese Musik unter dem Begriff der Polymodalität subsumieren läßt, sondern auch darin, ob dies auch mit Rücksicht auf die von Bartók benutzte Notation der Fall ist. Ist es das Ziel der Analyse, nicht nur die wahrgenommene oder wahrnehmbare Struktur dieser Musik zu beschreiben, sondern das Denksystem des Komponisten verständlich zu machen, muß die tatsächliche Schreibweise buchstäblich berücksichtigt werden. Eine Analyse, die sich gezwungen fühlt, den geschriebenen Text umzudeuten oder zu „korrigieren“, kann unter Umständen zu einer adäquaten Beschreibung des Höreindrucks gelangen, ist aber im Hinblick auf die gedachte Struktur der Musik irreführend.

II

Untersucht man theoretisch den Begriff der Polymodalität als gleichzeitige Anwendung von zwei verschiedenen diatonischen Skalen desselben Grundtons, ist durch einfache Kombinatorik festzustellen, daß es 21 verschiedene polymodale

⁶ v. der Nüll, S. 4.

⁷ H. Stevens, *The Life and Music of Béla Bartók*, rev. ed., New York 1964, S. 117.

Tonleitern gibt, deren Tonanzahl von acht bis dreizehn reicht. Die möglichen Kombinationen gehen aus der folgenden Tabelle hervor:

Kombination	Akzidenzien b #	Tonfeld	Anzahl der gemeinsamen Töne	Spiegelung
(0 dorisch/dorisch	0 7 0	7	7	U)
1 dorisch/mixolydisch	0 7 1			–
2 dorisch/äolisch	1 7 0			–
3 jonisch/mixolydisch	0 6 2	8	6	–
4 äolisch/phrygisch	2 6 0			–
5 jonisch/lydisch	0 5 3			(KU)
6 phrygisch/lokrisch	3 5 0			(U+K)
7 äolisch/mixolydisch	1 7 1			U/K
8 dorisch/jonisch	0 7 2			K
9 dorisch/phrygisch	2 7 0	9	5	(KU)
10 mixolydisch/lydisch	0 6 3			K
11 lokrisch/äolisch	3 6 0			K
12 jonisch/äolisch	1 7 2			–
13 mixolydisch/phrygisch	2 7 1			–
14 dorisch/lydisch	0 7 3	10	4	–
15 dorisch/lokrisch	3 7 0			–
16 jonisch/phrygisch	2 7 2			U
17 lydisch/äolisch	1 7 3	11	3	(U+K)
18 mixolydisch/lokrisch	3 7 1			(KU)
19 lydisch/phrygisch	2 7 3			K
20 jonisch/lokrisch	3 7 2	12	2	K
21 lydisch/lokrisch	3 7 3	13	1	U

Tabelle 1. In der Tabelle sind die 21 möglichen modalen Kombinationen der diatonischen Skala auf *d* dargestellt. Die erste Spalte zeigt die Kombination, die zweite die Akzidenzien in der *D*-Tonart, die dritte die Dichte des polymodalen Tonfeldes, die vierte die Anzahl der gemeinsamen Töne der beiden Modi und die fünfte die Art der Spiegelung (U = Umkehrung, KU = Krebsumkehrung, U+K = Umkehrung + Krebs, U/K = Umkehrung oder Krebs, K = Krebs, – = keine Spiegelung).

