

- Finale (Fragm.), Ms. dat. 3. Januar 1840,
Andante⁷¹.
- Dithyrambe*, Vivacissimo, Ms. dat. 7. Januar 1840 (Anfang), 11. Januar 1840 (Schluß).
- Balscener*, Ms. dat. 2. April 1840 (Fragm.).
- I en Stambog*, Untertitel: Impromptu, Allegro molto, Ms. dat. Oktober 1841.
- Capriccio F-dur*, Ms. dat. 6. November 1851⁷².
- Allegretto c-moll*, Ms. dat. 13. September 1855.
- Folkedans C-dur*, Ms. dat. 1860.
- Krigsbilleder*, Ms. dat. Februar 1864 (Fragm.).
- | | |
|--------------------------|---------------------|
| Afskeden | Vivace, |
| Nr. 296 P. Hjort | Andante, |
| Feltliv | Allegro scherzando, |
| Forpost paa Kaempehøjen, | Moderato |
- Allegro non troppo c-moll*, Ms. dat. 1. Juli 1880.
- Andante As-dur*, Ms. dat. 4. Juli 1880.

Klavierwerke, deren Entstehungszeit nicht angegeben werden kann:

- Ballade D-dur*.
- Allegro molto vivace B-dur*.
- Andantino cis-moll*.
- Marsch Es-dur* (til Skydebanefest)⁷³.

Zur Entstehung und Kompositionstechnik von Bartóks Konzert für Orchester

von Tibor Kneif, Berlin

1. Letzte Lebensjahre; Entstehungsumstände und früheste Rezeption

Hatte Béla Bartók am Vorabend des zweiten Weltkrieges Europa noch um des Luxus willen verlassen, seine geistige Unabhängigkeit zu wahren, so türmten sich in den Vereinigten Staaten bald wirtschaftliche Sorgen vor ihm, und zuletzt galt eine Verlängerung seines Lebens um einige Wochen schon als Gewinn. Von 1942 an zeugen seine Briefe vom raschen Verfall einer ohnehin stets angefochtenen Gesundheit. Seit April dieses Jahres wurde er allabendlich von hohem Fieber heimgesucht, und in der ersten Hälfte des folgenden Jahres befand er sich im Zustand chronischer Erschöpfung. Eine seiner wenigen Vorlesungen an der Harvard-Universität konnte Bartók wegen eines Schwächeanfalls nicht beschließen; auf Veranlassung der Universität wurde er ins Krankenhaus gebracht. Die Ärzte schienen ratlos und stellten einander widersprechende Diagnosen. Über ihr Herumtappen machte sich Bartók bald in un-

71 Dieser Satz steht in E-dur. Er dient später als Vorlage zum 2. Satz der Druckfassung und steht dort in G-dur.

72 Alfred Nielsen gibt hier irrtümlich das Jahr 1857 an; Alfred Nielsen, a. a. O., S. 176.

73 Dieser Marsch liegt in einer Abschrift von J. F. Fröhlich vor und trägt die Jahreszahl 1841.

geduldigen, bald in gelassen spöttischen Bemerkungen lustig. Heute liest man diese ironischen Briefstellen mit Beklemmung, unter der Last des Zuschauers, der in die unheilvolle Schlußwendung eines persönlichen Dramas bereits eingeweiht ist. Die Ärzte ließen Bartók bis zuletzt im Ungewissen darüber, daß er ohne Genesungsaussicht an einer Art von Leukämie erkrankt war.

Hätte nicht die American Society of Composers, Authors, and Publishers (ASCAP) Bartók auf eine großzügige und dazu taktvolle Weise unterstützt, wäre er wohl viel früher seiner Krankheit erlegen. Durch die Fürsprache von Ernő Balogh – einem ehemaligen Schüler Bartóks – und anderen einflußreichen Mitgliedern bewogen, übernahm die Organisation sämtliche Kosten einer langwierigen Behandlung bei namhaften Ärzten und ermöglichte mehrere Sanatorien-Aufenthalte fern von New Yorks unausgeglichenem Klima. Den ersten von ihnen verbrachte der Komponist zusammen mit seiner Frau im Höhenluftkurort Saranac Lake. Im Gebirge Adirondack, im nördlichen Teil des Staates New York, erholte er sich von Anfang Juli bis Ende September 1943. Dort entstand nach dreijähriger Schaffenspause das *Konzert für Orchester*.

Um auch Bartóks materielle Nöte abzuwenden und die menschliche wie künstlerische Vereinsamung zu bannen, in die er zuletzt geraten war, bemühten sich einige Freunde um die Erlangung eines Kompositionsauftrages. Dies schien der einzig gangbare Weg für eine Hilfeleistung, da Bartók jede caritative Geste zu enthüllen wußte, die sich nicht als auch sachlich motiviert vor ihm rechtfertigte. Zwei ehemalige Ungarn, der Dirigent Fritz Reiner und der Geiger Joseph Szigeti, ersuchten Sergej Kussewitzky, von der ein Jahr zuvor ins Leben gerufenen Kussewitzky-Stiftung einen Kompositionsauftrag für Bartók zu erreichen. Der Dirigent folgte der Anregung bald und suchte Bartók noch im Mai 1943 in einem New Yorker Krankenhaus auf¹.

Kussewitzkys Besuch und der damit verknüpfte Kompositionsauftrag gaben Bartók neuen Auftrieb. Allmählich begann jene verbitterte Haltung aufzuweichen, die der Komponist im Laufe der Exiljahre zum eigenen Schaffen eingenommen hatte; Bartóks eigene Worte hierüber werden in einem Brief seiner Frau wiedergegeben: „*nie und unter keinen Umständen werde er ein neues Werk mehr schreiben*“². Dem Brief läßt sich übrigens entnehmen, daß Bartók diesen Entschluß noch vor dem Mai 1940 in Ungarn gefaßt hat. Die Gründe für diese Entscheidung sind nicht restlos durchsichtig, und selbst wenn sie in der politischen Verfinsterung Europas liegen sollten, wäre die ausschließliche Hinwendung zu pianistischer und wissenschaftlicher Tätigkeit während der Jahre bis 1943 allein daraus nicht zu erklären. Eher scheint es, daß die ausbleibende Anerkennung Bartók als Komponisten zur Resignation führte. Darauf deuten seine Zeilen vom Silvestertag 1942: „*Meine Komponistenlaufbahn ist so gut wie beendet. Die Verfemung meiner Werke durch die führenden Orchester hält unvermindert an, und weder ältere noch neuere Kompositionen werden aufge-*

¹ H. W. Heinsheimer beschreibt diese Begegnung auf Grund von Kussewitzkys eigener Darstellung. Vgl. *Béla Bartók – Eigene Schriften und Erinnerungen der Freunde*, hrsg. von W. Reich, Basel/Stuttgart 1958, S. 90-116. Der Beitrag Heinsheimers bildet ein selbständiges Kapitel in dessen Buch *Menagerie in Fis-dur*, Zürich 1953.

