

Marcia und Burletta Zur Tradition der Rhapsodie in zwei Quartettsätzen Bartóks

von Ilkka Oramo, Helsinki

Schon oft wurde auf einige fast identische Motive in zwei Kompositionen Bartóks vom Ende der 1930er Jahre hingewiesen, nämlich im *Sechsten Streichquartett* (1939) und in *Kontraste für Violine, Klarinette und Klavier* (1938)¹. Der *Marcia* des Quartetts und dem *Verbunkos* des Trios ist ein aus vier Tönen bestehendes punktiertes Motiv gemeinsam (mit einem Halbton Unterschied), das in beiden Stücken eine bedeutende Rolle spielt. *Burletta* und *Sebes* andererseits haben ein prägnantes Motiv aus Tonwiederholungen, das mit Appoggiaturen verziert und von großen Intervallsprüngen umgeben ist. Wie sind solche Ähnlichkeiten zu verstehen? Sind es „unbewußte Erinnerungen“, typisch für Bartóks Genie, wie Weissmann zu glauben scheint², oder verwendete Bartók im Sechsten Streichquartett absichtlich schon früher ausgewertetes Material? Die zweite Annahme scheint mir plausibler im Hinblick auf den Zeitpunkt der Komposition der beiden Werke. Aber in diesem Fall müßte man nach den möglichen Gründen für eine solche Handlungsweise fragen. 1937 erklärte Bartók, daß er nicht gern „den gleichen musikalischen Gedanken zweimal in der gleichen Form verwende oder irgendein Detail unverändert wiederhole“³. Nun haben die hier aufgezeigten musikalischen Gedanken natürlich nicht genau die gleiche Form, aber doch beinahe die gleiche. Auf jeden Fall fordern sie zu einem genaueren Vergleich der beiden Satzpaare auf, die sie verbinden.

Marcia und Verbunkos

Eine Ähnlichkeit zwischen zwei viertönigen Motiven, wie sie in den ersten Themen dieser beiden Sätze auftritt (Bsp. 1), ist freilich ein recht oberflächlicher Anknüpfungspunkt, der keinerlei endgültige Schlüsse zuläßt⁴. Der Beweis für die ge-

1 Einer der ersten Hinweise auf die Verwandtschaft von *Marcia* und *Verbunkos* findet sich bei G. Abraham, *The Bartók of the Quartets*, in: ML 26, 1945, S. 194; vgl. auch J. S. Weissmann, *Béla Bartók: An Estimate*, in MR 7, 1946, S. 240 und H. Stevens, *The Life and Music of Béla Bartók*, rev. Ausgabe New York 1964, S. 221 f.

2 Weissmann, *loc. cit.*

3 Zitiert nach B. Szabolcsi, *Man and Nature in Bartók's World*, in: *New Hungarian Quarterly*. Bd. 2, Nr. 4, 1961, S. 99. Deutsch erschienen in ÖMZ Jg. 16, 1961, H. 12, S. 577-585.

4 Nach F. Bónis sind beide Motive Zitate aus dem „ungarischen *Scherzando vivace*-Motiv“ zu Beginn von Beethovens *Es-dur-Quartett op. 127*; vgl. *Quotations in Bartók's Music*, in: *Studia Musicologica* 5, 1963, S. 367 ff. W. Siegmund-Schultze bringt das Eröffnungsmotiv der *Marcia* in Verbindung „zum entsprechenden Satz des a-moll-Quartetts, noch mehr der A-Dur-Klavier-

naue Übereinstimmung dieser musikalischen Gedanken läßt sich in der Tat erst aus der Betrachtung des Zusammenhangs führen. Eine ins einzelne gehende Prüfung der beiden Sätze macht bald klar, daß das Material des Hauptteils der *Marcia*⁵ in seiner Gesamtheit vom *Verbunkos* stammt; und dies ist eine sehr spezielle Beziehung, die wahrscheinlich einmalig in Bartóks Schaffen ist.