Im Prinzip ist die diastematische Struktur der polymodalen Musik Bartóks durch diese 21 zusammengesetzten Tonleitern bestimmt, allerdings mit einigen Einschränkungen. Erstens entwickelte sich die Idee der Polymodalität im Bewußtsein des Komponisten erst allmählich, so daß sie in der späteren Schaffensperiode deutlicher

in Erscheinung tritt als in der früheren⁸. Daß aber eine Tendenz zur Polymodalität bereits vor 1910, z.B. in den *Bagatellen* op. 6, sich bemerkbar macht⁹, dürfte die Annahme rechtfertigen, daß ihre ersten Ansätze mit der Einsicht des Komponisten über die Brauchbarkeit der Kirchentöne überhaupt zusammenfallen. „Diese Behandlung der diatonischen Tonreihe“, heißt es in Bartóks Autobiographie aus dem Jahre 1921, „führte zur Befreiung von der erstarrten Dur-Moll-Skala und, als letzte Konsequenz, zur vollkommen freien Verfügung über jeden einzelnen Ton unseres chromatischen Zwölftonsystems“¹⁰. Zweitens muß beachtet werden, daß die Polymodalität als Methode mit anderen Prinzipien der Tonhöhenordnung verquickt ist; daß ihr eine zentrale Bedeutung zufällt, besagt nicht, daß sie in jedem Augenblick als vorherrschendes Teilmoment im formalen Ablauf der Musik wirksam wäre oder daß andere Typen der Chromatik in der Musik Bartóks ausgeschlossen seien. „In unseren Werken, wie in anderen zeitgenössischen Werken, kreuzen sich verschiedene Methoden und Prinzipien“, heißt es in den *Harvard Lectures*¹¹.

Ob Bartók alle 21 theoretisch möglichen polymodalen Kombinationen in seiner kompositorischen Praxis benutzt hat, ist einstweilen nicht zu beurteilen. Daß er aber einige Gruppen von Kombinationen gegenüber anderen bevorzugte, ist schon durch einen flüchtigen Überblick über seine polymodale Melodik festzustellen; und zwar sind dies Tonleitern mit einer möglichst großen Anzahl von Tönen einerseits, die symmetrischen Kombinationen andererseits.

Es ist eine längst bekannte, aber wenig beachtete Tatsache, daß sich das System der sieben Modi der diatonischen Tonleiter als ein symmetrisches Transformationssystem darstellen läßt. Die am leichtesten faßbare symmetrische Transformation einer Skala ist die spiegelbildliche Transformation um die horizontale Achse, für die die Bezeichnung „Umkehrung“ der gebräuchliche musiktheoretische Terminus ist. Außer der dorischen Tonleiter, deren Umkehrung gleichfalls dorisch ist, ergibt die Umkehrung jeder anderen Tonleiter einen jeweils anderen Modus. Ob diese Art von Beziehung zwischen den Modi der diatonischen Tonleiter auch eine musikalisch relevante Tatsache darstellt, hat man bisher oft als zweifelhaft empfunden. Zum Beispiel bemerkt Ramon Fuller in einem der Struktur der Diatonik gewidmeten Aufsatz: „Soweit ich beurteilen kann, ist diese Eigenschaft (Spiegeltransformation) des diatonischen Systems nicht kompositorisch ausgenutzt worden“¹². Wird aber dieses

⁸ Vgl. Bartók, op. cit., S. 376: „... the working-out of bi-modality and modal chromaticism happened subconsciously and instinctively... I never created new theories in advance, I hated such ideas.“

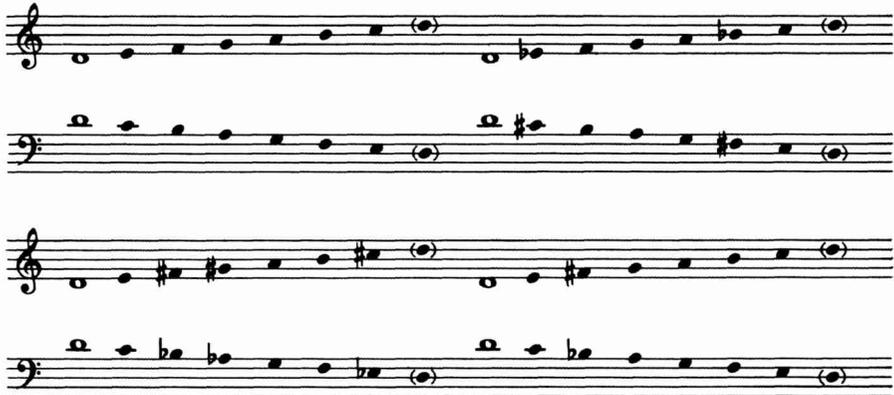
⁹ I. Oramo, *Tonaalisuudesta Bartókin Bagatellissa op 6 no 1* (Zur Tonalität in Bartóks Bagatelle op. 6 Nr. 1), in: E. Salmenhaara (Hrsg.), *Juhlakirja Erik Tawaststjernalle* (Festschrift E. T.), Keuruu 1976, S. 198 ff.

