

Arabische Einflüsse im Schaffen Béla Bartóks

Rommel Ayoub



Fach: Musikwissenschaft

Arabische Einflüsse im Schaffen Béla Bartóks

Inaugural-Dissertation

(Promotionsordnung 2001)

zur Erlangung des Doktorgrades Dr. Phil.

der philosophischen Fakultät der

Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster (Westf.)

vorgelegt von Rommel Ayoub

aus Irbid/ Jordanien

Münster, Januar 2017

Tag der mündlichen Prüfung: 23. Januar 2018.

Dekanin der philosophischen Fakultät: Prof. Dr. Elisabeth Timm.

Erstgutachter: apl. Prof. Dr. Joachim Dorfmueller

Zweitgutachter: Prof. Dr. Violeta Dinescu

Rommel Ayoub

Arabische Einflüsse im Schaffen Béla Bartóks



Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster

Reihe XVIII

Band 10

Rommel Ayoub

Arabische Einflüsse im Schaffen Béla Bartóks

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster

herausgegeben von der Universitäts- und Landesbibliothek Münster

<http://www.ulb.uni-muenster.de>



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Dieses Buch steht gleichzeitig in einer elektronischen Version über den Publikations- und Archivierungsserver der WWU Münster zur Verfügung.

<http://www.ulb.uni-muenster.de/wissenschaftliche-schriften>

Rommel Ayoub

„Arabische Einflüsse im Schaffen Béla Bartóks.“

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, Reihe XVIII, Band 10

Verlag readbox publishing GmbH – readbox unipress, Münster

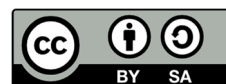
<http://unipress.readbox.net>

Zugl.: Diss. Universität Münster, 2018

Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz vom Typ 'CC BY-SA 4.0 International'

lizenziert: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Von dieser Lizenz ausgenommen sind Abbildungen, welche sich nicht im Besitz des Autors oder der ULB Münster befinden.



ISBN 978-3-8405-0201-9

(Druckausgabe)

URN urn:nbn:de:hbz:6-56109479041

(elektronische Version)

direkt zur Online-Version:

© 2019 Rommel Ayoub

Satz:

Rommel Ayoub

Titelbild:

Liv Passburg – Béla Bartók am Phonograph

Umschlag:

ULB Münster



Inhalt

Zum Geleit	1
1 Einleitung	5
1.1 Forschungsfrage und Forschungsinhalte	7
1.2 Forschungsstand	9
1.3 Fragestellungen	12
1.4 Methodische Vorgehensweise	14
1.4.1 Zur Musiktheorie	14
1.4.2 Zur musikalischen Analyse	15
1.5 Materialzugang	16
Kapitel I	21
2 Theorie der arabischen Musik im Zuge historische Entwicklung	21
2.1 Thesen zur Entstehung der arabischen Musiktheorie	21
2.2 Die arabische Musiktheorie und Funktion des Tonsystems	28
2.3 Notenschriften der arabischen Musik	40
2.4 Das rhythmisch-zeitliche Maß der arabischen Musik: Wazen oder Iqâ	49
2.5 Die <i>Maqamat</i> المقامات (Sing. <i>Maqam</i> مقام) als Begriff und Struktur in der arabischen Musik	56
2.6 Zusammenfassung	71
Kapitel II	75
3 Béla Bartók und die arabische Musik	75
3.1 Über Béla Bartók	75
3.2 Die Situation der arabischen Musik zur Zeit Bartóks	80
3.3 Kairoer Musikkongress im Jahre 1932	86
3.4 Bartóks Bericht über den Musik-Kongress von 1932 in Kairo:	92
3.5 Bartóks Beschäftigung mit arabischer Musik	94
3.6 Bartóks Interesse an Exotik	119
3.7 Zusammenfassung	127

Kapitel III.....	134
4 Theorien über arabische Einflüsse in den Kompositionen Béla Bartóks ...	134
4.1 Spuren der arabischen Musik bei Bartók nach János Kárpáti	134
4.2 III. Satz der Klaviersuite	135
4.3 II. Satz des II. Streichquartetts.....	149
4.4 Einige Stellen der Pantomime „ <i>Der wunderbare Mandarin</i> “	176
4.4.1 Struktur	180
4.4.2 Analyse	184
4.5 Tanzsuite für Orchester.....	196
4.6 Im orientalischen Stil Nr. 58 aus dem Mikrokosmos.....	218
4.7 Arabischer Gesang Nr. 42 (44 Duos für zwei Violinen).....	229
4.8 Zusammenfassung.....	244
Kapitel IV	249
5 Arabische Vierteltöne bei Béla Bartók	249
5.1 Arabische Vierteltöne (Mikrotöne) bei Béla Bartók nach Tibor Kneif ..	249
5.2 Der wunderbare Mandarin.....	254
5.3 Der I. Satz des II. Violinkonzerts	257
5.4 Der III. Satz des VI. Streichquartetts	258
5.5 Der IV. Satz der Sonate für Violine Solo	260
5.6 Arabische Musik bei Klaus Huber.....	269
5.7 Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers	271
5.8 Die Seele muss vom Reittier steigen	274
5.9 Zusammenfassung.....	280
6 Literaturliste.....	289
6.1 Quellen aus dem Internet.....	306
6.1 Noten	308

Zum Geleit

Anfang 2010 fragte mich meine Dortmunder Kollegin Prof. Dr. Eva Maria Houben, die 1990 und somit acht Jahre nach mir an der Universität Duisburg bei Prof. Dr. Norbert Linke habilitiert hatte, ob ich bereit wäre, einen ihrer besten Examenskandidaten zur Promotion anzunehmen. Sie meinte Rommel Ayoub aus Irbid in Jordanien, der, seit 2001 in Deutschland wohnhaft, das Studium der Musikpädagogik u. a. mit einer Examensarbeit zum Thema „Arabische Musik in den Ohren Europas“ abgeschlossen habe. Er wolle sich nun im Rahmen eines Promotionsstudienganges auf Béla Bartók konzentrieren und insbesondere der Frage nachgehen, inwieweit dessen Œuvre von der arabischen Musik beeinflusst sei.

Überrascht ob dieser Anfrage, zögerte ich, denn ich bin kaum in der Systematischen Musikwissenschaft zu Hause und schon gar nicht in der Musik Arabiens. Vor einem halben Jahrhundert war ich zwei Semester lang an der Universität Köln Hörer und Seminarteilnehmer des Ethnologen Prof. Dr. Marius Schneider – das war vom Studium her aber auch schon alles. Doch faszinierte mich von jeher Béla Bartók und insbesondere dessen Klaviermusik, hatte als Gymnasiast den *Mikrokosmos* in großen Teilen privatissime am Klavier erarbeitet, war schließlich an der Kölner Musikhochschule bei Prof. Erich Rummel im Rahmen meines Schulmusikstudiums bis zur recht anspruchsvollen *Suite für Klavier Op. 14* gekommen. Diese *Suite* sollte und wollte ich im Februar 1963 zum Staatsexamen präsentieren, verbunden mit der Auflage, sie als Generalprobe vier Wochen vorher – auswendig, wie von meinem Lehrer gefordert – in einer der donnerstags stattfindenden Vorspielstunden am Konzertflügel der Hochschulaula zu spielen.