Das erste Thema der *Marcia* (Vl. 1 und Vc. T. 17-25) basiert ausschließlich auf dem punktierten Rhythmus und verwendet nur die intervallischen Elemente, die das Kopfmotiv enthält, während das des *Verbunkos* (Kl. T. 3-12) außerdem ein anderes unabhängiges Motiv (Bsp. 2 a) aufweist, das in der Melodie selbst in drei verschiedenen Gestalten auftritt. Nun erweist sich der rhythmische Impuls dieses Motivs als wesentliches Merkmal des zweiten Themas der *Marcia* (Bsp. 2 b). Eine generative Verbindung zwischen diesen Gedanken wird weiterhin durch einige andere Übereinstimmungen bestätigt. Die absteigende Linie des zweiten *Marcia*-Themas (beim *cis* beginnend) scheint nach einem sehr ähnlichen Gedanken in *Sebes* geformt zu sein, dem dritten Satz der *Kontraste* (Vl. T. 78-81). Dies könnte ein Zufall sein, wenn nicht die „Bogenvariante“ des zweiten Motivs der *Verbunkos*-Klarinettenmelodie (T. 11-12) auch als Bezug zwischen dem *Verbunkos* und dem Trio in *Sebes* verwendet wäre, wo es als begleitende Figur erscheint (T. 139 ff.). Weiterhin ist auch in dem überleitenden Teil zu der zweiten Themengruppe in der *Marcia* eine Variante dieses Motivs enthalten (Vl. 2 T. 50-51), die (obwohl eine Art musikalisches Rätselbild, das unmerklich mit dem ganzen verschmilzt) zur Schaffung einer Verbindung – zumindest für das Auge – beiträgt. So ist das Vorgehen klar: beide Motive der *Verbunkos*-Melodie waren die Keimzellen, aus denen das Themenmaterial der *Marcia* entwickelt wurde. Es muß ferner erwähnt werden, daß die beiden einleitenden Takte des *Verbunkos*, die aus einer schrittweisen Gegenbewegung zwischen der Violine und dem Klavier bestehen, ihr Pendant in den letzten beiden Takten des ersten *Marcia*-Themas haben (Bsp. 3 a, b). Was dort

sonate op. 101“ (*Tradition und Neuerertum in Bartók's Streichquartetten*, in: *Studia Musicologica* 3, 1962, S. 326). Da Bónis aufgrund einer von Joseph Szigeti berichteten Aussage Bartóks weiterhin der Meinung ist, daß die Anfangstakte des *Verbunkos* nach dem Anfang des *Blues* in Ravels Sonate komponiert sind, ist auf eine ganze Reihe von Quellen für diese winzigen Motive hingewiesen worden. Es wäre weiterhin möglich, auf das häufige Vorkommen des punktierten Rhythmus bei Liszt hinzuweisen. Szélenyi bezeichnet diese aus drei Tönen bestehende auftaktige Form, wie sie von Bartók in der *Marcia* und im *Verbunkos* verwendet wird, als Liszts „rhythmische Namenzeichen“ und interpretiert sie als „Vereinigung der Symbole des Schicksals und der Heldenhaftigkeit“ (*Der unbekannt Liszt*, in: *Studia Musicologica* 5, 1963, S. 328). So kann es schwierig sein zu entscheiden, woraus das Motiv Zitat ist, wenn es überhaupt eins ist. Wie wir später sehen werden, bietet sich eine weitere mögliche Quelle in bestimmten Bauernmelodien. Andererseits ist es denkbar, daß Bartók gerade aus dem Grund dem punktierten Rhythmus zugetan war, weil er so viele Anknüpfungspunkte in verschiedenen Traditionen hat, in denen er immer den gleichen Ausdruckswert zu haben scheint.

⁵ Das Trio der *Marcia* basiert auf Material, das im *Verbunkos* nicht verwendet wird. Nach John W. Downey weist das Thema eine starke Ähnlichkeit mit rumänischen Volksmelodien der Art „*Hora lunga*“ auf; vgl. *La musique populaire dans l'oeuvre de Béla Bartók*, *Publications de l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris* Nr. 5 (ohne Veröffentlichungsjahr, jedoch 1956 als Dissertation vorgelegt), S. 344.

eine Einleitungsgeste war, ist hier zur Kadenz geworden, eine funktionelle Änderung, die bereits im *Verbunkos* selbst stattgefunden hat, denn hier führt die gleiche Idee zum Abschluß des Satzes.

Außer den beiden Themen gibt es im Hauptteil der *Marcia* kein unabhängiges Material. Die Motive des ersten Themas sind dicht ausgearbeitet in einem Entwicklungsteil (T. 25-49), dem eine Überleitung (T. 49-55) zur zweiten Themengruppe folgt (T. 56-72), die aus einem doppelten Auftreten des Themas vor dem Hintergrund von Motivteilen aus dem ersten Thema besteht⁶. Den Hauptteil beschließt dann eine Coda über Motive beider Themengruppen (T. 73-79).