¹⁰ B. Bartók, *Autobiographie*, in: B. Szabolcsi (Hrsg.), *Béla Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe*, Budapest 1957, S. 145.

¹¹ Bartók, *Harvard Lectures*, S. 370.

¹² R. Fuller, *A Structuralist Approach to the Diatonic Scale*, in: *Journal of Music Theory* 19 (1975), S. 186.

System der Umkehrungen so dargestellt, daß anstatt Terz, Tritonus und Septime die Prim als Achsenintervall benutzt wird, ist die Brauchbarkeit der symmetrischen Kombinationen dieser Art in der polymodalen Komposition leicht einzusehen.



Soweit von symmetrischen Transformationen einer Skala in der Musiktheorie überhaupt die Rede gewesen ist, ist sie auf Darstellung der Umkehrungen beschränkt geblieben. Im Hinblick auf den Begriff der Polymodalität ist es aber begründet, die Frage zu stellen, ob nicht die diatonische Tonleiter analog einer Melodie oder einer Zwölftonreihe andere Typen symmetrischer Transformationen, d. h. einen Krebs und eine Krebsumkehrung, kennt. Gewiß sind die Tonleiter und die Melodie oder die Zwölftonreihe logisch verschiedene Typen von Tonreihen. Obwohl die Unterschiede selbstverständlich erscheinen mögen, ist es in diesem Zusammenhang nicht überflüssig, auf sie hinzuweisen. Die Melodie ist eine musikalische Struktur, in der die Anordnung der Töne und Intervalle eine zeitliche ist. Dagegen ist die Tonleiter ein theoretischer Begriff, der die diastematische Struktur des von einer Melodie benutzten Tonfeldes darstellt. In ihm ist die Anordnung der Töne und Intervalle keine zeitliche, sondern eine abstrakt logische, die dem Prinzip folgt, daß die Intervalle der im Tonfeld benachbarten Tonstellen als eine steigende oder fallende Serie im allgemeinen vom Grundton oder Finalis aus dargestellt werden. Aus dieser kategorialen Verschiedenheit von Melodie und Tonleiter folgt, daß schon bei der Umkehrung dieser Tonreihen die Achse von jeweils verschiedener Bedeutung ist. Im Fall der Melodie geschieht die Operation um den zeitlich ersten Ton, dessen Stellung in der Skala, die die diastematische Struktur der Melodie beschreibt, belanglos ist. Im Fall der Tonleiter geschieht die Operation aber um den logisch ersten Ton einer der Zeit enthobenen Tonreihe, die von der realen Anordnung der Töne in der Melodie, deren Tonfeld sie beschreibt, absieht.

Bei der symmetrischen Transformation einer Melodie oder einer Zwölftonreihe sind die Variablen, die der Transformation unterzogen werden, die Richtung und die

Anordnung der Intervalle. Da die Intervalle einer Tonleiter ebenfalls durch diese zwei Eigenschaften charakterisiert sind, dürfte der Bildung oder der Ableitung einer Krebsform aus einer Tonleiter theoretisch kein Hindernis im Wege stehen. Ist also die Umkehrung einer Tonleiter eine Transformation, in der Intervalle vom Grundton aus gerechnet in derselben Anordnung, aber der umgekehrten Richtung sich befinden, so stehen die Intervalle im Krebs sowohl in der umgekehrten Anordnung als auch in der umgekehrten Richtung. Dieser allgemeinen Definition zufolge kann z.B. der phrygische Modus als Krebs des lydischen dargestellt werden.