Gerade diese Vorspielstunde ist mir, obwohl eine gefühlte Ewigkeit zurückliegend, in bester Erinnerung. Was mir damals im Finale des *Scherzo* überschriebenen zweiten Satzes der *Suite* passierte, erzählte ich Rommel Ayoub eher beiläufig gelegentlich eines privaten Gedankenaustauschs, nachdem er den Entwurf eines von ihm für die Druckfassung erbetenen Geleitwortes gelesen hatte. Er ermunterte mich, von genau diesem besonderen Konzerterlebnis im Geleitwort zu berichten. Was denn hiermit gern geschieht.

Was war passiert? Wie die im Folgenden abgedruckten Finalakte dieses *Scherzo*



Béla Bartók, Suite für Klavier Op. 14 (1916). 2. Satz, T. 216-226. Wien (Universal-Edition) 1918.

zeigen, sind die Viertelnoten der Takte 218-223 im *fortefortissimo marcatisissimo*, also mit höchster Lautstärke und besonders hervorgehoben zu spielen, dazu im Tempo punktierte Halbe = M.M. 122, also sechs Töne nacheinander in einer einzigen Sekunde (!), die sechs Takte folgerichtig in gerade einmal 3 Sekunden. Das Ganze gleichzeitig mit Daumen und Zeigefinger (1+2) und logischer Weise kurz, wie es die *staccato*-Punkte über und unter den Notenköpfen vorschreiben. Mehr geht nicht – vielleicht sollte man unter diesen Prämissen bei allem Respekt gegenüber dem Komponisten weniger von „Spielen“ denn von „Schlagen“ im Sinne seines fulminantem *Allegro barbaro* sprechen...

Nun denn: Beim dreigestrichenen a, dem ersten Ton dieser über sechs Oktaven rasant absteigenden, im Wechsel von rechter und linker Hand gespielten Tonfolge, sollte es passieren: Eine der drei Stahlsaiten dieses Tones riss urplötzlich und legte sich auf mehrere benachbarte Saiten. Was tun? Irgendwie war ich sicherlich nervös geworden, hätte das Konzert ja abbrechen können – es wäre mir wohl kaum verübelt worden. Doch spielte ich unverdrossen weiter, wollte es einfach wissen, hatte innerlich die Durchhalte-Parole ausgerufen. Ließ mich auch beim Spiel der beiden folgenden Sätze *Allegro molto* und *sostenuto* nicht irritieren, wenn der Notentext – so häufig kam es glücklicher Weise nicht vor – in den nunmehr suspekten Diskant-Bereich hinaufstieg und ein merkwürdiges Schepern zu hören war. Als der Schlusstakt des *Sostenuto* verklungen war und ich die Bühne verlassen hatte, kam mein Klavierlehrer auf mich zu, um mir zu gratulieren und hinzuzufügen, John Cage hätte vielleicht seine Freude gehabt, schließlich sei sein „Präpariertes Klavier“ so weit entfernt nicht gewesen...

Doch zurück zu Rommel Ayoub. Ich lud ihn nach Münster in meine Sprechstunde ein und ließ mir außer der erwähnten Examensarbeit ein Skript zeigen, in dem erste in einem eigenen Lehrauftrag an der Universität Dortmund erprobte

Gedanken zur gewünschten Thematik zusammengefasst wurden. Wir führten ein recht intensives Gespräch, an dessen Ende ich gern die Zusage der Betreuung gab. Rommel Ayoub war damit mein 12. Doktorand geworden.

Die Arbeit an der Dissertation konnte nun beginnen. Zusehends machte sie Fortschritte, gestützt von mehreren Studienaufenthalten in der jordanischen Heimat, wenngleich wegen beruflicher Verpflichtungen immer wieder Unterbrechungen eintraten. Nach gut sechs Jahren aber lag eine ebenso umfassende wie respektable Untersuchung vor, die hinsichtlich wissenschaftlicher Gründlichkeit und Authentizität als durchaus vorbildlich gewertet werden darf. Möge sie dazu beitragen, Béla Bartók auch als jenen Komponisten von Rang und Namen zu würdigen, der immerhin als erster Europäer bei allen Kompromissen, die u. a. naturgemäß bei ethnologischen Transkriptionen geschlossen werden müssen, der arabischen Musik in seinem Œuvre zwar keinen dominierenden, aber exemplarisch festen Platz einräumte.

Herzliche Gratulation einmal mehr dem Verfasser und beste Wünsche für seine Zukunft!

Prof. Dr. Joachim Dorf Müller
Münster und Wuppertal im Juli 2018

1 Einleitung

Die Musik der Anderen hält im erkenntnistheoretischen Sinne die Türen offen für neue Formen des Sehens, Hörens und des Wahrnehmens. Allein schon die Erfahrung im Umgang mit dem „anderen Hören“ demaskiert das europäisch „wohltemperierte Hören“ als eigenkulturelles „normalisiertes“ Konstrukt. Ohne intensive Begegnung mit der fremden Kultur in der Feldforschung, ohne Auseinandersetzung mit ganz anderen Werte- und Verstehenshorizonten, wäre dieses Erlebnis der Begrenztheit der eigenen Wirklichkeitskonzepte kaum durchschaubar.

Die arabische und die europäische Musik wurden im Rahmen der politischen und kulturellen Geschichte immer wieder in einen Austausch gebracht. Die arabischen Einwirkungen auf das mittelalterlich-europäische Geistesleben, zu denen auch die musikalischen Einflüsse zählen, können als ein Kulturphänomen betrachtet werden, das für die Entwicklung der intellektuellen und künstlerischen Rahmenbedingungen im Abendland durchaus in hohem Maße verantwortlich war.¹ Der Musikwissenschaftler Kurt Pahlen schildert:

*„Die Araber brachten eine hochentwickelte Musikkultur mit, prächtige Instrumente und ein bereits uraltes Wissen um physikalische Grundgesetze der Akustik. Seit langem kannten sie die schwingende Saite, die gezupft oder mit dem Bogen gestrichen, menschliche Gefühle besingen kann wie kaum ein anderes Instrument“.*²

Aber auch die arabische Musik selbst und vor allem die Musiktheorie ist bereits vor dem Kontakt mit Europa in unterschiedlichen Austauschprozessen in Bewegung gebracht worden, sie übt Einflüsse auf ihre nicht europäischen Nachbarkulturen aus und wird von ihnen beeinflusst.³

Die Sehnsucht nach Exotismus, vor allem im 19. Jahrhundert in Europa, weckte bei vielen europäischen Komponisten neues Interesse, fremde, bisher ignorierte Kulturen kennenzulernen. Ein Beispiel dafür ist der Komponist Béla Bartók (1881-1945) und sein Interesse für die arabische Musik. Seit dem 19. Jahrhundert

¹ Vgl. Perkuhn, Eva Ruth: Die Theorien zum arabischen Einfluss auf die europäische Musik des Mittelalters. Walldorf-Hessen 1976, S. 31.