² *Bartók Béla levelei* (Briefe von B. B.), hrsg. von J. Demény, Bd. III, Budapest 1955, S. 489.

führt. *Es ist eine Schande, freilich nicht für mich*³. Aber schon am 23. Mai 1943, kurz nach Kussewitzkys Besuch, schrieb Bartóks Frau an Joseph Szigeti: „*Es ist eine große Freude für mich, daß in Béla sich wieder Pläne um Musik und Komponieren hegen*“⁴.

Freilich, Bartóks Gesundheitszustand besserte sich nur zögernd. In Saranac Lake blieb Bartók vorerst an das Bett gefesselt. Er füllte die Zeit mit Lektüre aus: *Don Quijote* in einer mehr als dreihundert Jahre alten englischen Übersetzung wurde ihm zum literarischen Erlebnis⁵. Das Fieber ließ mittlerweile immer mehr nach, und vom 15. August an – dem ins Autograph eingetragenen Tag des Arbeitsbeginns – war Bartók vornehmlich mit dem Komponieren beschäftigt. Den ganzen September, „*sozusagen Tag und Nacht*“⁶, arbeitete er an dem Auftragswerk. Nach dem Vermerk des Manuskripts wurde es am 8. Oktober 1943 fertiggestellt. Da der Sanatorien-Aufenthalt nur bis zum Ende September währte, erscheint es wahrscheinlich, daß Bartók in New York noch eine Woche lang daran weitergearbeitet hat⁷. Eine Bemerkung von Heinsheimer deutet indes darauf, daß der größte Teil des Manuskripts dem New Yorker Verlag noch aus dem Luftkurort zum Kopieren zugesandt wurde⁸. Als Kussewitzky in einem Brief vom 11. November den Empfang des Werkes bestätigte, meinte er wohl das Autograph, da der Besteller üblicherweise das eigenhändige Exemplar des Komponisten erhält. Drei autographe Skizzen befinden sich im New Yorker Bartók-Archiv.

Obwohl die neue Komposition schon am 17. März 1944 auf dem Programm der Bostoner Symphoniker – deren Dirigent Kussewitzky war – stehen sollte, wurde sie dennoch erst in der folgenden Spielzeit der Öffentlichkeit vorgestellt. Zur ersten Aufführung am 1. Dezember 1944 und zu den ihr vorausgegangenen Proben reisten Bartók und seine Frau nach Boston, nachdem die „*ungern erteilte Zustimmung*“ der behandelnden Ärzte dazu eingeholt worden war⁹. Die Wiederholungen am 2. sowie am 29. und 30. Dezember halfen, das sehr günstige Publikumsecho zu verbreiten. Kusse-

3 *Bartók Béla levelei*, Bd. II, Budapest 1951, S. 173-175. Die Briefstelle (an Mrs. Wilhelmine Creel vom 31. Dezember 1942) ist zugänglich in englischer Sprache bei H. Stevens, *The Life and Music of Béla Bartók*, Revised Edition, New York 1964, S. 97.

4 *Bartók Béla levelei*, Bd. III, S. 489.

5 Vgl. dazu den Brief an Mrs. Wilhelmine Creel vom 17. August 1943 in der deutschsprachigen Briefausgabe *Béla Bartók – Ausgewählte Briefe*, hrsg. von J. Demény, Budapest 1960, S. 216 f.

6 Brief an Joseph Szigeti vom 30. Januar 1944 (*Béla Bartók – Ausgewählte Briefe*, S. 220-222).

7 Diese Annahme ist im Einklang mit der Aussage von H. Stevens (a. a. O., S. 99), Bartók „*brought the score of the Concerto for Orchestra with him when he came to New York in October . . .*“.

8 H. W. Heinsheimer, a. a. O.: „*Er sandte uns die Partitur zum Kopieren. Dann kam ein zweites und schließlich ein drittes Paket. Es war das Konzert für Orchester.*“.

9 Brief an Mrs. Wilhelmine Creel vom 17. Dezember 1944, a. a. O. – Partitur wie Taschenpartitur des Werkes enthalten dagegen den Vermerk: „*First performance on December 1st, 1944, by the Boston Symphony Orchestra under the direction of Dr. Serge Koussewitzky, at Carnegie Hall, New York.*“ In einem Schreiben an den Verf. bedauert der Verlag diesen Irrtum; eine künftige Richtigstellung ist daher zu erwarten. Aber auch Heinsheimer scheint sich zu irren, wenn er in seiner Darstellung schreibt: „*Bartók kam nicht rechtzeitig aus Asheville zurück, um noch im Dezember 1944 bei der mit stürmischem Beifall begrüßten Uraufführung in Boston zugegen sein zu können.*“ Sonstige Irrtümer in Heinsheimers Schilderung sind ebenfalls nicht ausgeschlossen.

witzky machte aus seiner überschwenglichen Begeisterung für das Werk kein Hehl. Schon bei der Generalprobe meinte er, Bartóks Komposition sei das beste Orchesterstück der vergangenen zwanzig Jahre, und dies, obwohl er auf Schostakowitsch große Stücke hielt. Unter dem Einfluß der Ovationen bei der Uraufführung gab er diesem Zeitraum noch weitere fünf Jahre hinzu.