Die Kombination des lydischen und des phrygischen Pentachords wurde von Bartók als ein Beispiel von Polymodalität angegeben. Als Resultat dieser Kombination entsteht „ein mit allen möglichen erniedrigten und erhöhten Stufen ausgefülltes Pentachord“, dessen Töne aber keine alterierten Stufen, sondern „diatonische Bestandteile einer diatonischen modalen Skala“ sind¹³. Dasselbe ist für die Kombination dieser Modi als vollständige heptatonische Tonleitern charakteristisch. Die Kehrseite dieses Sachverhalts, die nicht weniger wichtig erscheint, ist die Tatsache, daß die einzigen gemeinsamen Töne der beiden Modi die tonale Quinte der zusammengesetzten polymodalen Tonleiter bildet. Die strukturelle Bedeutung und die kompositorische Brauchbarkeit der symmetrischen Kombination des Lydischen und des Phrygischen besteht in der Tatsache, daß die beiden Komponenten bei einer Bewahrung der gemeinsamen tonalen Quinte ein komplementäres Verhältnis zueinander einnehmen. Das lydische Pentachord legt eine Tendenz zum oberen Ton der gemeinsamen tonalen Quinte, zur Dominante, und das phrygische zu ihrem unteren Ton, zur Tonika, an den Tag. Bei den oberen Tetrachorden, deren Modell sich in der melodischen Molltonleiter befindet, sind die Tendenzen umgekehrt. Wenn auf die beiden tonalen Hauptfunktionen von beiden Richtungen aus symmetrisch mit derselben Bewegung gegangen wird, erscheint die tonale Quinte um so mehr als ein Element der Stabilität, als die Symmetrieachse und der Grundton zusammenfallen.

Musikalisch wird die Eigenart der lydisch-phrygischen Kombination z.B. am Anfang des Seitenthemas (T. 81–83) im ersten Satz des sechsten Streichquartetts ausgenutzt.

¹³ Bartók, *Harvard Lectures*, S. 367.