² Pahlen, Kurt: *Manuel de Falla und die Musik in Spanien*. Erstausgabe, Olten 1953, S. 57.

³ Vgl. El-Mallah, Issam: *Arabische Musik und Notenschrift*. Tutzing 1996, S. 93 f.

beziehen europäische Komponisten Veränderungen des Tonsystems in ihr kompositorisches Denken ein. Sie stellen den allgemeinen Geltungsanspruch des temperierten, zwölfkönnen Tonsystems grundsätzlich, unter bestimmten politischen und ästhetischen Perspektiven, infrage. Zum Beispiel nahm der Komponist Camille Saint-Säens (1835-1921) nordafrikanische Melodien als Zeichen einer Unterwerfung jener Kultur unter die französische Kolonialherrschaft in sein Werk auf.

Modest P. Mussorgsky (1839-1881) tat das Gleiche mit Melodien aus Nachbarländern Russlands, die Russland unterwarf. Bartók wird in der Perspektive Tibor Kneifs hingegen als offensichtlich frei von politischer Motivation wahrgenommen und hatte lediglich Interesse an neuer Inspiration.⁴ Auch in der Kunst findet sich diese Suche nach neuen Eindrücken, z.B. bei den Malern Klee und Macke, die 1914 in Tunesien waren und das Licht dort schätzten.

Die Eigenschaften der arabischen Musik sind im Laufe der europäischen Musikgeschichte ein Phänomen geworden. Sie lockten und locken viele europäische bzw. „westliche“ Komponisten des 19. und 20. Jahrhunderts und sogar unserer heutigen Zeit an und öffnen für sie einen neuen Weg, auf welchem sie ihre ungewöhnlichen Fantasien verwirklichen können.

Einige namhafte Komponisten des 20. Jahrhunderts, die jeweils eine eigene exotische Konzeption vorgestellt haben, haben arabische Anregungen genutzt, um ihre eigene kompositorische Methode zu entwickeln.

Die arabische Musik umfasst besondere Eigenheiten, die für die Europäer nicht üblich sind, wie zum Beispiel besondere Intervallabstände, die teilweise auf Vierteltönen bzw. Dreivierteltönen basieren, und bestimmten Tonreihen, so genannten *Maqamat*.⁵ Mit diesen beiden Phänomenen beschäftigten sich viele bedeutende europäische Komponisten, die nach neuen Möglichkeiten der musikalischen Wahrnehmung und Ausdrucksweise suchten. Bereits der tschechische Komponist Alois Hába (1893-1973) widmete sich Vierteltonexperimenten, die für viele interessierte europäische Komponisten ein Vorbild waren.⁶

⁴ Vgl. Kneif, Tibor: Arabische Musik bei Bartók. In: Österreichische Musikzeitschrift. H. 43, 1988, S. 388.

⁵ Vgl. Touma, Habib Hassan: *Die Musik der Araber*. Wilhelmshaven 1989, S. 42-74.

⁶ Vgl. Hába, Alois: *Neue Harmonielehre des diatonischen-, chromatischen-, Viertel-, Drittel-, Sechstel-, und Zwölfteltonsystems*. Wien 1927, S. 137.

1.1 Forschungsfrage und Forschungsinhalte

Die Forschungsfrage des Vorhabens wurde in der bisherigen Forschung meist rein historisch, in sehr geringem Ausmaß und nicht allzu explizit analytisch bearbeitet. Der für das eigene Vorhaben gewählte Zugang ist jedoch nicht nur historisch gelagert. Von daher lässt sich die Fragestellung dieser Dissertation vielmehr musiktheoretisch verorten, insbesondere dadurch, dass sie eine Werkanalyse einschließt. Das Thema stellt einen Überschneidungspunkt verschiedener wissenschaftlicher Disziplinen dar: Musikethnologie gehört ebenso dazu wie Musiktheorie und Werkanalyse.

Im Mittelpunkt der bisherigen Werkanalyse stehen unter den Musikwissenschaftlern häufig Theorien, deren Entstehung von einer historischen und theoretischen Perspektive ausgegangen ist. Der Musikwissenschaftler Hartmut Fladt weist in seiner Veröffentlichung an manchen Stellen, z.B. im zweiten Streichquartett von Bartók darauf hin, dass sie arabische Einflüsse enthalten, weil sich die jeweiligen „exotischen“ Stellen dieses Quartetts vermutlich auf eine arabische Intonation bezögen.⁷

Der Musikwissenschaftler Peter Petersen behauptete hingegen, dass sich Bartók bei der Verwendung arabischer Musikelemente, wie z.B. Vierteltöne oder fremde Skalen, nicht auf eine rein arabische Musiktheorie stützte. Bei ihm kommt dem Klangraum des Vierteltones letztendlich mehr Bedeutung zu. Bartók beweist durchaus eine besondere Konzeption aus eigener Expression, eigenen Techniken, Effekten und Virtuositätsvorstellungen.⁸

So unterschiedlich die Interpretationswege sind, welche die Musikwissenschaftler beschreiten, so ähnlich gestalten sich die Konsequenzen für die Entwicklungsrichtung Bartóks durch arabische Elemente bzw. exotische Einflüsse. Diese äußern sich als von der arabischen Musiktradition inspirierte, kompositorische „Fantasien“, ohne jedoch das Attribut „arabisch“ im Sinne einer authentischen, traditionellen, arabischen Musik zu verdienen. In dieser Arbeit soll eine wissenschaftliche Orientierung und Aufklärung darüber geleistet werden, ob diese orientalischen Exotismen in einigen Musikstücken Bartóks tatsächlich authentische,

⁷ Vgl. Fladt, Hartmut: Zur Problematik traditioneller Formtypen in der Musik des frühen zwanzigsten Jahrhunderts. München 1974, S. 111f.