Nicht wegen der umfangreichen Orchesterkomposition allein, aber auch durch sie, begann eine Art Wiederentdeckung Bartóks in den Vereinigten Staaten; ihm wurde erneut persönliches, künstlerisches und nicht zuletzt geschäftliches Interesse entgegengebracht. Während er fast drei Jahre unbeachtet geblieben war, wurden ihm jetzt verschiedene Kompositionsaufträge erteilt: für eine Solo-Violinsonate von Yehudi Menuhin, für ein siebentes Streichquartett vom Verleger Ralph Hawkes, für ein Violakonzert vom englischen Bratschisten William Primrose und schließlich für das einleitende Stück eines (Stoffe aus dem Alten Testament darstellenden) Schallplattenwerks, das der Hollywood-Dirigent Nat Shilkret unter der weiteren Mitwirkung von Milhaud, Schönberg, Strawinsky, Toch u. a. als *Genesis* zuwebringen wollte. Der Aufführung der Violinsonate im November 1944 konnte Bartók noch beiwohnen, aber vom Streichquartett-Plan ist nur ein Fragment von wenigen Takten bekannt; auch das von Tibor Serly posthum orchestrierte, in seiner sonstigen Torsohaftigkeit jedoch belassene Bratschenkonzert vermag nicht mehr als vollwertiges künstlerisches Dokument zu gelten, und den Honorarvorschuß für die Vertonung des biblischen Sujets hatte noch Bartók selber zurückgeschickt, als er in sich nicht mehr die Kraft verspürte, dem Auftrag nachzukommen. Er starb am 26. September 1945 im West Side Hospital von New York, bevor die Fahnenkorrekturen des Orchesterkonzerts von ihm abgeschlossen werden konnten. Als schon ein Krankenwagen vor dem Haus auf Bartók wartete, bat der Komponist den zufällig in der Wohnung weilenden Pianisten György Sándor um die Durchsicht des Probedrucks. Einem Rundfunkinterview mit Sándor aus dem Jahre 1947 zufolge hatte Bartók den größten Teil der Arbeit allerdings schon ausgeführt und die korrigierten Stellen mit Randbemerkungen deutschfeindlichen – und das hieß damals: NS-feindlichen – Inhalts versehen¹⁰. Die Partitur ist 1946 bei Boosey & Hawkes erschienen, und die Publikation eröffnete den Siegeszug des Werkes auch in den europäischen Ländern.

Es ist mit einigem Recht gesagt worden, daß auf Grund seines melodischen Reichtums, der farbigen Instrumentation und der einprägsamen Kontraste innerhalb der Einzelsätze das *Konzert für Orchester* der Aufgabe wie kein zweites Werk gewachsen sei, unbefangene Hörer in die Klangwelt der neueren Musik einzuführen¹¹. Der gutgemeinten Empfehlung mischt sich indes leicht die Tendenz bei, pädagogische Tauglichkeit als Ersatz dafür anzusehen, daß es dem Werk an Aussagekraft und an ästhetischem Eigengewicht gebricht – Britten's *Young Person's Guide to the Orchestra* kann man in pädagogischer Hinsicht gewiß loben. In der Tat pflegt man aus den ansprechenden Zügen der Komposition Bartóks einen Vorwurf gegen sie abzuleiten. Die Gegenargumente gibt nicht einfach die musikgeschichtliche Situation in die Hand,

¹⁰ Kristóf Károly, *Beszélgetések Bartók Béla-val* (K. Kristóf, Gespräche mit B. B.), Budapest 1957, S. 155.

¹¹ So etwa H. Stevens, S. 283.

die infolge ihrer polaren Ausrichtung dazu verleitet, dem Populären künstlerische Vollwertigkeit abzusprechen und es entweder als unlauteren Kompromiß zu verdächtigen oder bestenfalls mit dem fragwürdigen Kompliment des „Alterswerkes“ abzutun. Das Unbehagen darüber, daß der ehemalige Stürmer sich zum gleichzeitigen Verwerten auseinanderliegender zeitgenössischer Techniken entschließt, findet etwa in den Worten von Serge Moreux Ausdruck: *„Ich werde nicht zögern, Vorbehalte gegenüber dem Konzert für Orchester zu äußern. Der Wahrheit zuliebe muß ich eingestehen: das Gefühl, das Werk unmöglich als vollkommen betrachten zu können, überkommt mich stets nach, nie während der Aufführung. Wenn sein reiches orchestrales Gewebe in pompösem Farbauftrag à la Milhaud sich entfaltet, schweigen alle Widerstände, die auf einigen stilistisch sehr gemischten, beschwerlichen Partien beruhen. Das breite Publikum, das stets wenig Ohr für das Heterogene hat, wenn das Stück nur brillant und pittoresk erscheint, bringt diesem an Einzelschönheiten sehr reichen Werk jedesmal Ovationen entgegen“*¹².

Dieser Urteilsspruch wird nicht dadurch entkräftet, daß man auf die Umstände der Werkentstehung hinweist. Bartóks geistige Energie hat sich früher aus einer beständigen Spannung von Herausforderung und Bestätigung gesammelt. Widerstand von der Umgebung war ihm ein Lebenselement, und drohte dieser Widerstand nachzulassen, so wurde für sein Wiedererwachen kurzerhand gesorgt. Bartóks schroffe Äußerungen, Proteste und provozierende Stellungnahmen gegen offiziellen Kulturbetrieb waren nicht so sehr taktisch verfehlte Bekundungen von Charakterfestigkeit: die durch sie hervorgerufene eisige Atmosphäre gehört zum Geheimnis seines Schaffens. Aber auch das andere Lebenselement fehlte früher nicht, der Rückhalt in der fortschrittlichen Presse, die Aufmerksamkeit der westeuropäischen – vornehmlich deutschen – Avantgarde und die freundschaftliche Förderung durch Mäzene in Deutschland und in der Schweiz.

Beide Orientierungspole in Bartóks Schaffen haben sich während der amerikanischen Exiljahre gegenseitig aufgehoben. Die Kräfte des Landes waren durch den Krieg beansprucht, der öffentliche Ärger ob einer mißtönigen Musik blieb aus, die einst reich zuströmende öffentliche Aufmerksamkeit für die eigenen Kompositionspläne wandte sich elementaren, lebenserhaltenden Fragen zu. Daß er nicht mehr komponieren wollte, war von Bartók vermutlich als eine im europäischen Sinn unerhörte Provokation gemeint, gleichfalls seine Weigerung im Exil, sich dem neuen, lärmenden Lebenstempo anzupassen. Seine Herausforderungen haben indes ihr Ziel verfehlt: sie wurden gar nicht wahrgenommen. Eine wachsende Resignation erfüllte daher seine Äußerungen. In einem Brief vom 2. März 1942 schrieb er, er sei von einem allgemeinen Pessimismus durchdrungen und habe jedwedes Vertrauen zu Menschen, zu Ländern, zu allem verloren (an Mrs. Wilhelmine Creel).