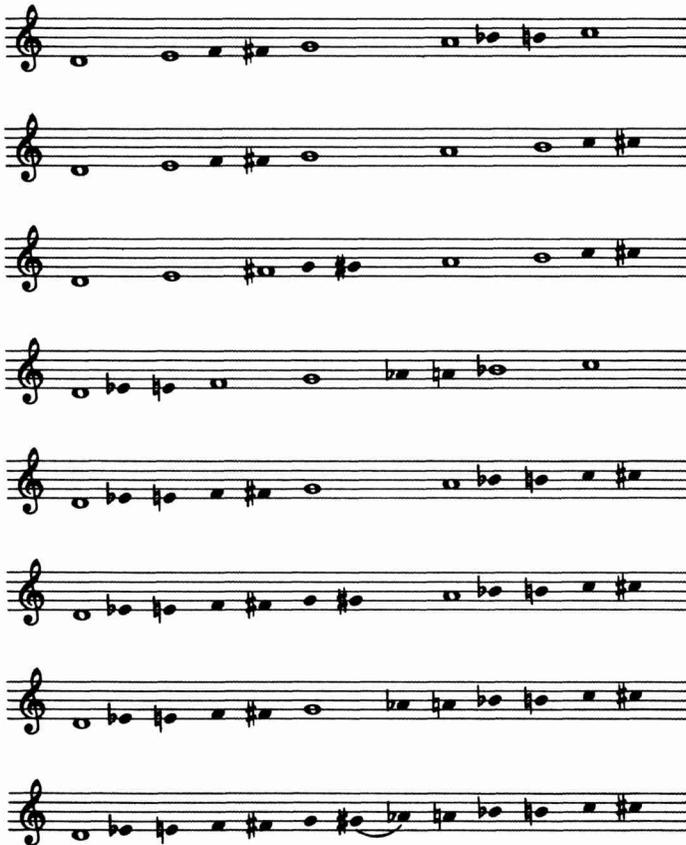


An diesem Beispiel wird sichtbar, daß die Komplementarität des Lydischen und des Phrygischen nicht nur in „schlecht abstrakter“ Definition als Symmetrie erscheint, sondern daß sie als solche auch in der musikalischen Wahrnehmung empfunden wird oder werden kann. Auch wenn es nicht möglich wäre, diese Kombination nach den Regeln der Transformationsanalyse als bilaterale Symmetrie darzustellen, würde sie die Bedingungen der Symmetrie im erweiterten Sinne, d.h. als „Ebenmaß“, wie Hermann Weyl sagte¹⁴, erfüllen.

Von den 21 möglichen polymodalen Kombinationen, die im Rahmen des diatonischen Systems zur Verfügung stehen, sind dreizehn symmetrisch und die restlichen acht asymmetrisch (vgl. Tabelle 1, S. 453). Allerdings ist die Symmetrie von fünf Kombinationen nur indirekt, d.h. die jeweils beiden Komponenten sind symmetrische Transformationen nicht von einander, sondern eines dritten Gemeinsamen. Da es höchst zweifelhaft ist, daß eine indirekte Symmetrie dieser Art als Symmetrie „zweiten Grades“ auch eine musikalisch wahrnehmbare bzw. kompositorisch brauchbare Realität darstellt, können diese fünf Kombinationen (Nr. 5, 6, 9, 17 und 18 in der Tabelle 1) aus der Betrachtung der symmetrischen Formen im engeren Sinne ausgeschaltet werden. Es bleiben demnach acht Kombinationen, deren Komponenten zueinander entweder in der Umkehrungs- oder der Krebsbeziehung stehen. Von diesen acht Kombinationen entstehen drei durch die Synthese des Originals mit seiner Umkehrung und vier durch die Synthese des Originals mit seinem Krebs. In einem Fall führen beide alternative Operationen zu demselben Resultat: das Mixolydische ist zugleich Umkehrung und Krebs des Äolischen. Daß die Anzahl der Fälle, die sich aus der Krebsbeziehung ableiten lassen, um eins höher liegt als die Anzahl der aus der Umkehrungsbeziehung resultierenden Fälle, erklärt sich durch die Tatsache, daß die Umkehrung des Dorischen selbst dorisch ist. Die Zusammenstellung des Dorischen mit seiner Umkehrung ist also keine echte Kombination, da sie bei der Bewahrung desselben Zentrums keine neuen Töne zur Verfügung stellt; und deswegen ist sie auch im Hinblick auf die Polymodalität ohne Bedeutung.

Die acht zusammengesetzten polymodalen Tonleitern, die sich aus den symmetrischen Kombinationen im engeren Sinne ableiten lassen, sind vom Grundton *d* aus die folgenden (in der Tabelle sind die gemeinsamen Töne der Komponenten mit hohlen Notenköpfen angegeben):

¹⁴ H. Weyl, *Symmetry*, Princeton 1952, S. 3.



Nach der Anzahl der Töne teilen sich die Kombinationstonleitern in vier Gruppen mit je 9, 11, 12 oder 13 Tönen. Die 13-Teilung der Oktave bei der lydisch-lokrischen Kombination resultiert aus der Tatsache, daß sowohl *gis* als lydische Quarte als auch *as* als lokrische Quinte dabei anwesend sind.