⁸ Vgl. Petersen, Peter: Bartóks Sonata für die Violine solo. Ein Appell an die Hüter der Autographen. In: Musik-Konzepte 22 Béla Bartók, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, H. 22. München 1981, S. 55ff.

arabische Musikelemente sind, weil Rezipienten sie durchaus als lebendige Spuren der arabischen Musik bezeichnen, oder ob sie lediglich als „Fantasien“ eines europäischen Komponisten zu betrachten sind. Bezogen auf die arabische Musik wurden diese Spuren bis heute noch nicht explizit wissenschaftlich untersucht, wie auch die Frage nach dem Wesen arabischer Musik ein wissenschaftliches Problem ist, dem bisher generell zu wenig Beachtung gezollt wurde.

Die Fantasie und Neugier der erregenden Faszination für ferne, exotische, fast unerreichbar scheinende Regionen der Erde scheinen in der Natur des Menschen selbst begründet. Kreuzzüge, Türkenkriege und der Kolonialismus förderten die Kontakte zu fernen Ländern. Der Informationsfluss nahm stetig zu, brachte neue Anregungen für das europäische Geistesleben und inspirierte alle Künste wie auch die Musik zur Darstellung von Exotismen.⁹

Hinsichtlich dieser Tatsache ergeben sich folgende Fragestellungen für das Ziel dieser Untersuchung:

Geht es hier darum, Verständigungsmethoden zu entwickeln, die sich mit der Musik fremder Völker beschäftigen, also ein musikethnologisch orientiertes Ziel? Oder geht es um eine Form musikalischer Analyse, die mit Hilfe einer Theorie die Beobachtungen des Analytikers systematisch ordnet und klassifiziert, also eher um einen werkanalytischen Zweck?

In diesem Kontext wäre die Verdeutlichung des Unterschiedes zwischen der Musikethnologie bzw. Ethnomusikologie und der musikalischen Analyse wichtig. Die Musikethnologie, ihr alter Name „Vergleichende Musikwissenschaft“, ist als die Wissenschaft von der Musik fremder Kulturen definiert und erforscht somit musikalische Äußerungen nichteuropäischer Völker. Europäischen Boden betritt sie nur an denjenigen Stellen, wo sich, weitab von den eigentlichen abendländischen Formen des Musiklebens, Reste altertümlicher Musikausübung erhalten haben, die den nichteuropäischen gleichen.¹⁰

Musikalische Analyse bzw. „Werkanalyse“ wird in der Regel mit „Zergliederung“ übersetzt. Sie ist zunächst weder „Lehre“ noch „Theorie“, sondern eine Methode, ein Verfahren zur Gewinnung von Erkenntnis. Zudem ist sie keine rein formallogische Tätigkeit, sondern hat mit der Anwendung von Begriffen auf Gegenstände der Erfahrung zu tun, und nicht zuletzt ist sie deshalb so schwer zu

⁹ Vgl. Schmitt, Anke: *Der Exotismus in der deutschen Oper zwischen Mozart und Spohr*. In: *Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft*, H. 36. Hamburg 1988, S. 15.

¹⁰ Vgl. Sachs, Curt: *Vergleichende Musikwissenschaft-Musik der Fremdkulturen*. 3. Auflage. Amsterdam 1974, S. 5.

durchschauen.¹¹ Trotz dieses Unterschieds in der Zielrichtung weisen beide Disziplinen einen gewissen Zusammenhang auf: Die Werkanalyse bedient sich musikethnologischer Methoden und Inhalte und erfährt durch sie die Bedeutung und Verständigung fremder Mentalität. Vom reinen Erlebnisausdruck her wird man die fremden Musikstile nur schwer verstehen können. Man ist hier mehr als bei der eigenen Musik, mit der man groß geworden ist, darauf angewiesen, den klärenden und erklärenden Verstand einzuschalten. Dazu aber bedarf es einer eingehenden und detaillierten Analyse der fremden musikalischen Phänomene mit all ihren zahlreichen, auch in außermusikalische Bereiche ragenden Aspekte.¹² Die Musik fremder Völker soll aus ihrer eigenen Umwelt heraus begriffen und – soweit überhaupt möglich – mit den Ohren des anderen Volks gehört werden. Eine solche Darstellung muss auch von der Musikgeschichte unabhängig sein.¹³ Die Zusammenführung beider musikwissenschaftlicher Disziplinen, also der Musikethnologie und musikalischen Analyse, ist für die Absicht einer musikalischen Werkanalyse der arabischen Spuren im Werk Béla Bartóks als fruchtbar anzusehen. Aufbauend auf die bisher ausgeführten Überlegungen hat diese Untersuchung die Intention, sich einer musikanalytischen Darstellung der arabischen Einflüsse bei Béla Bartók zu widmen und zwar mit den Erwartungen der heutigen Werkanalyse und der Tendenz, eine musikethnologische Arbeit in das gesamte Konzept zu integrieren.

1.2 Forschungsstand

Anhand der bisher durchgeführten Literaturrecherche stellte sich heraus, dass ein großer Bedarf an Veröffentlichungen von ausführlichen, expliziten Werkanalysen über die arabischen Spuren bei Béla Bartók besteht, der unbedingt in der nahen Zukunft abgedeckt werden muss. Im Bereich der Musikwissenschaft z.B. existiert – meines Wissens nach – keine einzige Monografie, in der das Thema „*Arabische Einflüsse bei Béla Bartók*“ ausführlich bzw. vertieft thematisiert wird.

¹¹ Vgl. Horn, Wolfgang: Satzlehre. Musiktheorie. Analyse. Variationen über ein ostinates Thema. In: Zum Problem und zur Methoden von Musikanalyse, hrsg. von Nico Schüler. Hamburg 1996, S. 12.

¹² Vgl. Reinhard, Kurt: *Einführung in die Musikethnologie*. Wolfenbüttel 1968, S. 6.

¹³ Vgl. Bose, Fritz: *Musikalische Völkerkunde*. Freiburg 1953, S.10ff.

Die Beschäftigung mit diesem Thema begrenzt sich auf einige Aufsätze zur arabischen Musik bzw. zu arabischen Spuren bei Béla Bartók. Eine Betrachtung der arabischen Spuren in Bartóks Musik findet man im Allgemeinen in einigen Monographien, wie zum Beispiel:

1. „*Béla Bartók. Sein Leben- seine Werke*“, (1961) von Lajos Lesznai.¹⁴
2. „*Bartók*“, (1973) von Tadeusz A. Zielinski.¹⁵
3. „*Béla Bartók. Essays*“, (1976) von Benjamin Suchoff.¹⁶