Diese Voraussetzungen vor Augen, erscheint es möglich, daß die von Moreux angedeutete Problematik einiger Stellen im *Konzert für Orchester* das mißliche Ergebnis einer Dankbarkeit ist, die Bartók gegenüber dem bestätigenden Wink Kussewitzkys

¹² S. Moreux, *Béla Bartók – Leben, Werk, Stil*, Zürich 1950, S. 123.

gehegt hat. Die freiwillig eingegangene Bindung an den Dirigenten konnte durch Eigenbrötlerie nicht einfach aufgekündigt werden. Kuszewitzky seinerseits war an die Erwartungen des Publikums und der Presse gebunden. Das amerikanische Konzertleben der vierziger Jahre erscheint konservativ und zeigt eine radikal andere Hierarchie der in Europa gültigen ästhetischen Rangstufen. Außer den drei Wiener Klassikern wurde viel Tschaikowsky, Brahms, Strauss, Rachmaninow und Sibelius gespielt¹³. Und dennoch, das Argument, Rücksichtnahme des Komponisten und Publikumserwartung hätten die Sprache des Orchesterkonzerts wesentlich beeinflußt, krankt daran, daß in ihm zwei Werke aus der zeitlichen Nachbarschaft nicht berücksichtigt werden. Das eine ist die Sonate für Violine allein, die gleichfalls auf Bestellung entstand. Erscheint die Vermutung von Halsey Stevens auch überspitzt, das Solowerk kündige eine neue, nicht mehr zur Entfaltung kommende Phase in Bartóks kompositorischem Schaffen an, so erweist sich dessen großräumige Stimmenverlegung doch bemerkenswert neu; auch hat es kaum eine Aussicht, je populär zu werden. Das andere Werk ist das dritte Klavierkonzert. Nicht zum Auftrag gegeben, vielmehr als ein inniges Vermächtnis für die Gattin Ditta Pásztory geschrieben, enthält es noch mehr Züge der Versöhnlichkeit, als das für Kuszewitzky komponierte Auftragswerk.

Der Einschätzung der Komposition durch Moreux stehen die Ansichten anderer gegenüber, die am prägnantesten von Halsey Stevens formuliert worden sind. Die Berufung auf klangliche Erinnerungsbilder beim Hören des Bartókschen Werkes sei müßig. *„Identification of the raw materials of a work of art neither condemns nor exalts it. Its content and its significance depend upon more fundamental considerations. If the creator has something trenchant to say, and says it with the greatest sincerity of which he is capable, microscopic dissection is pointless. Bartók's Concerto for Orchestra is a great work, one of the greatest produced in this century, not because of the startling originality of its materials or the novelty of their treatment, but because the problems it poses are broad and vital ones, solved with the utmost logic and conviction“*¹⁴.

Es erscheint möglich, das Spätwerk an den eigenen Prämissen des Komponisten zu messen. *„Fast könnte man sagen, er sei Eklektiker im besten Sinne des Wortes gewesen: einer, der aus dem Fremden manches herübernimmt, um noch mehr von seinem Eigenen daraufzugeben“*¹⁵.

2. Genetische Werkschichtung; verwandte Techniken im ersten und dritten Satz

Das *Konzert für Orchester* umfaßt fünf Sätze, die jeweils durch eine in Klammern stehende italienische Überschrift näher bezeichnet sind: I (*Introduzione*), II (*Giuoco delle coppie*), III (*Elegia*), IV (*Intermezzo interrotto*), V (*Finale*). Die Bezeichnung des Anfangs- und des Schlußsatzes nimmt lediglich auf den architektonischen Stellenwert Bezug; die übrigen Überschriften dagegen drücken entweder eine affektive

13 Vgl. dazu J. H. Mueller, *Fragen des musikalischen Geschmacks – Eine musiksoziologische Studie*, Köln/Opladen 1963 (= Kunst und Kommunikation Bd. 8).

14 H. Stevens, S. 283 f.

15 B. Bartók, *Liszt-Probleme*, in: Bartók Béla válogatott írásai (Ausgewählte Schriften von B. B.), hrsg. von A. Szöllösy, Budapest 1956, S. 222.

Haltung oder ein Programm aus. Dem entspricht, daß die Ecksätze dem traditionellen Sonatenhauptsatz folgen, während die mittleren Sätze in frei gestalteten Reihenformen gebaut sind.

Zweifelhaft erscheint, ob das Werk von Anfang an als ein Orchesterstück mit allein oder paarweise konzertierenden Soloinstrumenten (die meist Holzbläser, niemals Streicher sind) konzipiert wurde. Einem Brief von Bartóks Frau an Joseph Szigeti vom 23. Mai 1943 läßt sich entnehmen, daß Bartók anfänglich ein großes Orchesterwerk mit Gesang plante. Die endgültige Fassung weist ihrerseits symphonische Züge auf, und besonders im Hinblick auf den Streichersatz konnte Bartók in einer Programmklärung anlässlich der Uraufführung seiner Komposition diese als ein „*symphony-like orchestral work*“ bezeichnen¹⁶. Der genetische Verlauf des Werkes hat demnach möglicherweise drei Stadien durchgemacht – Kantate, Symphonie, Konzert – , und Elemente dieser verschiedenen Reifestadien lassen sich in der endgültigen Werkgestalt auseinanderhalten. Die „Elegie“ des dritten Satzes mit ihrer kantablen, rubato vorgetragenen Variationenkette könnte das Kernstück der Kantatenfassung sein; der Plan einer Symphonie dürfte hinwiederum das Spiel der Paare noch nicht umfaßt haben, da der zweite Satz ausschließlich solistisch gestaltet ist und überdies keine thematische Gemeinsamkeit mit den übrigen Sätzen zeigt. Im mittleren Stadium der Arbeit hätten somit Introduction, Elegie (nunmehr ohne Gesang), Unterbrochenes Spiel und Finale eine viersätzliche Symphonie ergeben. Da sich jedoch diese Werkschichten durch keine Kompositionsskizzen belegen lassen, besteht die Möglichkeit nicht, sie weiter zu verfolgen und insbesondere die Asymmetrie des Werkes, die sich aus dem gleichen motivischen Material im ersten und dritten Satz ergibt, auf genetische Ursachen zurückzuführen. Übrig bleibt nur, diese Verwandtschaft im einzelnen zu beschreiben.

Da der erste Satz aus zwei, voneinander durch Tempo wie Taktart deutlich getrennten Abschnitten besteht (T. 1-75 und T. 76-521), könnte sich die „Einleitungs“-Überschrift sowohl auf den ersten Abschnitt allein wie auch auf den ganzen Satz beziehen. Der Umstand, daß die italienische Bezeichnung (in Klammern gesetzt) nur die vorangestellte römische Ziffer „I“ kommentiert, unterstützt jedoch die zweite Annahme: unter *Introduzione* versteht Bartók den ganzen umfangreichen Satz, der seinerseits wiederum sich in zwei Abschnitte gliedert¹⁷.

In dem langsamen Eröffnungsteil keimen zwei gegensätzliche Motive (Grundmotive Bartókscher Musik überhaupt) zu immer differenzierteren Gebilden empor. Das eine, der Quartschritt, verkörpert das konstruktive, zielstrebige Element und schafft mit einem Schläge klare, wenn auch häufig nur für den Augenblick gültige tonale Verhältnisse. Die Sekundbewegung als das zweite Motiv wirkt dem ersten entgegen, indem sie als das Mittel einer tastenden, chromatischen Mikrointervallik verwendet

¹⁶ H. Stevens, S. 280.