III

Im folgenden werden einige Beispiele für den Gebrauch der Polymodalität in Bartóks Musik angegeben und besprochen unter besonderer Berücksichtigung der symmetrischen Kombinationen. Diese Beispiele entstammen einer von mir in finnischer Sprache herausgegebenen Abhandlung über modale Symmetrie bei Bartók¹⁵, in der ein umfangreicheres Material erarbeitet worden ist. Die Beispiele

¹⁵ I. Oramo, *Modaalinen symmetria. Tutkimus Bartókin kromatiikasta* (Acta Musicologica Fennica 10), Helsinki 1977.

sind so ausgewählt, daß sie verschiedene Typen von Kombinationen auftreten lassen, daß aber anhand derselben auch eine Reihe von Problemen, die bei der Analyse polymodaler Musik zu berücksichtigen sind, angedeutet werden können.

Um die Idee der Polymodalität zu illustrieren, gibt Bartók in den *Harvard Lectures* einige Beispiele möglicher Skalenkombinationen an. Ein von ihm aufgezeigter Fall – neben der lydisch-phrygischen Kombination – ist die gleichzeitige Anwendung der oberen Pentachorde der melodischen Molltonleiter in ihren beiden Formen. Eine Verwirklichung dieser Kombination in der Praxis zeigt das kleine Klavierstück mit der Überschrift *Dur und Moll* aus dem zweiten Heft des *Mikrokosmos* (Nr. 59):

Bartóks Überschrift ist von Benary als „insofern irreführend“ bezeichnet worden, „als in Wirklichkeit Lydisch und Moll gegeneinander gesetzt werden“¹⁶. Dieses Beispiel läßt die Bedeutung und die Schwierigkeit der Bestimmung des tonalen Zentrums in polymodaler Musik deutlich hervortreten. Wird der Ton *f* als Zentrum aufgefaßt – und nichts hindert uns, in dieser Weise zu hören –, ist die Interpretation Benarys durchaus korrekt; wird dagegen der Ton *c* als Grundton aufgefaßt, steht die Überschrift im Einklang mit dem Höreindruck. Die gedachte und die wahrgenommene Struktur, die sich im musikalischen Hören oder in der an ihm orientierten Analyse konstituiert, können in einen Widerspruch geraten, ohne daß entweder die eine oder die andere als inadäquat beurteilt werden könnte. Im allgemeinen ist es aber die Notation, aus der die gedachte Struktur sich schließen läßt, trotz der Tatsache, daß der Eindruck der Tonalität zu den nicht notierbaren, ausschließlich der Wahrnehmung zugänglichen Eigenschaften des Tonsatzes gehört.

Nach dem Höreindruck orientiert sich auch David Gow bei seiner Analyse des Seitenthemas (T. 73–84) im zweiten Satz des ersten Streichquartetts.

¹⁶ P. Benary, *Der zweistimmige Kontrapunkt in Bartóks „Mikrokosmos“*, in: AfMw 15 (1958), S. 203.

Über den Charakter dieses Themas zirkulieren in der analytischen Literatur sehr verschiedene Auffassungen. „*There is . . . no clear sense of tonality, owing to the extensive use of chromaticism and the lack of a definitive melodic cadence*“, schreibt Donald Chittum¹⁹. Gregor Berger dagegen gibt eine modale Deutung an: „*Phrygischer Charakter herrscht: betontes b zweimal zu Beginn und einmal (metrisch) am Ende, lydisches dis nur einmal, noch zweimal es*‘. Schon aus den betont tonalen Bezügen, also aus inneren Gründen, kann von Zwölftönigkeit im Sinne Schönbergs keine Rede sein“²⁰. Wie Bartók selbst in seiner Kurzanalyse²¹, geht Berger davon aus, daß *a* der Grundton ist. Bemerkenswert ist, daß er das *es*‘ nicht mit dem lydischen *dis* gleichsetzt. Da ein *es* aber auch nicht an der phrygischen Skala auf *a* vorkommt, bleibt es gleichsam in der Luft hängen. Will man die diastematische Struktur des Themas in einer Weise erklären, die sowohl an sich logisch einheitlich ist als auch an der tatsächlichen Notation festhält, dürfte wohl keine andere Möglichkeit vorhanden sein als die gleichzeitige Anwendung des lydischen und des lokrischen Pentachords:



Das Lokrische hat zwar im Gegenteil zum Phrygischen keine ausgesprochene Identität in der Tradition des musikalischen Hörens – in diesem Sinne mag die Deutung Bergers als Beschreibung des Höreindrucks im höheren Grad adäquat sein –, aber für den Aufbau des Themas öffnet es einen neuen Blickwinkel. Wenn die einzelnen Töne nach den Modi, denen sie zugehören, gruppiert werden – ein Verfahren, das von Bartók empfohlen wurde²² –, werden Umrisse einer bestimmten Gesetzmäßigkeit an der Zusammenstellung der beiden Komponenten erkennbar:



In das lydische Gerüst, das in den zwei ersten Phrasen aus einer steigenden großen Terz und einer fallenden großen Sekunde besteht, ist zuerst eine kürzere, dann eine

¹⁹ D. Chittum, *The Synthesis of Materials and Devices in non-serial Counterpoint*, in: MR 31 (1970), S. 131.

²⁰ G. Berger, *Béla Bartók* (Beiträge zur Schulmusik 13), Wolfenbüttel und Zürich 1963, S. 42.

²¹ B. Bartók, *Structure of Music for String Instruments*, in: Suchoff, op. cit., S. 416.

²² Bartók, *Harvard Lectures*, S. 376.

längere lokrische Tonfolge interpoliert worden; in den zwei folgenden Phrasen, von denen die zweite eine reale Sekundtransposition der ersten darstellt, geht das lydische Gerüst ins lokrische Tonfeld über und umgekehrt. Bemerkenswert ist ferner, daß die Notation, die die Beschreibung des Fugenthemas als eine lydisch-lokrische Kombination voraussetzt, auch bei den Transpositionen strengstens beibehalten wird. In der Originalform des Themas werden, wie schon festgestellt wurde, untere Pentachorde der beiden Modi ausgenutzt. Wenn das Thema nach dem Höhepunkt des Satzes in Umkehrung erscheint, sind es die oberen Pentachorde der modalen Komponenten, auf denen die Struktur beruht. Zuerst (T. 64/65) erscheinen, in der *C*-Transposition, ihre drei ersten Töne *c''*, *h'*, *as'*, *a'*, *b'*, die vom Original des Themas fehlten; später, bei der ersten Erscheinung der Umkehrung in vollständiger Form (VI. 3. 4., T. 68–73), vervollständigt sich auch das neue Tonfeld zu einem Pentachord. Schließlich erscheint das ganze lydisch-lokrische Tonfeld, wenn von Takt 77 an das Original des Themas zusammen mit seiner Umkehrung erklingt. Wenn aber dasselbe Gebilde mit vertauschten Stimmen in den drei Schlußtakt des Satzes in der Haupttonart wiederkehrt, ist die Notation aus unbekanntem Grund so geändert worden, daß statt des lydischen *dis'* das lokrische *es'* auch in der unteren Stimme geschrieben ist. Wenn diese Orthographie Absicht ist und nicht einen Fehler darstellt, als welcher sie vom Standpunkt des Systems her betrachtet erscheint, bleibt sie insofern rätselhaft, als Bartók sich an anderer Stelle nicht scheut, anstatt Oktave eine übermäßige Septime zu schreiben. Dieses Intervall erscheint bei einer ganz analogen Struktur z. B. im Doppelgriff der zweiten Geigen im zweiten Satz des *Divertimento* (T. 5).