Die Anlage des *Verbunkos* ist etwas komplizierter. Die zweite Themengruppe dieses Satzes besteht aus – wie man sagen könnte – zwei Doppelaufstellungen des Themas, die durch eine kurze Passage getrennt werden. Weiterhin führt sie nicht direkt zu einer Coda, wie bei ihrem Gegenstück in der *Marcia*, sondern es folgt eine Reprise, die Motive des ersten Themas in drei kurzen Abschnitten entwickelt. Da die gleichen Motive auch sofort nach dem ersten und einzigen Auftreten des ersten Themas am Anfang des Satzes entwickelt werden, hat der *Verbunkos* eigentlich zwei Durchführungsteile. Hierbei ist interessant, daß sowohl die Coda (T. 85-93) als auch die Überleitung von der zweiten Themengruppe zur Reprise (T. 53-56) – oder zum zweiten Durchführungsteil – mit nur kleinen Abänderungen aufgrund der unterschiedlichen Besetzung und der formalen Proportionen des neuen Zusammenhangs in die *Marcia* übernommen wurden. Die Überleitung wurde jedoch dabei umgesetzt und als Überleitung zur zweiten Themengruppe verwendet. Dies war natürlich nicht zu vermeiden, da der Hauptteil der *Marcia* keine Reprise hat.

Was die enge Verbindung der überleitenden Teile anbelangt, so sei vor allem auf die aus zwei Tönen bestehenden Fortissimo-Akzente, die wiederholten kleinen Terzen in den zu den folgenden Tempi überleitenden Takten (*tornando Tranquillo*, *tornando poco a poco al Meno mosso*) hingewiesen – eine Idee, die in ähnlicher Weise im ersten Satz des Quartetts verwendet wird (T. 297-311) – und auch auf die imitierenden Anfänge der entsprechenden *Tranquillo*- und der *Meno mosso*-Abschnitte (Bsp. 4 a, b). Ebenso offensichtlich ist die Ähnlichkeit der beiden Codas. Die des *Verbunkos* beginnt mit einer Oktavtransposition des Eingangsmotivs des ersten Themas, dem eine Variante des zweiten Motivs (die „axiale Variante“) direkt angefügt ist⁷. Ein drittes Element, das auch in der Exposition enthalten ist (T. 12),

6 Die Entwicklung der Begleitung aus thematischem Material ist ein bei Bartók übliches Mittel. Es ist beispielsweise auf die Begleitfigur der Klarinette in T. 16 ff. des *Verbunkos* hinzuweisen, die langsam aus dem zweiten Motiv der *Verbunkos*-Melodie hervorsteigt. Die umgekehrte Methode, nämlich thematisches Material aus Begleitfiguren zu gewinnen, findet man ebenfalls. Ein Beispiel ist das Entstehen des Hauptthemas des dritten Satzes im *Ersten Streichquartett* aus einer Begleitfigur im zweiten Satz (Vl. 1 bei Ziff. 1).

7 Ein bemerkenswert ähnliches „Achsenmotiv“ erscheint bereits am Anfang des zweiten Satzes der *Ersten Violinsonate* (bei Tempo I gleich nach der Einleitung der Solovioline). Zwischen diesem Werk und *Kontrasten* bestehen weitere Ähnlichkeiten, die hier nicht erörtert werden können. Weissmann, *loc. cit.*, weist auf eine Verbindung zwischen Teilen im Schlußsatz beider Werke hin.

ist eine quasi trillernde Zweiunddreißigstel-Figur, die mit einem vermittelnden gehaltenen Ton zur Kadenz der Klarinette überleitet. Nun sind alle entsprechenden Elemente, mit Ausnahme der virtuoson Kadenz, die in der *Marcia* nicht in Frage käme, auch in der Coda der *Marcia* enthalten. Aber anstatt wie im Vorbild aneinander gekettet, überlagern sie sich hier in einem kontrapunktischen Gewebe (Bsp. 5 a, b). Es sei auch auf die Übereinstimmung der Schlußgesten mit ihren Akkordwiederholungen gegen einen gehaltenen Ton hingewiesen. Diese Idee wird außerdem als Bezugspunkt zwischen den Sätzen beider Werke verwendet: der erste Satz des *Quartetts* und der zweite der *Kontraste*, *Pihenö*, schließen auf ähnliche Art.

So geschah im wesentlichen folgendes: Bartók hat in der *Marcia* nicht nur das Material des *Verbunkos* wiederverwendet, sondern dieser war auch formal das Modell für die *Marcia*. Der Hauptteil der *Marcia* ist nichts anderes als eine verdichtete Fassung des *Verbunkos* mit stärkerer Betonung auf der kontrapunktischen Behandlung des motivischen Materials.