¹⁷ In der zitierten Programmklärung schreibt Bartók allerdings folgenden Satz über die „Elegia“: „Der größte Teil des thematischen Stoffes entstammt der Einleitung des ersten Satzes.“ Er unterscheidet also zwischen Einleitung und erstem Satz. Aber die Takte des langsamen und des schnellen Teils zählt er in der Partitur zusammen, und sein Vermerk über die Aufführungsdauer nach T. 521 bezieht sich auch auf den langsamen Abschnitt.

wird. Beide Motive sind für den ersten wie für den dritten Satz des Orchesterwerkes konstitutiv: ihre Konfrontierung sowie ihre ausgleichende Kombination stellen zwar nicht das einzige, wohl aber das am beharrlichsten verfolgte und ergiebigste kompositorische Problem dar.

Daß beide Motive miteinander eng verwandt sind, erweist sich in der ersten „Periode“ – das Wort nicht als achttaktige Einheit verstanden, sondern als ein zwar dieser etwa gleich langer, jedoch freier gebildeter Abschnitt von relativer Geschlossenheit.

I, T. 1 - 11

V.
con sordino

Fl.

Vc.+Kb.

pp

p legato

Der Bewegungsimpuls der Quartintervalle, die sich in den Streicherbässen übereinanderschichten, gipfelt auf *h* und sinkt zu dem Anfangston wieder zurück: *cis-fis-h-a-e-fis-cis*. Nach seiner intervallmäßigen Entfernung bildet hierbei der Ton *h* den Gegenpol zum Anfangston *cis*; qualitativ jedoch kommt dem Ton *a* die exponierteste Stelle zu, weil mit ihm der größte Abstand zu *cis* in der subdominantischen Richtung des Quintenzirkels erreicht ist. Die Sekundschritte *h-a* und *e-fis* sind, so gesehen, lediglich Abbrüviaturen für je zwei Quartschritte (*h-e-a* und *e-h-fis*). Daß der Ton *a* als ein subdominantischer Pol gemeint ist, wird klar, sobald man seine Funktion als Durchgangston erfaßt, von dem ausgehend (und mit der rückläufigen Bewegung der Baßlinie synchron) weitere Quartschritte zur Höhe hin sich verfolgen lassen. Freilich, nur imaginär. Aber daß auch Bartók diese tonlose, rein gedanklich zu ziehende Linie im Auge hat, wird am unerwarteten Erklängen von *c''* über dem inzwischen wiedergewonnenen *cis* des Basses deutlich (vgl. die eingeklammerten Noten in T. 4-5). Den oberen Grenztönen *c''* umkreisen nunmehr geteilte Violinen in Sekundbewegung. Ihr Tremolo wird bald (T. 10) von raschen Tonrepetitionen der Flöte abgelöst, und der in fortwährender Unruhe gehaltene Kernton *c''* spaltet sich einen Takt später in zwei simultane Tonfolgen, die in entgegengesetzter Richtung verlaufen. In seinem Zersterben wird das bisherige Geschehen in zeitlich wie räumlich verkleinertem Maß gleichsam zusammengerafft. Das zuletzt erzielte Intervall *fis'-f''* (T. 11) nimmt die um eine Quarte höher gesetzte analoge Struktur der folgenden Periode vorweg.

In diesem nochmaligen Ansatz (T. 12-21) wirkt der Ton *f''* – Endpunkt der hier gleichfalls imaginär fortzuführenden Quartschritte – mit einem ähnlichen Kontrast dem ausgehaltenen Baßton *fis* entgegen, wie zuvor *c''* gegenüber *cis*. Seine Auflösung in zwei auseinanderstrebende Tonfolgen endigt dieses Mal, entsprechend der Quartversetzung, mit der verminderten Oktave *h'-b''*.

Ein dritter, längerer Bogen von Quart- und Sekundschritten folgt (T. 22-29). Wie die beiden vorhergehenden, setzt auch er mit *cis* ein, schließt jedoch um zwei Quartentiefen und führt somit zu dem Intervall *dis-d''* (T. 29). Beide Grenztöne ver-

schränken sich mit dem Intervall $a'-a''$; dieses Intervallgefüge helfen zwei Mittelstimmen noch mehr zu verdichten, deren gemeinsames Tonzentrum f'' symmetrisch umspielt wird: nach oben $f-fis-gis$ (statt $f-ges-as$) und nach unten $f-e-d$, beides in der zweigestrichenen Oktave. Über diesem bewegten Stimmgeflecht erklingt in der Flöte ein Scheinthema, dessen Töne c''' und cis''' im ersten Takt sich auf das Zielintervall der ersten Periode (T. 6) zu beziehen scheinen.

I, T. 29 - 34

Fl.

V. I

V. II

Va.+Vc.+Kb.

p

pp

Nicht nur werden im ersten Takt der Soloflöte die zwei Randpunkte des bereits beschriebenen Quintenzirkels zwischen *cis* und *c* zu einem einzigen Motiv zusammengezogen. Die Tonfolge *c-c-cis-c* betont auch optisch (orthographisch wäre *des* statt *cis* korrekt) die Kontinuität mit dem vorausgegangenen Geschehen, indem sich darin das frühere Flötentremolo, in Sechzehnteln ausgeschrieben, wiederholt. Die Umrisse der dünn intonierten Melodie sind freilich noch nicht selbständig genug, und sie bietet kaum mehr, als eine Umspielung der Töne *c* und *cis*. Dies rechtfertigt ihre Bezeichnung als Scheinthema. Zwar wird der Schlußton *cis* ruhig ausgehalten, aber er ist noch nicht tragfähig genug, um die eingeleitete motivische Bewegung weiterzutreiben. Er reißt in einem raschen Terzenfall ab (T. 33-34).

Die drei besprochenen Perioden (den Terminus immer in seiner der Musik Bartóks angepaßten Bedeutung genommen) wirken untereinander als eine Steigerung, und zwar, neben der fortgesetzten Eroberung des Quintenzirkels und der Komplizierung der in ihnen verwendeten Verfahrensweisen, auch deshalb, weil die wachsende Anzahl der Quartschritte innerhalb einer Periode eine Verdichtung des Rhythmus nach sich zieht:

1. 
cis fis h a e

2. 
cis fis h e d a h

3. 
cis fis h e a d c g a e h

Nach der dritten Periode setzt Paukenwirbel im *piano* ein und mit ihm ein Klangteppich von tiefen Streichern; die Folge von Quart- und Sekundschritten verdichtet sich zu Achteln. Die erste Hälfte des zweitaktigen Gebildes besteht aus steigenden, die andere Hälfte aus fallenden Quartan in symmetrischer Entsprechung; es erfolgt seine Wiederholung.