Eine explizite, ausführliche Auseinandersetzung mit der Thematik arabischer Spuren in Bartóks Musik findet man in diesen Veröffentlichungen jedoch nicht. Nur beiläufig und unsystematisch werden einzelne Hinweise auf diese Spuren erwähnt. Im Bereich der Musikwissenschaft kann man nur auf eine Monografie stoßen, die sich mit den arabischen Spuren bei Bartók beschäftigt. Zum ersten Male wurden von dem Amerikaner John W. Downey in einer Pariser Doktorarbeit „*La musique populaire dans L'oeuvre de Béla Bartók*“ (Populäre Musik in den Werken von Béla Bartók) von 1956 einige, arabisch beeinflusste Stellen in Bartóks Musik dargelegt.¹⁷ Im Jahre 1964 versuchte der Musikwissenschaftler János Kárpáti in seiner Studie „*Béla Bartók and the East*“¹⁸ die Einflüsse auf Bartóks Musik in Bezug auf Bartóks Volksmusiksammlungsreise in Arabien im frühen 20. Jahrhundert (etwa im 1906) nachzuweisen. Er glaubt, dass Bartók schon vor seiner Reise nach Algerien seiner Musik eine Entwicklungsrichtung gab, die zu der arabischen Musik passte, denn schon 1910 zeigte seine Musik entsprechende Anzeichen. Er behauptete, dass folgende Werke Bartóks arabische Spuren enthielten: „(...) *Here, too belong those sections of compositions which unequivocally, and one might say, also genre works, also relate to the East. We can discover elements of Arabic music in the third movement of Suite (...)*“¹⁹.

¹⁴ Vgl. Lesznai, Lajos: *Béla Bartók. Sein Leben- seine Werke*. Leipzig 1967.

¹⁵ Vgl. Zielinski, Tadeusz A.: *Bartók*. Zürich 1973.

¹⁶ Vgl. Bartók, Béla: *Harvard Lectures*. In: *Béla Bartók. Essays*. Hrsg. von Suchoff, Benjamin. London 1976.

¹⁷ Downey, John W.: *La musique populaire dans L'oeuvre de Béla Bartók*. (Veröffentlicht erst 1966 als Nr. 5 in Publication de L'institut de Musicologie de L'université de Paris). Zit. von Tibor Klneif: 1988, S. 388.

¹⁸ Kárpáti, János: *Béla Bartók and the East*. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungarica*, T. 6, Fasc. 3/4 (1964), pp. 179-194. <http://www.jstor.org/stable/901606>, (Stand: 06.10.2015).

¹⁹ Kárpáti: 1964, S. 186.

Die ausgewählten Werke Bartóks nach Kárpáti sind:

- III. Satz der „*Klaviersuite*“ von 1916
- II. Satz des „*II. Streichquartetts*“ von 1915/17
- Einige Stellen aus der Pantomime „*Der wunderbare Mandarin*“ von 1918/19
- Die „*Tanzsuite*“ für Orchester von 1923
- „*Arabischer Gesang*“ Nr. 42 aus Duos für zwei Violinen von 1931
- „*Im orientalischen Stil*“ Nr. 58 aus dem Mikrokosmos 1926/39

Ebenfalls berichtet der Musikwissenschaftler Tibor Kneif in seiner Musikzeitschrift „*Arabische Musik bei Béla Bartók*“: „*In Bartóks Werk finden sich viele Spuren arabischer Volksmusik, die zum Teil von ihm selbst erwähnt wurden, z.B. der Titel „Im orientalischen Stil“ des Mikrokosmos.*“, und er fährt fort:

„*Nach seiner Nordafrikareise wurden die Neuerungen jedoch richtig deutlich; vor allem die Tonschritte der arabischen Musik, die in späteren romantischen Werken nachzuweisen sind, und vermutlich auch die Vierteltöne – die er in der Sonate für Solovioline, im Werk „Der wunderbare Mandarin“, im zweiten Violinkonzert und im VI. Streichquartett anwendet*“.²⁰

Basierend auf der von János Kárpáti durchgeführten Studie und von Tibor Kneif vorgelegten Musikzeitschrift, schließt sich die Hypothese an, dass die vorherigen, erwähnten Werke Bartóks möglicherweise arabisch beeinflusst sein könnten.

Nach Überprüfung dieser Hypothese mittels Vergleichung charakteristischer, arabischer Musikelemente wie Tonsystem, Rhythmik und Tonreihen bzw. Modi (sog. *Maqamat*) ergibt sich als Fazit, dass etwaige arabische Spuren oder Elemente in Bartóks Musik nicht wirklich als traditionell arabisch angesehen werden können. Bartóks Werken „*direkte*“, arabische Musikeinflüsse zuzuschreiben, wäre somit inadäquat, denn es finden sich keine *Maqamat* und auch keine typisch arabischen Melodien. Sein Interesse besteht eher „*indirekt*“ an der arabischen Rhythmik.

Für arabische Musiker und Rezipienten, also musikalisch-arabische Muttersprachler, ist es sofort ersichtlich, dass die Stücke, die Bartók als orientalisches oder arabisches bezeichnet und deren Titel schon arabische oder orientalische Assoziationen erlauben wie etwa „*Arabischer Gesang*“ und „*Im orientalischen Stil*“, definitiv keine Verknüpfungen zu arabischen Melodien besitzen: Von der

²⁰ Vgl. Kneif, Tibor: 1988, S. 389.

umfangreichen Ton- und Intervallreihe des arabischen Tonsystems gebraucht er bis auf Vierteltöne kein einziges.

Da es Bartóks Ziel war,

„(...) authentische Volksmusik, die fernab der städtischen Kultur und unbeeinflusst von den Wandlungen europäischer Musikgeschichte existiert und in der die Wurzeln der urtümlichen Bauernmusik noch finden sind, zu sammeln und mit Geist und Form der europäischen Kunstmusiktraditionen zu verschmelzen (...)“,²¹

könnten arabische Spuren bzw. Melodien bestimmter Länder höchstwahrscheinlich als eine Art Anlehnung oder Bearbeitung von Volksmusik im Werk des Komponisten Bartók erkannt werden.

1.3 Fragestellungen

In jeder wissenschaftlichen Arbeit bemüht sich der Wissenschaftler, einen Beitrag zur Weiterentwicklung seines Faches zu leisten. Der Versuch wird nur von Erfolg gekrönt, wenn der Verfasser einige Lücken in einem wenig erforschten Gebiet innerhalb seines Faches abdecken kann. Dies geschieht, wenn er neue Fragen entwickelt, die er innerhalb seiner Arbeit versucht, zu beantworten. Bezogen auf das oben gestellte Thema ergeben sich folgende Fragen, die zum Gegenstand dieser Untersuchung werden:

1. Inwieweit war Bartóks Beschäftigung mit der arabischen Musik und Kultur durch seine Reise in Nordafrika überhaupt von Bedeutung?
2. Sind die angeblich arabischen Einflüsse auf Bartóks Musik – nach der Meinung der bereits erwähnten europäischen Autoren – authentisch unverfälschte bzw. „direkte“ Einflüsse, oder sind sie lediglich eigene Inspirationen bzw. „indirekte“ Assoziationen?