In den bisher besprochenen Beispielen bewegt sich eine Melodie oder ein zweistimmiges Gebilde im Rahmen einer einzigen polymodalen Skalenkombination oder einer Teilstruktur einer derartigen Kombination, um dann im späteren Verlauf des Werkes eventuell in verschiedenen Transpositionen aufzutreten. Es gibt in Bartóks Werk aber auch Melodien, deren polymodale Deutung davon ausgehen muß, daß sie selbst modulieren. Ein anschauliches Beispiel von Melodien dieser Art ist das *Ritornello* des sechsten Streichquartetts. Am Anfang des Werkes erscheint es in einer Orthographie, die nicht weniger als 22 verschiedene Tonqualitäten aufweist:



Die erste Hälfte der Melodie steht offenkundig in *Gis*, und zwar ist sie entweder lydisch-phrygisch oder jonisch-lokrisch. Im dritten Takt gibt es allerdings je nach der Wahl der Kombination einen oder zwei Töne (in beiden Fällen das *f'*, bei der lydisch-phrygischen Deutung auch das *d'*), die in diesem Rahmen keinen Raum finden. Mit dem *gisis* im 6. Takt fängt eine Modulation zur Dominante an, die über die zweite Hälfte des Themas herrscht. Von Takt 8 an geschieht außerdem eine schon im 3. Takt antizipierte enharmonische Umdeutung zur *es*-Tonart. Vom *es*-Lydisch-Phrygischen – und es ist diese Kombination, die in Anbetracht der Melodie im Ganzen gegenüber der jonisch-lokrischen Deutung den Vorrang hat – bleiben zwei Töne aus; aber um sie handelt es sich dennoch. Ist nämlich der Ton *fes* in der Melodie enthalten, muß eine diatonische Skala, der sie folgt, im Prinzip auch die Töne *b* und *ces* enthalten, selbst wenn sie nicht benutzt werden:



Das Thema, das mit dem *es*, der Dominante der übergeordneten *gis*-Tonart in enharmonischer Deutung, schließt, ist keine geschlossene, sondern eine offene Struktur, die eine Kontinuität des Gedankens impliziert.

IV

Ein flüchtiger Überblick über Bartóks „chromatische Melodik“ zeigt, daß der Polymodalitätsbegriff, den der Komponist gegen Ende seines Lebens in die Diskussion seiner Musik einführte, der aber wegen der späten Veröffentlichung der *Harvard Lectures* erst seit kurzem allgemein berücksichtigt werden konnte²³, tatsächlich ein brauchbares Instrument der Analyse darstellt. Gegenüber anderen Modellen der Interpretation – der „geschlechtslosen Tonalität“ von der Nulls, der Jakobikschens

²³ Fragmente aus den *Harvard Lectures* wurden schon im Jahre 1966 von J. Vinton veröffentlicht; vgl. Vinton, *Bartók on his own Music*, in: *JAMS* 19 (1966), S. 232 ff. Aufgrund dieser Fragmente war es aber wegen des fehlenden Zusammenhangs sehr schwierig, sich ein vollständiges Bild über die Polymodalität zu bilden. Vgl. P. Petersen, *Die Tonalität im Instrumentalschaffen von Béla Bartók*, Hamburg 1971, S. 31.

Idee des *Zentralklanges*²⁴ und der „*Achsentheorie*“ Ernő Lendvais²⁵, um einige der am weitesten systematisierten Erklärungsversuche zu erwähnen – hat die Idee der Polymodalität im allgemeinen und die der modalen Symmetrie im besonderen den Vorteil, daß sie, um zu Resultaten zu gelangen, nicht zu einer willkürlichen Umdeutung der Bartókschen Orthographie zwingt. 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. Dies ist zwar nicht das einzige Ziel der Analyse; daß es aber unter anderen Zielen ein legitimes ist, steht außer Zweifel.

²⁴ Jakobik, op. cit.

²⁵ E. Lendvai, *Einführung in die Formen- und Harmonienwelt Bartóks*, in: Szabolcsi, op. cit., S. 91 ff.