In den Trompeten erklingt nun das Motiv der kleinen Sekunde und entfaltet sich sogar zu einem regelrecht achttaktigen, lediglich infolge der auskomponierten Ruhetöne weiter verlängerten Quasithema. Seine erste Hälfte lautet:

I, T. 39 - 43



Trp. I / III
pp

Trp. II
pp

Die Richtung des prägenden Sekundintervalls wird hierbei mehrfach abgeändert: *e-dis-e, cis-d-cis, cis-his-cis* (T. 44) in der ersten Trompete. Der Begriff „Quasithema“ wird, wie zuvor der Ausdruck „Scheithema“, erst vom weiteren Verlauf gerechtfertigt (T. 51 ff.), dessen thematisch mehr entfaltetem Charakter das Trompetenthema noch wie archaisch geschlossen gegenübersteht: das aus Quart und Sekunde zusammengesetzte Kernmotiv befindet sich hier in einem Zwischenstadium zwischen bloßem Umspielen eines Tons und melodischer Selbständigkeit (vgl. hierzu den 3. Abschnitt des Aufsatzes). Freilich, auch die letzte, motivisch wie auch rhythmisch am meisten individuelle Ausprägung (T. 51-57) kann immer noch nicht als Thema im Sinne der traditionellen Kadenzbildung bezeichnet werden. Auch hier mag die erste Hälfte illustrieren:

I, T. 51 - 54 [verdoppelt in der höheren Oktave]
Fl. + Ob. + V.



Ein weiteres Intervall, der Tritonus, erlangt in der neuen, zu doppeltaktigen Gruppen organisierten Gestalt immer größeres Gewicht, um am Ende des langsamen Teils des ersten Satzes zu einem selbständigen, im Orchesterunisono akzentuierten Aufwärts-Motiv zu werden.

In dem nun folgenden schnellen Abschnitt des ersten Satzes (T. 76-521) bildet die Quart das konstitutive Intervall des Hauptthemas, während die große Sekunde die Substanz des Nebenthemas (T. 154 ff.) ergibt. Durchgeführt wird ausschließlich das erste Thema. In der nachstehenden Skizze, in der eine Annäherung an die Rondoform deutlich wird, bezeichnet S = schnell, L = langsam als vorgeschriebenes Tempo.

Hauptthema (T. 76-148)	Nebenthema (T. 149-230)	Hauptthema (T. 231-271)	Hauptthema (T. 272-312)	Hauptthema (T. 313-396)	Nebenthema (T. 396-487)	Hauptthema (T. 488-521)
S	L	S	L	S	L	S
Exposition		Durchführung			Reprise	

Der dritte Satz stellt eine erweiterte freie Wiederholung des langsamen Abschnitts des Einleitungssatzes dar, und die Übereinstimmung besteht nicht nur im motivischen Material und im Aufbau, sondern erstreckt sich auf die Taktart (3/4), auf das Zeitmaß (Andante non troppo, ♩ = ca. 73-64) sowie auf den Gesamtcharakter, der hier ausdrücklich als „Elegia“ bezeichnet ist. Kontrapunktische Umformungen des ursprünglichen Quartthemas bilden die Eckpfeiler des Satzes, während im Mittelteil eine ähnlich schrittweise Entfaltung des vom Sekundmotiv geprägten Scheinthemas zur melodischen Selbständigkeit vollzogen wird, wie im entsprechenden früheren Satz. Allerdings ist der Mittelteil jetzt ausgedehnter, und in der neuen Gewichtsverteilung mag ein Ausgleich dafür erblickt werden, daß in der Durchführung des ersten Satzes allein das Quartthema das Material abgibt.

Die Intervalle, mit denen Pauke und Kontrabässe einsetzen, sind dem ersten Quartengebilde der Introduction abgewonnen und ergeben sich fast notengetreu aus einer Umkehrung von dessen Krebsgestalt:

Über gedehnten, chromatisch abwärts schreitenden Kontrabaßtönen erscheint in den übrigen Streichern, und zwar bei jeder Streichergruppe je um einen Halbton höher ansetzend, ein Intervallgefüge von zwei zunächst steigenden, dann fallenden Quarten, zwischen denen jeweils eine kleine Sekunde liegt. In diesem Gefüge

$$\text{Celli (T. 5-7) : } 3/4 \overbrace{Es-As-A} \mid \overbrace{d-es-B} \mid \overbrace{A-E}$$

zeichnet sich das gleiche Zielintervall der verminderten Oktave (bzw. der großen Septime) *Es-d* und *es-E* ab, das in der *Introduzione* den Keim der allmählichen melodischen Entfaltung bildet. Von T. 10 an wird die Septime zwischen dem *C* der Kontrabässe und dem *h''* der Oboe und (ab T. 14) der kleinen Flöte festgelegt. Aber die Innenstruktur des festgehaltenen Intervalls erfährt eine Umdeutung: sie ist nicht mehr, wie in den vorausgegangenen Takten, als *c-f-fis-h* aufzufassen, sondern als eine Terz- und Sekundschichtung:

$$\text{Fl. Klar. (T. 10) : } \overbrace{c-es-e-g-as-h-as-g-e-es-c}$$

Diese Aufteilung wird teils durch liegende Streichertöne, teils durch rasch aufflackernde Melodiebögen der Flöte und der Klarinette verdeutlicht.

Der Spitzenton *h''* der Oboe belebt sich und löst sich in eine tastende Bewegung auf, wobei nur Töne aus dem engsten Grenzbereich (*gis''*, *a''* und *b''*) verwendet werden. Die Terz- und Sekundschichtung des Intervalls *c-h* tritt bald in sukzessiver Tonfolge, in beruhigtem Zeitmaß und in kanonischer Führung auf, zunächst bei der ersten Flöte, sodann bei der ersten Klarinette, der zweiten Flöte und im Abstand von jeweils zwei Achteln insgesamt bei sechs Holzbläsern (T. 22 ff.). Die Intervallfolge wiederholt sich um einen Ganzton tiefer bei den geteilten Violinen und nochmals um eine große Sekunde sinkend, jedoch verkürzt, bei den Klarinetten. Auf dem wiedergefundenen Spitzenton *h''* setzt ein unruhiges Flimmern der kleinen Flöte ein (T. 29 ff.). Ihr rascher Quarttonfall löst die Nachahmung von Oboe, Englischem Horn und Horn aus. Damit erreicht das motivische Aufkeimen auch hier die Stufe der Melodiefähigkeit.