Die folgenden strukturellen bzw. technischen Parallelen sind gleichfalls bemerkenswert: In beiden Sätzen erscheint das erste Thema nur einmal (ganz am Anfang); in keinem von beiden wird das Thema durchgeführt, nur dessen Motive. Diese Motive werden als Hintergrundmaterial für das zweite Thema verwendet; das zweite Thema – überhaupt nicht durchgeführt – wird zuerst in verschiedenen Tonlagen doppelt aufgestellt.

Es besteht jedoch andererseits ein beträchtlicher Unterschied zwischen den beiden Sätzen. Da beide Themen der *Marcia* aus dem ersten *Verbunkos*-Thema stammen, ist dort kein Raum für das zweite Thema des letzteren, das folglich in der *Marcia* überhaupt nicht erscheint. Aber warum übernahm Bartók die „Zellteilungsmethode“, anstatt einfach beide *Verbunkos*-Themen in dem Quartettsatz zu verwenden? Dafür ist eine Erklärung möglich – außer der ganz offensichtlichen, daß der Komponist mehr als nur eine Variante des vorhergehenden Werkes erreichen wollte –, nämlich die, daß er in zwei früheren Werken, den *Rhapsodien für Violine und Klavier* (bzw. Orchester) von 1928 bereits Melodien verwendet hatte, die dem zweiten *Verbunkos*-Thema sehr ähnlich waren und die dort ebenfalls als zweites Thema des *Prima parte (Lassú)* auftreten. Es ist daher verständlich, daß er eine ähnliche Idee – oder „den gleichen musikalischen Gedanken“ – nicht ein drittes Mal verwenden wollte.

Die Tatsache einer Beziehung zwischen *Kontrasten* und den *Rhapsodien für Violine*, die weit über die Verwandtschaft der genannten Melodien hinausgeht⁸, ist keinesfalls überraschend. In ihrer Originalfassung waren die *Kontraste* auch eine Rhapsodie in zwei Sätzen, entsprechend *Lassú* und *Friss* der eigentlichen Rhapso-

⁸ Was in der vorhergehenden Fußnote über *Kontraste* und die *Erste Violinsonate* gesagt wurde, gilt ebenso für *Kontraste* und die *Rhapsodien*. Bartóks Violin-Kammermusik (einschließlich der *Kontraste*) scheint eine Art Familie mit vielen Querverbindungen unter ihren Mitgliedern zu bilden. Da die *Violinsonaten* allgemein zu den kompliziertesten Werken Bartóks gezählt werden und die *Rhapsodien* fast als das andere Extrem angesehen werden, könnte es lohnend sein, sie einer vergleichenden Analyse zu unterziehen.

dien. Erst später fügte Bartók dem Werk einen langsamen Satz an, den *Pihenő*⁹. Aber das Vorhandensein einer Verbindung zwischen *Kontrasten* und den *Rhapsodien* hat, vom Standpunkt dieser Diskussion her gesehen, eine größere Bedeutung darin, daß es eine weitere Schicht in der „Archäologie“ der *Marcia* zutage bringt. Erst jetzt wird der wahre Charakter dieses Quartettsatzes ganz deutlich: es ist eine hochstilisierte Form des *Lassú*-Satzes der Rhapsodie des 19. Jahrhunderts, die Bartók von Liszt übernahm, und dem halbvolkstümlichen Verbunkos-Stil jener Zeit.

Formal ist die *Marcia* sogar noch enger mit dem *Lassú* der Violinrhapsodie verwandt als der *Verbunkos*. Der Hauptunterschied besteht darin, daß in der *Marcia* eine für den *Lassú* typische einfache Wiederholung des ersten Themas durch eine lebhaft kontrapunktische Bearbeitung der Motive im Geiste des „gelehrten“ Stils westlicher Kunstmusik, wie z. B. der letzten Beethoven-Quartette, ersetzt wurde. Aber in der Bearbeitung des zweiten Themas, das überhaupt nicht durchgeführt wird, ist das rhapsodische Prinzip noch in seiner ursprünglichen Form und Bedeutung erhalten.