Die erste Frage lässt sich einfach durch biographische Forschung beantworten. Die zweite Frage hingegen kann man in zwei Teile untergliedern:

- Wenn diese Spuren wirklich arabisch sind, wo kann man sie dann in der arabischen Musik einordnen? Und in welcher Form sind sie in Bartóks Komposition assoziiert?

²¹ Vgl. Uhde, Jürgen: Bartók Mikrokosmos-Spielanweisungen und Erläuterungen: Die Einführung in das Werk und seine pädagogischen Absichten. H. 33. Regensburg 1988, S. 7f.

- Wie lassen sich die beiden Assoziierungsformen arabischer Musik in Bartóks Werk als a) „*direkter*“ Einfluss und b) „*indirekte*“ Fantasie sinnvoll definieren?

Der erste Teil widmet sich der Aufgabe, musikethnologisch zu entscheiden, ob diese Spuren zum arabischen Tonsystem gehören oder nicht. Die Musikethnologie verifiziert bzw. falsifiziert musikwissenschaftliche Spekulationen bezüglich musikalischer Orientalismen durch die Faktizität und empirische Offenlegung der Eigenschaft und historischen Entwicklung arabischer Musik. Die empirischen Fakten zur arabischen Musik sind Grundlage der Überprüfung arabischer Spuren in der Werkanalyse relevanter Musikpassagen in Bartóks Kompositionen. Da viele Musikwissenschaftler behaupteten, dass sich die bereits genannten Werke Bartóks auf arabische Intonation beziehen, soll sich der zweite Teil der Frage mit den Begriffen „Fantasie = *indirekte* Assoziation“ und „Einfluss = *direkte*, abgeleitete Musikrichtung“ beschäftigen. Mit „Fantasie“ wird eine kreative und produktive Fähigkeit des menschlichen Geistes bezeichnet, während der „Einfluss“ die potentielle oder effektive Wirkung eines Subjekts oder einer Interessengruppe auf eine Zielperson oder Gruppe ist.²²

Die zentrale These der zweiten Fragestellung beruht auf der Tatsache, dass Bartók zu Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts im Rahmen verschiedener Feldforschungen fremder Kulturen eine intensive Begegnung mit volkstümlicher, arabischer Musik gehabt hat und somit ein Einfluss in seiner Musik nicht auszuschließen ist: letztendlich lassen sich arabische Tendenzen in bestimmten Teilen seines Konzeptionswerkes ausfindig machen.

Dazu muss man betonen, dass Bartók ein europäischer Komponist und kein Araber war. In seinen Schriften, in denen er selbst diese Spuren als abstrakt bezeichnete, ist er nie ausführlich darauf eingegangen, woher er diese Einflüsse von der arabischen Musik abgeleitet hat. Daher ist nicht ersichtlich, wie Bartóks Verständnis für die arabische Musik in seinen Werken ausgedrückt wird. Für die arabischen Wissenschaftler ist einerseits immer interessant, wie die Europäer vor allem ihre Musik beurteilen bzw. wie die arabische Musik in den Ohren der Eu-

²² Vgl. Saam, Nicole J.: Prinzipale. Agenten und Macht. Eine machttheoretische Erweiterung der Agenturtheorie und ihre Anwendung auf Interaktionsstrukturen in der Organisationsberatung. Tübingen 2002, S. 141.

ropäer ankommt, aber andererseits wäre es interessanter, wie arabische Rezipienten diese Spuren wahrnehmen. Diese Frage lässt sich durch eine vertiefte Forschung der arabischen Einflüsse bei Béla Bartók beantworten.

1.4 Methodische Vorgehensweise

In der Geisteswissenschaft ist ein Zusammenwirken mehrerer Methoden und Teildisziplinen nicht nur möglich, sondern zur adäquaten und vollständigen Behandlung einer wissenschaftlichen Fragestellung sogar notwendig. In der vorliegenden Arbeit ergänzen und unterstützen sich die musikwissenschaftlichen Disziplinen Musiktheorie und musikalische Werkanalyse bei der Klärung der Frage nach arabischen Einflüssen in Bartóks Musik.

1.4.1 Zur Musiktheorie

Es ist hinlänglich bekannt, dass das Wort „Musiktheorie“ zwei Bedeutungen besitzt. Die erste, populärere der beiden meint mit „Theorie“ die Gesamtheit der propädeutischen Übungen, wie sie an Konservatorien zu allen Zeiten Bestandteil der Musikausbildung ist. Die zweite Bedeutung von „Musiktheorie“ ist die einer „Theorie der Musik“, also eines Systems aus Begriffen, mit denen Erklärungen musikalischer Phänomene möglich sein sollen. Wir lassen die populäre Bedeutung des Wortes „Theorie“ hier aus dem Spiel. Allerdings nicht ohne darauf hinzuweisen, dass die Grenze beider Arten des Theoriebegriffs nicht ganz so scharf zu bestimmen ist, wie man zunächst vermuten könnte, da Elemente genuin theoretischer Musikbetrachtung durchaus auch in der Handwerkslehre eine gewisse Rolle spielen können, wie umgekehrt die Vertrautheit mit der satztechnischen Praxis eine der Voraussetzungen von Musiktheorie im eigentlichen Sinne dargestellt.²³

Hugo Riemann sieht die Aufgabe der Theorie einer Kunst, dass dieselbe „(...) *die natürliche Gesetzmäßigkeit, welche das Kunstschaffen bewusst oder unbewusst regelt, zu ergründen und in einem System logisch zusammenhängender Lehrsätze darzulegen habe.*“²⁴

Die so verstandene Theorie wird mit einem ungeheuren Anspruch belastet. Sie soll bis zu den Prinzipien hinauf forschen und dann in einem zweiten Schritt ein

²³ Vgl. Mortaitis, Andreas: *Zur Theorie der musikalischen Analyse*. Frankfurt am Main 1994, S. 92.

²⁴ Riemann, Hugo: *Geschichte der Musiktheorie im IX.-XIX. Jahrhundert*. 2. Auflage, Berlin 1921, S. 470.

System als Abbild dieser gesetzlichen Ordnung hinstellen, solcherart Theorie hinterlassend: Musiktheorie als Metaphysik und/ oder Naturwissenschaft, jedenfalls als Grundlagenforschung.²⁵

Im ersten Kapitel werden Theorie und Hypothesen formuliert, die sich mit den Begriffen und Systemen der arabischen Musiktheorie auseinandersetzen. Zum Beispiel wird der lateinische Begriff Modus (Plural = Modi) als Synonym für den arabischen Begriff „*Maqam*“ (Plural = *Maqamat*), Tetrachorde für den Begriff „*Ġins*“ (Plural = *Aġnas*) und den arabischen „*Wazn*“ (Plural = *Awzan*) oder „*Iqâ*“ (Plural = *Iqaât*) für den Rhythmus in der Untersuchung verwendet. Der Dreiviertelton wird in der realen, traditionellen arabischen Musik gebraucht, im Gegensatz zum Viertelton, der lediglich in rein mathematischen Überlegungen zur Intervallehre des Tonsystems auftaucht. Die Angaben und Begriffe in diesem Kapitel beziehen sich auf Formulierungen und Hypothesen der alt-arabischen Musiktheorie.