Mit Takt 34 erklingt die erste, wenn auch noch wenig differenzierte Variation, das Seitenstück zum Quasithema in den Takten 39-50 des ersten Satzes. Das von Violinen und Klarinette vorgetragene Thema wird zunächst in ein 4/4-Taktschema eingebettet. Das Aushalten des jeweiligen Schlußtones im Takt ermöglicht dabei die Unterbringung zweier zusätzlicher Ereignisse: im zweiten Taktviertel bewegen sich

schnelle diatonische Septolen nach unten, und in der zweiten Takthälfte wird das Klangbild durch ein rhythmisch pointiertes, aus kleinen oder großen Sekunden bestehendes Motiv der Trompeten verschärft:

III, T. 34 - 35

Fl. + Ob. + Va. + Vc.

Trp.

V. + Klav.

Nach der ersten Periode folgt eine zweite Variationsgestalt mit entgegengesetztem Bewegungsimpuls (T. 45-53); der emporstrebende melodische Zug gerät jedoch bald ins Stocken, das Bild beklemmender Agonie wird hervorgerufen. Gestische Beredtheit erfüllt auch die nächste Variation, in welcher der Klagelied-Charakter des Satzes sich am unmittelbarsten ausprägt (T. 62-83). Rubatovortrag, syllabische Deklamation und Bratschenlage des Themas deuten auf den Balladenton. In der Wiederholung wird die Melodie von oktavierenden Holzbläsern übernommen.

Die letzte Variation (T. 86-92) gibt sich als eine geringfügige Abwandlung der Schlußgestalt T. 51-58 in der *Introduzione* zu erkennen. Sie schließt offen, mit dem chromatisch ausgefüllten Tritonus *dis''-a''*. Quartschritte aus dem Satzbeginn zeigen den Ausklang der Variationenkette an; über dem Halteton *f* der Streicherbässe erklingt eine von *h* ausgehende und von oben erneut zurückbiegende Folge von Quartten und kleinen Sekunden bei Flöte und Klarinette. Der Ton *h''* der kleinen Flöte setzt mit flimmernden Konturen ein. Wie verklärt, von tonalen Akkordfolgen umgeben, kommt das Quartthema zum nochmaligen Vorschein. Gedeht, wie ein fernes Echo, tönt das punktierte Sekundmotiv vom Horn herüber, und der ausdrucksstarke Satz geht mit dem nur noch schwach wahrnehmbaren und wie raumlos wirkenden Ton *h''* der kleinen Flöte zu Ende. Der fallende Quartschritt der Pauke läßt das musikalische Geschehen beim Anfang ankommen.

3. „Platonismus“ in der Musik Bartóks

Variation ist die wiederholte Abwandlung einer melodisch, rhythmisch oder harmonisch konzipierten Grundgestalt; diese bildet die Vorlage für die Abwandlungstechnik. Das melodische Modell, welches im Verlauf der Komposition variiert werden soll, läßt sich in der Regel unschwer angeben, handele es sich um figurative Verzierung, um Charaktervariation oder um jenes Verfahren der Abwandlung, das nicht die eigentliche Grundgestalt, die *res facta*, betrifft – diese kehrt vielmehr jedesmal unverändert wieder –, sondern den gleichzeitigen Stimmenkomplex über oder unter-

halb der ostinaten Grundgestalt. Auch bleibt es dem Komponisten überlassen, das Gestaltmodell zu Beginn des Satzes oder im Gegenteil – wie es in der spätromantischen Musik selten, etwa in d'Indys *Istar*, sich auffinden läßt – erst an dessen Schluß zu exponieren. Immer in diesen Fällen steht der bekannte Typus des „Themas mit Variationen“ vor uns.

Es gibt jedoch einen zweiten Typus, den man überspitzt als „Variationen ohne Thema“ bezeichnen könnte. Genauer müßte es heißen: ohne ein Thema, welches im Verlauf der Komposition einmal authentisch, das heißt in nichtvariiertem Zustand, auftritt. Wohl bereitet es keine Schwierigkeit, nachzuweisen, daß die motivisch, rhythmisch und harmonisch voneinander abgehobenen Komplexe verwandtschaftlich eng zusammengehören. Aber es ist nicht möglich, einen der Abschnitte als die Grundgestalt, also als das eigentliche Thema, zu deuten. Die Taktgruppen, die sich als musikalische Gestalten plastisch abzeichnen, weisen sämtlich auf ein Modell, gleichsam auf ein Urbild, hin; dieses jedoch bleibt dem musikalischen Ablauf transzendent. Zwar erscheint „musikalischer Platonismus“ als Terminus diesem Sachverhalt etwas unangemessen: vor allem suggeriert er einen Traditionszusammenhang mit der Philosophie, der in Wirklichkeit nicht besteht. Aber der Ausdruck verdeutlicht, worum es geht: die variierten Gestalten stellen allesamt annähernde Reflexe einer musikalischen Idee dar, auf die in jeder Gestalt Bezug genommen wird, welche selbst aber nirgendwo sinnlich auftritt.

In den analysierten Stellen von Bartóks *Konzert für Orchester* findet sich ein anschauliches Beispiel für dieses wenig beachtete Verfahren. In dem 75 Takte umfassenden langsamen Abschnitt des ersten Satzes sowie in dem mit *Elegia* überschriebenen dritten Satz erscheinen insgesamt acht Umformungen eines imaginären Themas. Ihre Zusammengehörigkeit läßt sich erstens durch den gleichsam vegetativen, in kleinen Intervallen um einen einzigen Ton kreisenden Charakter ihrer Melodik und somit durch ihren Kontrast zum energischen Quartengefüge der sonstigen Umgebung nachweisen, zweitens dadurch, daß jede von ihnen in einfachen Viertakt- und Achttaktgruppen auftritt. Diese Schlichtheit der Periodenbildung ist trotz gelegentlicher Schlußtondehnung unverkennbar. Im ersten Satz handelt es sich um die drei Ausprägungen T. 30-34, T. 39-50 und T. 51-58. Wie gezeigt wurde, greift der dritte Satz auf die langsame Einleitung zurück, indem der Gegensatz von Kleinintervall-Struktur und breiter Quartengelodik sich wiederholt. Die Variationen setzen das im ersten Satz Begonnene fort, und zwar in der Abfolge T. 29-33 (Seitenstück zum Scheinthema mit anschließendem Terzenfall in den Holzbläsern), T. 34-44, T. 45-53, T. 62-83 und T. 86-92.