Zwischen der *Marcia* und der *Ersten Rhapsodie* besteht sogar eine sehr aufschlußreiche Materialverbindung. Der *Lassú* der *Rhapsodie* verwendet in seinem ersten Thema eine rumänische Tanzweise, die von Bartók als eine der 2/4-Tanzmelodien mit schroffen punktierten Rhythmen beschrieben wird, die „den Stücken einen marschartigen ‚heroischen‘ Charakter verleihen“¹⁰. Im ersten Thema der *Marcia* ist der punktierte Rhythmus noch vorhanden und er wird offensichtlich als „semantisches Element“ verwendet, das der *Marcia* ihren Namen gab. Aber während es sich bei der Tanzweise der *Rhapsodie* um eine Volksweise handelt, ist das *Marcia*-Thema eine frei erfundene Melodiestimme, die so gestaltet wurde, daß sie sich für kontrapunktische Bearbeitung eignet. Die Klarinettenmelodie des *Verbunkos* ist irgendwo dazwischen anzusiedeln, wahrscheinlich eine Imitation einer Bauernweise¹¹. So stellen diese drei Themen die drei verschiedenen Ebenen des Einflusses von Volksmusik auf die Kunstmusik dar, die Bartók in seinem berühmten Vortrag von 1931 aufgezeigt hat¹². Das gleiche gilt auch im erweiterten Sinne für die entsprechenden Sätze. Sie zeigen Schritt für Schritt, wie das rhapsodische Prinzip durch das Sonatenprinzip ersetzt wird, d. h. wie das Gewicht vom Material auf seine Bearbeitung verlagert wird, entsprechend der Tradition westlicher Kunstmusik.

9 Bei seiner ersten Aufführung in der Carnegie Hall am 9. Januar 1939 wurde das Werk als Rhapsodie mit zwei Sätzen gespielt. Seine Entstehungsgeschichte wurde bei J. Ujfalussy, *Béla Bartók*, Budapest 1971, S. 344 f. beschrieben.

10 Béla Bartók, *Rumanian Folk Music*, hrsg. von Benjamin Suchoff, Den Haag 1967, Bd. 1, S. 41 (zitiert nach H. Stevens, *The Sources of Bartók's Rhapsody for Violoncello and Piano*, in: *International Musicological Conference in Commemoration of Béla Bartók 1971*, Budapest 1972, S. 69).

11 Im Gegensatz zu den *Rhapsodien* scheint das melodische Material der *Kontraste* Bartóks eigenes Werk zu sein. Der folkloristische Aspekt der *Verbunkos*-Melodie verdankt sich dem modalen Charakter und den rhythmischen Zellen, in denen Downey, *op. cit.*, S. 362 f., rumänische und ungarische Einflüsse feststellt. Andererseits ist ihre Struktur, die nicht deutlich in einzelne Phrasen aufzuteilen ist, künstlich.

12 *Vom Einfluss der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit*, veröffentlicht z. B. bei B. Szabolcsi (Hrsg.), *Béla Bartók, Weg und Werk, Schriften und Briefe*, Budapest 1957.

Burletta und Sebes

Wenn es sich bei der *Marcia* und dem *Verbunkos* um zwei Versionen ein und derselben Idee handelt, deren Ursprung in dem *Lassú* der Rhapsodie zu finden ist, so besteht zwischen der *Burletta* des *Sechsten Streichquartetts* und *Sebes*, dem dritten Satz der *Kontraste*, eine ähnliche Verbindung. Nun wäre es logisch zu fragen, ob diese ihren Ursprung in dem schnellen zweiten Satz der Rhapsodie haben, dem *Friss*.

Wie schon gesagt, zeigen auch *Sebes* und *Burletta* eine auffällige Ähnlichkeit in den Motiven, die schon von mehreren Autoren festgestellt wurde¹³. Die *Burletta* beginnt mit einem hämmernden Motiv aus Tonwiederholungen, das von großen Intervallsprüngen umgeben ist und auf das ein anderes mit Vierteltonglissandi folgt. Das Motiv der Tonwiederholungen mit den umgebenden Intervallsprüngen ist auch in *Sebes* zu finden, d. h. genauer gesagt, in der variierten Reprise des Hauptteils nach dem Trio (T. 188-195). Seltsamerweise erscheint es nicht im Hauptteil vor dem Trio, wo an seiner Stelle – d. h. anstelle des zweiten Themas – ein Motiv aus Sprüngen und Glissandi, aber keine Tonwiederholungen erscheinen (T. 52-58). So wurde ganz in die *Burletta* eingearbeitet, was in *Sebes* nur in fragmentarischer Form auftritt. Weiterhin findet sich das Tonwiederholungsmotiv (mit seinen charakteristischen Vorschlägen) auch im *Friss* der *Zweiten Rhapsodie* (siehe nach Ziff. 19) und bildet so einen Zusammenhang zwischen diesen Sätzen, analog dem zwischen den drei anderen bereits besprochenen.