1.4.2 Zur musikalischen Analyse

Jede Form der musikalischen Analyse setzt eine Theorie ihrer Musik voraus, mit deren Hilfe nicht nur die Beobachtungen des Analytikers systematisch geordnet und klassifiziert werden können, sondern unter deren Einfluss vielfach überhaupt erst zu entscheiden ist, was beobachtet werden soll. Da das Verhältnis zwischen der musikalischen Praxis und der ihr zugrundeliegenden Theorie – welche gemeinhin nicht als Theorie der Analyse, sondern als solche der Musik formuliert wird – von Methode zu Methode differieren kann, wird das Verhältnis zwischen Theorie und Musik im Allgemeinen vor einer Behandlung des zuerst genannten Verhältnisses (also zwischen Praxis und Theorie) zu thematisieren sein.²⁶

Bettina Schlüter illustriert in ihrem Aufsatz über den Gegenstand der musikalischen Analyse: „*Nicht die Kompositionen selbst bilden den Gegenstand der musikalischen Analyse, sondern die bedeutungstiftenden Verfahren, die die Kompositionen allererst konstituieren.*“²⁷ Diese Bestimmung zielt nicht auf einen re-

²⁵ Vgl. ebda., S. 470.

²⁶ Vgl. Mortaitis, Andreas: 1994, S. 92.

²⁷ Schlüter, Bettina: Thesen zum Thema Musikalische Analyse. In: Zum Problem und zu Methoden von Musikanalyse, hrsg. von Nico Schüler. Hamburg 1996, S. 33.

zeptionsästhetischen oder musikpsychologischen Ansatz, sondern begreift Rezeption und gleichermaßen auch Produktion als Teil sozialer Strukturen, d. h. als Teil von Kommunikation, in der beide Seiten fortlaufend miteinander koordiniert und rekursiv aneinandergelassen werden. Damit wird für die wissenschaftliche Perspektive die Grenze zwischen Produktion und Rezeption von der Beschreibungs- auf die Gegenstandsebene verlagert. Die Form, in der sich das Verhältnis der beiden Seiten zueinander jeweils historisch präsentiert, wird in die Untersuchung einbezogen und in ihren kompositorischen Konsequenzen zu fassen gesucht. Die Übertragung der aus dem ersten Kapitel gewonnenen Erkenntnisse auf die tendierten bartókschen Werke folgt im dritten und vierten Kapitel bzw. innerhalb der zweiten Fragestellung (ihre Formulierung siehe Kapitel 1.4). Durch Untersuchung der bereits angegebenen „verdächtigen“ Passagen bzw. exotischer Melodiezüge wird festgestellt, welche angeblichen arabischen Einflüsse auf Bartóks Musik zu erkennen sind. Bezüglich der Untersuchungsergebnisse könnte man einerseits bewusst die exotischen Melodiezüge Bartóks wissenschaftlich einordnen und sie auf arabische oder nicht arabische Intentionen beziehen, andererseits beziehen sich sämtliche Resultate der zweiten Fragestellung auf die Frage: In welcher Form oder Struktur konnte Bartók seine Wahrnehmung bzw. Erfahrung von arabischer Musik in seinem Werk übersetzen?

1.5 Materialzugang

Die musikethnologischen und original arabischen Aufsätze, die sich mit der arabischen Musik und vor allem mit ihrer Theorie beschäftigen, sollen in dem ersten Kapitel erläutert werden. Mögliche Hypothesen und Begriffe der arabischen Musik, die durch die Auseinandersetzung mit den Methoden der Musikethnologie entstanden sind oder die als wesentliche Strukturen dieser Musik bereits von den alten Meistern (meistens auf Arabisch verfasst) konzipiert waren, werden hier formuliert und in das Konzept integriert. Der Begriff „*Maqam*“ (Plural = *Maqamat*) soll hier besonders als Phänomen der arabischen Musik betrachtet und sein Verhältnis zu den „*Ağnas*“ (Singular = *Ğins*) bzw. Tetrachorden untersucht werden. Dementsprechend werden verschiedene Konzeptionen vom 10. bis 19. Jahrhundert, die von der arabischen Musiktheorie und ihrem Tonsystem handeln, dargestellt. Dabei lässt sich die zu untersuchende Literatur chronologisch in vier Hauptperioden unterteilen:

1. Die Konzeption der altarabischen Schule, die bis zum 8. Jahrhundert entstanden ist. Ihr Vertreter war *Ishág al-Mausili* (gest. 850), die wichtigsten Quellen stammen von Yahya Ibn al-Munağğim (gest. 912).
2. Die Konzeption arabischer Gelehrter, die vom 8. bis 13. Jahrhundert dauerte. Die Namen großer Theoretiker wie al-Kindi, Ihwan as-Safa, al-Farabi, al-Hawarizmi, Ibn-Sina und Ibn-Zaila fallen in diese Zeit.²⁸
3. Die Konzeption der systematischen Schule, die sich auf die Zeit vom 13. bis 19. Jahrhundert beschränkte. Ihr Hauptvertreter war Safi ad-Din al-Urmawi (gest. 1294).
4. Die Konzeption der modernen Schule, die erst im 19. Jahrhundert anfing und bis in die Gegenwart reicht. Ihr Begründer war Miḥā'íl Mišāqa (gest. 1889).²⁹

Alle diese Schulen haben sich mit verschiedenen Feldern der Musiktheorie beschäftigt. Anhand ihrer Aufzeichnungen lässt sich die historische Entwicklung des Tonsystems, des Rhythmus (*Wzan*) und der Modi (*Maqamat*) klären. Die Primärliteratur gilt als Prüfungsinstanz bei der Erläuterung der oben aufgezählten Konzepte arabischer Musiktheorie in ihrer historischen Entwicklung, weil nur die Originalschriften zur arabischen Musiktheorie ein authentisches, d. h. unverfälschtes Abbild dieser Musik, im Hinblick auf Tonsystem, Modi und Rhythmusstruktur, geben können.

Im zweiten Kapitel werden politische und soziale Aspekte behandelt. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts konnte man die europäischen Einwirkungen auf die arabischen Musikbereiche, insbesondere in Ägypten, beobachten, da Ägypten auf Grund seiner Offenheit anderen Kulturen gegenüber während der Besatzungszeit eine wichtige Rolle bei der Verfremdung der rein-arabischen Musik gespielt hat.³⁰ Andererseits war die Suche nach „Exotismus“ eine Beschäftigung vieler europäischer Künstler des 19. und 20. Jahrhunderts, vor allem in den besetzten Ländern wie zum Beispiel Algerien und Ägypten. Da Bartók angeblich, insbesondere nach seiner Nordafrikareise, eine künstlerische Entwicklung in seiner

²⁸ Vgl. Al-Farabi: *Kitab al-Musiqa al-Kabir (Das große Musikbuch)*. Hrsg. von Eckard Neubauer. Frankfurt am Main 1998.