Unter diesen Gestalten sind die Unterschiede von Ausarbeitung und Differenziertheit beträchtlich, wie das etwa aus dem dritten Satz hervorgeht. Die letzte Variation (T. 86-92) bietet ein komplexes Bild in rhythmischer wie melischer Hinsicht, die Gestalt in T. 29-33 dagegen reduziert sich auf den Ton *h* und auf seine Nachbartöne. Trotzdem kann nicht entschieden werden, ob die komplexe oder im Gegenteil die schlichte Gestalt dem „Thema“ näher sei. Aus diesem Grund steht jede Gestalt jeder anderen als gleichwertig gegenüber. Die Bezeichnung „Scheinthema“ und „Quasithema“ betrifft nur das Verhältnis der hörbaren Gestalten untereinander, nicht jedoch das Verhältnis einer Variation zum imaginären Modell.

Der Umstand, daß die variativen Gebilde in Gruppen von vier und acht Takten auftreten, legt die Vermutung nahe, daß Bartók sich bei den besprochenen Stellen vom Volkslied inspirieren ließ. Die fallende Linie der melodischen Gestalten (z. B. III, T. 62-83) verweist auf den alten südosteuropäischen Volksliedtypus, dessen Kenner Bartók war. Auch das im *Konzert für Orchester* bestehende Verhältnis zwischen Variation und melodischem Urbild wurzelt in dem volksmäßigen Umgang mit dem Lied; für ihn ist das aus der arabischen Musik bekannte, jedoch überall praktizierte Maqam-Verfahren charakteristisch¹⁸. Da Bartók im Volk eine Art Naturkraft, im Volkslied selber ein Erzeugnis der organischen Natur erblickte, ahmte er in seinem Schaffen „Natur“ nach, nicht zwar als ein fertiges Produkt, wohl aber so, wie dieser Begriff schon für den Künstler der Renaissance verbindlich war: als ein Verfahrensprinzip. „*Die Bauernmusik*“, definiert Bartók, „ist nichts anderes, als das Ergebnis der Umwandlungsarbeit jener Naturkraft, die in denjenigen Menschen spontan und ohne ihr Wissen hiervon waltet, die unbeeinflusst von der städtischen Kultur leben“¹⁹. Ein andermal sagt er darüber: „Wir Folkloristen betrachten uns als Naturforscher, die zum Gegenstand ihrer Untersuchung ein bestimmtes Produkt der Natur, nämlich die Bauernmusik wählen. Die kulturellen Hervorbringungen der Bauernschicht sind in der Tat wie Naturerzeugnisse anzusehen, denn ihr augenfälligstes Merkmal, das Aufkommen von prägnanten und einheitlichen Stilen, läßt sich allein mit der instinktiven und sich in einer festen Richtung äußernden Bereitschaft großer, in seelischer Gemeinschaft lebender Menschenmassen zum Umwandeln und Umgestalten erklären. Diese Variierungsfähigkeit ist nichts anderes, als eine Naturkraft“²⁰. Hieraus folgert Bartók: „Ich hege den Verdacht, daß alle Volksmusik der Erdkugel, sobald uns ein ausreichendes Material zur Verfügung stehen wird, im Grunde sich auf einige wenige Urformen, Urtypen, Urstilarten zurückführen lasse“²⁰. Die Beziehung von individueller Ausformung und hypothetischem Urtypus war dem Komponisten Bartók in der Volksmusik vorgegeben.

Ein Hinweis auf Bartóks Anschauungen von Bauernmusik und Natur genügt indes nicht, um sein variatives Verfahren im *Konzert für Orchester* gegen andere Formen der Umgestaltung abzuheben. Die Annahme eines „Urphänomens“ allein schließt nicht aus, daß man seinen empirischen Verwirklichungen vollen Realitätswert zuerkennt; Goethes Wort gegenüber Schiller, das Urphänomen stecke in den einzelnen Ausprägungen selbst, entspringt dem Mißtrauen gegenüber einem Dualismus von nur vorgestellter Idee und konkreter Gegenständlichkeit. Das Verfahren Bartóks jedoch zwingt zur Annahme eines solchen Dualismus. Weil die einzelnen Varianten zu wenig ausgeprägt und abgeschlossen sind, um auch für sich zu bestehen, verweisen sie immer wieder auf ein latentes, rein ideelles Modell: die „Idee“ herrscht über sie. In der älteren Variationensuite wird zwar ebenfalls kein Thema aufgestellt, das in den einzelnen

18 Vgl. dazu B. Szabolcsi, *Das „Maqam“-Prinzip in der Volks- und Kunstmusik: Der Typus und seine Abwandlungen*, in: ders., *Bausteine zu einer Geschichte der Melodie*, Budapest 1959, S. 223-235.

19 Bartók Béla *válogatott írásai*, a. a. O., S. 186 (Was ist Volksmusik? 1931).

20 Ebenda, S. 315 (Zigeunermusik? Ungarische Musik? 1931).

21 Ebenda, S. 182 (Volksliedforschung und Nationalismus, 1937).

Sätzen variiert würde; vielmehr stehen alle Sätze auf derselben Ebene, indem sie gleichberechtigte Abwandlungen einer auch hier nicht eigens aufgestellten Grundform darstellen. Aber die thematischen und rhythmischen Ausprägungen der einzelnen Sätze ruhen in sich selber; sie sind plastisch und so sehr Realität, daß es sich erübrigt, ein morphogenetisches Urbild anzunehmen, dessen blasse Schatten sie wären.

Nach der Gegenüberstellung kommt die romantische, an einer Transzendenz ausgerichtete und insofern wirklich „platonische“ Eigenart in Bartóks Schaffen deutlicher zum Vorschein. Die Variation war die bevorzugte Kompositionsform auch der Romantiker, eignet sie sich doch, dank ihrer ungenügenden Abgrenzung am Werk-schluß, für das Gefühl von Fragmenthaftigkeit und schwebender Unendlichkeit in vorzüglicher Weise. Schumann läßt seine Variationen denn auch meist so ausklingen, daß damit auf noch unendlich viele, nur eben nicht ausgeführte Möglichkeiten thematischer Abwandlung hingedeutet wird²². Es will scheinen, daß die konsequenteste Ausprägung dieser romantischen Variation bei Bartók zu finden ist, der das Thema gar nicht mehr erklingen läßt, sondern zu jener Idee sich verflüchtigen läßt, welche gegenüber den auskomponierten Gestalten dominiert und deren Entfaltung zu voller musikalischer Realität gar nicht zuläßt²³.

22 Vgl. M. Friedland, *Zeitstil und Persönlichkeitsstil in den Variationswerken der musikalischen Romantik – Zur Geschichte und Schaffenspsychologie der Romantik*, Leipzig 1930, S. 58.

23 Ernst Ludwig Waeltnner (München) verdanke ich die Anregung zu dieser Arbeit; seine Vorschläge sind berücksichtigt worden.