Eine andere wichtige Entsprechung zwischen *Burletta* und *Sebes* ist in ihren Trios festzustellen. Das Trio von *Sebes* basiert auf einer Melodie, die eine echte Bauernmelodie im „bulgarischen Rhythmus“ sein könnte¹⁴. Die im Trio der *Burletta* als erstes Thema verwendete Melodie ist ganz offensichtlich eine Variante dieser ersteren (Bsp. 6a, b)¹⁵. Die Änderung des kapriziösen, unregelmäßig aufgeteilten bulgarischen Rhythmus in eine gleichmäßige 6/8-Bewegung in absteigender Linie hat eine bemerkenswerte Wirkung: Vom Charakter der Bauernmelodie verschwindet etwas. Einer Melodie einige ihrer Volksweisencharakteristiken zu nehmen und anderen zu belassen, scheint in der Tat eine von Bartók häufig verwendete Methode zu sein, in seinem Bemühen, seine beiden Traditionen, die volkstümliche und die gelehrte, einander anzugleichen.

13 Vgl. Stevens, *op. cit.*, S. 221 f.

14 Es handelt sich jedoch wahrscheinlich um eine Imitation. Nach Downey, *op. cit.*, S. 365, sind ihr Aufbau und auch die häufige Verwendung des Quartintervalls der Grund für ihr „*parfum folklorique*“, trotz ihrer der Bauernmusik fremden Chromatik. Tatsächlich ist die Melodie, wie sie zuerst in der Klarinette erscheint – wenn man einmal von den zweitönigen Auftaktschleifern absieht – rein äolisch. Von der Violine aufgenommen, wechselt sie später zu phrygisch. Die chromatischen Schleifer können möglicherweise als Annäherungen an nicht festgelegte Tonhöhen angesehen werden, die den grundlegend diatonischen Charakter der Melodie nicht beeinflussen.

15 In der Taschenpartitur von Boosey & Hawkes ist ein offensichtlicher Druckfehler, der in unserem Beispiel wiedergegeben ist. In T. 71 (zweiter Takt des Andantino) hat die zweite Violine nur 8 Achtelnoten anstatt 9. Angenommen, daß das Verhältnis zum Viola-Part stimmt, sollte die zweite Viertelnote mit einem Punkt versehen werden.

Der bulgarische Rhythmus, wie er im Trio von *Sebes* verwendet wird, kann auch als eine Art „weichere Variante“ des punktierten Rhythmus angesehen werden, auf die Bartók in Vortragsnotizen (teilweise von Vinton posthum veröffentlicht) hinweist. Als Beispiel dafür erwähnt er ausdrücklich das Trio der *Burletta*, wobei er natürlich das zweite Thema meint¹⁶. Dies scheint ein weiterer Beweis für die „Zellteilungs“-Methode zu sein: charakteristische Eigenheiten der *Sebes*-Triemelodie wurden in der *Burletta* in zwei Motive aufgeteilt.

Diese beiden Entsprechungen reichen aus, um zu zeigen, daß Bartók *Sebes* in der Tat als wichtige Quelle für die *Burletta* nutzte. Aber während der Charakter von *Sebes*, eines typischen schnellen Tanzsatzes, dem des *Friss* in der Rhapsodie entspricht, hat die *Burletta* eine ganz andere Funktion. Da ihr eine lebhafteste, perpetuum-mobile-artige Tanzweise – entsprechend dem ersten Thema von *Sebes*, einer rumänischen Tanzmelodie¹⁷ – fehlt, hat sie keinesfalls den Charakter eines Finalsatzes. Es ist jedoch interessant, daß Bartók ursprünglich für das *Sechste Streichquartett* einen Schlußsatz im Stil von *Sebes* oder eines schnellen Satzes der Rhapsodie plante. Suchoff, der die Skizzen für das Werk geprüft hat, schreibt: „Anstelle der Wiederaufnahme von thematischem Material des ersten Satzes, wie es in dem veröffentlichten Werk der Fall ist, enthält die Skizze so etwas wie ein Rondo, eine Sonata oder eine andere große architektonische Form von ausgeprägtem volkstümlichen Charakter“¹⁸. Der Hauptgedanke dieses skizzierten Schlußsatzes ist genau eine perpetuum-mobile-artige Tanzweise im Stil des ersten *Sebes*-Themas¹⁹.

Bartók gab dann seinen ursprünglichen Plan nach langem Zögern auf. Er beendete die veröffentlichte Version des letzten Satzes im November 1939²⁰, aber als er seinem Verleger in London am 25. Februar 1940 ein Exemplar des Manuskripts zusandte, schrieb er: „Es kann bis auf weiteres nicht gedruckt werden, es kann sein, daß ich den IV. Satz noch ändere“²¹. Mehrere Monate nach Vollendung des Werkes verfolgte ihn offenbar die Idee eines Schlußsatzes im *Friss*-Typus. Warum aber hat er dann den letzten Satz nicht geändert? Waren die Gründe künstlerischer oder praktischer Natur? Das gleiche kann man über die allgemeine Konzeption des Quartetts fragen. Verwendete er Material und Formen der Rhapsodie-Tradition aus einer bestimmten Ausdrucksabsicht heraus oder aus praktischen Gründen? Und welches wären diese?

16 Vgl. J. Vinton, *Bartók on his own Music*, in: JAMS 19, 1966, S. 237.

17 Downey vermutet (*op. cit.*, S. 363), daß es sich bei dieser Melodie um eine stilisierte Version einer rumänischen instrumentalen Tanzweise handelt, die Bartók in Sebis (Bezirk Bihar) hörte, als er dort in den Jahren 1909 und 1910 sammelte. Er führt auch die Bezeichnung des letzten Satzes, *Sebes*, zurück auf den Namen der Stadt Sebis, dessen ungarische Form es wäre. Da „*sebes*“ auf ungarisch „schnell“ heißt, hätte die Bezeichnung eine doppelte Bedeutung.

18 *Structure and Concept in Bartók's Sixth Quartet*, in: *Tempo* 83, Winter 1967-1968, S. 5.

19 Wiedergegeben bei J. Vinton, *New Light on Bartók's sixth Quartet*, in: MR 25, 1964, S. 229. Er druckt auch die entsprechende Manuskriptseite in Faksimile, wie auch Suchoff in dem in der vorangehenden Fußnote genannten Artikel.

20 Vgl. Vinton, S. 224.

21 Zitiert nach Gy. Kroó, *Unrealized Plans and Ideas for Projects by Bartók*, in: *Studia Musicologica* 12, 1970, S. 22.

Das *Sechste Streichquartett* wurde unter großem Druck und schwierigen Umständen geschrieben. Bartók begann sofort nach Vollendung des *Divertimento* daran zu arbeiten. Er war in Saanen in der Schweiz und schrieb von dort am 18. August 1939 an seinen Sohn Béla: „Jetzt müßte ich aber noch einer anderen Bestellung nachkommen, und zwar für Z. Székely (*Neues Ungarisches Streichquartett*)“²². In dem gleichen Brief gibt er seiner Besorgnis über die politische Lage Ausdruck: „Ich werde auch fortwährend von dem Gedanken beunruhigt, ob ich noch von hier nach Hause werde reisen können, wenn eventuell dies oder jenes geschehen würde.“ Er fügte jedoch hinzu: „Zum Glück kann ich mir diese schlimmen Gedanken aus dem Kopf schlagen – wenn es sein muß –, und so stören sie mich nicht in meiner Arbeit.“ In der letzten Augustwoche unterbrach Bartók seine Arbeit und eilte zurück nach Budapest²³. Am 29. September schrieb er an Géza Frid in Amsterdam, er sei „fertig mit den ersten drei Sätzen des Sechsten Quartetts (ein weiterer – der vierte Satz – fehlt noch)“²⁴. Wäre dies ohne Zurückgreifen auf bereits ausgearbeitetes Material möglich gewesen? Zugegeben, in dieser Phase seines Lebens arbeitete Bartók sehr schnell (er hatte das *Divertimento* in fünfzehn Tagen vollendet), aber es ist doch denkbar, daß die Umstände zu seiner Entscheidung beitrugen, Anleihen bei eigenen früheren Werken vorzunehmen und das formale Problem eines der Sätze (der *Marcia*) dadurch zu lösen, daß er eine weiterentwickelte Version eines früheren Satzes schrieb. Andererseits ist es ganz klar, daß der traditionelle Verbunkos-Stil mit seiner nationalen Stimmung seine Phantasie in den Jahren um 1940 ständig reizte. Der erste Satz sowohl des *Divertimento* als auch des *Zweiten Violinkonzerts* sind vom Verbunkos inspiriert wie auch der erste Satz des *Klavierkonzerts Nr. 3*²⁵. Der „marschartige, heroische Charakter“ dieser Sätze kann vielleicht als eine Art symbolische Verpflichtung angesichts der Weltereignisse gedeutet werden.

Das Problem des letzten Satzes ist schwieriger. Suchoff neigt zu der Annahme, daß Bartóks Meinungsänderung, das Aufgeben des ursprünglichen Plans für das Finale, auf äußere Umstände zurückzuführen ist, die er ausführlich beschreibt²⁶. Vinton dagegen ist der Ansicht, daß es die geringe Ergiebigkeit des ursprünglichen Materials war, die Bartók zwang, nach einer anderen Lösung zu suchen: „Der Grundgedanke . . . war melodisch uninteressant für die Art chromatisch gedichteter

22 B. Szabolcsi (Hrsg.), *Béla Bartók, Weg und Werk, Schriften und Briefe*, Budapest 1957, S. 290 ff.

23 Nach Ujfalussy, *op. cit.*, S. 347, „war es der Ausbruch des Krieges, der seinem friedlichen Aufenthalt in Saanen ein Ende setzte“. György Kroó schreibt dagegen, „daß er unerwartet seine Sachen packte und nach Hause zurückkehrte“, nachdem er die Nachricht von der Vereinbarung des deutsch-sowjetischen Nichtangriffspakts (23. August) erhalten hatte (*A Guide to Bartók*, Budapest 1974, S. 215). Dies scheint übereinzustimmen mit Bartóks Brief an Frau Müller aus Neapel vom 2. April 1940, in dem er sagt, daß er 3 1/2 Wochen in Saanen war, denn er traf dort offensichtlich bereits am 2. August 1939 ein. Der Brief wird von Vinton, S. 224, zitiert.

25 Vgl. Ujfalussy, *op. cit.*, S. 348, und F. Bónis, *Bartók und der Verbunkos*, in: *International Musicological Conference in Commemoration of Béla Bartók 1971*, Budapest 1972.

26 *Loc. cit.*, S. 10.

Beispiel 3a

pizz.

Musical score for Beispiel 3a. It consists of two systems of staves. The top system has a single treble clef staff with a piano (p) dynamic and a 'pizz.' (pizzicato) instruction. The bottom system has a grand staff (treble and bass clefs) with a mezzo-forte (mf) dynamic. The music is in 4/4 time and features a melodic line in the piano and a supporting bass line in the grand staff.

Beispiel 3b

Musical score for Beispiel 3b. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first two staves start with a mezzo-forte (mf) dynamic, while the last two start with a forte (f) dynamic. The music is in 4/4 time and includes trills (tr) and a crescendo leading to a forte (f) dynamic.

Beispiel 4a

Vln. *fff* *mf* *f* *p* *tornando*

Cl. in A *fff* *mf* *f* *p*

----- Tranquillo

più p *p, dolce*

p, dolce

Musical score for Beispiel 4a. It features two parts: Violin (Vln.) and Clarinet in A (Cl. in A). The Violin part starts with a fortissimo (fff) dynamic, followed by mezzo-forte (mf), forte (f), and piano (p). The Clarinet part follows a similar dynamic structure. The section concludes with a 'tornando' instruction. Below this, a 'Tranquillo' section is shown with dynamics of 'più p' and 'p, dolce'.

Beispiel 4b

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line starting with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It begins with a fortissimo (*ff*) dynamic, followed by a fermata, and then continues with a forte (*f*) dynamic and a slur. The second staff is a vocal line with a treble clef, starting with *ff*, then *mf*, and ending with *f*. The third staff is a piano line with a bass clef, starting with *ff* and *f*. The fourth staff is a piano line with a bass clef, starting with *ff* and *f*. The system concludes with the instruction "tornando poco a" in the upper right corner.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef, starting with a piano (*p*) dynamic and a long slur. The second staff is a vocal line with a treble clef, starting with a piano (*p*) dynamic and a long slur. The third staff is a piano line with a bass clef, starting with a piano (*p*) dynamic and a long slur. The fourth staff is a piano line with a bass clef, starting with a piano (*p*) dynamic and a long slur. The system concludes with the instruction "dim." in the lower left corner and "p" and "mf" in the lower right corner.

The third system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a long slur. The second staff is a vocal line with a treble clef, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a long slur. The third staff is a piano line with a bass clef, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a long slur. The fourth staff is a piano line with a bass clef, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a long slur. The system concludes with the instruction "al Meno mosso" in the upper left corner.

Beispiel 5a

Cl. in A

Musical notation for Beispiel 5a, Cl. in A. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The melody is written on a single staff in treble clef, featuring a series of eighth and sixteenth notes with various accidentals, including a trill-like figure.

Beispiel 5b

Musical notation for Beispiel 5b, consisting of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The piece starts with a forte (*f*) dynamic and includes several *dim.* (diminuendo) markings. The lower staves feature sixteenth-note passages with *(p)* (piano) dynamics.

Beispiel 6a

Cl. in A

Musical notation for Beispiel 6a, Cl. in A. The piece starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody is written on a single staff in treble clef, featuring a mix of eighth and sixteenth notes with various accidentals.

Beispiel 6b

Vln. II

Musical notation for Beispiel 6b, Vln. II. The piece is written on two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The upper staff contains a melodic line with various accidentals. The lower staff features a rhythmic accompaniment with a section marked *o III o sim.* (triplets), indicated by a bracket and the number 4 below it.