²⁹ Vgl. Smith, Eli: *A Treatise on Arab Music. Chiefly form a work by Mikāil Meshakah of Damascus (Ar-Risala aš-Šihābiyya fi'l-Sina'a al-Musikiyya)*. Juornal of the American Society, I, No. 3. 1847.

³⁰ Vgl. Gargiy, Simon: *Al-Musiqa al-Arabiya (Die arabische Musik)*. Bagdad 1989. Übersetzt von Gamal al-hayatt, S. 67.

Musik vollbrachte, sollten die politischen und sozialen Hintergründe der Entwicklung des bartókschen Werks historisch und ästhetisch näher betrachtet werden. Darüber hinaus soll hier über Bartóks Verhältnis und Umgang mit arabischer Musik und über seine Volksmusiksammlung und Forschung zu arabischer Musik berichtet werden.³¹ Dies zielt zunächst in Anlehnung an die in Monografien zur Verfügung stehende Literatur darauf ab, die Umstände der Entstehung der Werke nachvollziehbar zu machen.³²

Das dritte Kapitel soll im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit stehen. Die Tatsache, dass die Behauptung vieler Musikwissenschaftler in Bartóks Musik „direkte“, arabische Einflüsse finden zu können, auf keinen Konsens stößt, erscheint irritierend. In diesem Kapitel soll der Schlüssel zur ersten und zweiten Fragestellung (siehe Kap. 1.4) geliefert werden. Es werden ebenfalls Aufsätze besprochen, die analytische und historische Hypothesen über angeblich arabische Einflüsse ausgewählter Werke des Komponisten enthalten. Zuerst folgt eine kurze Darstellung der politischen Hintergründe sowie der geschichtlichen Einflüsse auf die untersuchten Musikstücke. Danach werden die ausgewählten Stücke auf der Grundlage einer Vergleichung des arabischen mit dem westlichen Tonsystems analysiert. Die Primärliteratur soll hier nur Beachtung finden, wenn in der Sekundärliteratur die Verbindung der musikalischen Inhalte mit den historischen und analytischen Absichten nicht ausreichend untersucht wurde. Auch hier sollen die zu diskutierenden historischen und analytischen Beiträge in Gegenüberstellung zur realen bzw. traditionellen arabischen Musiktheorie systematisch erfasst werden. Einerseits werden alle analysierten Werke chronologisch, einheitlich behandelt. Das heißt, der musikethnologische Aspekt jedes musikalisch untersuchten Werks, welches im unterschiedlichen Kompositionskonzept zu finden ist, wird hervorgehoben und auf den Einfluss von arabischer Musik untersucht. Andererseits werden die verdächtigen Passagen in den Kontext von Bartóks eigenem Schaffen gestellt. Ausgehend von der relativ frühen Arbeit, wie der von Roswitha Traimer über die Streichquartette Bartóks³³ und der relativ jüngeren Arbeit von Anette von

³¹ Vgl. Bartók, Béla: *Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung*. ZfMW, Lpz. 1920.

³² Vgl. Ziegler, Márta: *Bartóks Reise nach Biskra*. In: *Documenta Bartókiana*, Heft 2, hrsg. von D. Dille. Mainz 1965.

³³ Vgl. Traimer, Roswitha: *Béla Bartóks Kompositionstechnik: Dargestellt an seinen sechs Streichquartetten*. Band 3. Regensburg 1956.

Wangenheim³⁴ sollen die Grundprinzipien der bartókschen Komposition anhand der von ihr ausgewählten Beispiele aus den verschiedenen Monografien dargelegt werden.

Der analytische Teil der Arbeit betrachtet einzelne Sätze im Verlauf des Werkes und behandelt bestimmte Passagen, die evtl. arabische Elemente enthalten könnten. Beispielweise verzichtet der Verfasser Hartmut Fladt in seiner Arbeit über die Sonatensätze der Streichquartette Béla Bartóks auf die Untersuchung der arabischen Spuren.³⁵ Sein Augenmerk liegt stattdessen auf den Spuren der arabischen Musik in der formalen Gestaltung der Werke Bartóks, die die Theorie der arabischen Einflüsse bestimmen und in der verwendeten Literatur über das Werk Bartóks noch nicht beschrieben worden sind. Neben den Quellen der bereits erwähnten Autoren und insbesondere neben den eher allgemein gehaltenen Darstellungen von Béla Bartóks Leben und Werk und den Untersuchungen zur Tonalität in seinem Schaffen liegt die ausführliche Analyse der bartókschen Kompositionen von János Kárpáti bei der Abfassung der vorliegenden Arbeit zugrunde.³⁶

Das vierte Kapitel widmet sich speziell einer Analyse der späteren Werke Bartóks mit Vierteltönen, deren Wurzeln nach dem Wissenschaftler Tibor Kneif in der arabischen Musik zu finden sind.³⁷ Die Analyse basiert in diesem Teil auf dem Zusammenhang bestimmter Tongruppierungen. Ihr Verständnis ist wichtig für die Vergleichsanalyse mit dem traditionellen arabischen Tonsystem. In diesem Teil findet auch in einem kurzen Überblick die Hypothese zu arabischen Spuren in der mitteleuropäischen Musik des 20. Jahrhunderts ihren Platz, indem einige Werke anderer europäischer Komponisten, die sich im 20. Jahrhundert mit der arabischen Musik im Rahmen der Vierteltonmusik intensiv beschäftigten, untersucht werden. Hierzu gehört beispielsweise der Schweizer Komponist Klaus Huber (*1924). Zwei namhafte Werke von Huber werden als Vergleich zu den arabischen Spuren bei Bartók dargestellt.³⁸

³⁴ Vgl. Wangenheim, Anette von: Béla Bartók. Der wunderbare Mandarin: von der Pantomime zum Tanztheater. Overath bei Köln 1985.

³⁵ Vgl. Fladt, Hartmut: 1974, S.111f.

³⁶ Vgl. Kárpáti, János: 1964, S. (179-194).

³⁷ Vgl. Kneif, Tibor: 1988.

³⁸ Vgl. Kleinen, Günter: Ausweitung harmonischer Räume durch arabische Tonarten. In: Musik-konzepte 137/138 Klaus Huber, hrsg. von Ulrich Tadday, Heft 8. München 2007.

Kapitel I

2 Theorie der arabischen Musik im Zuge historische Entwicklung

2.1 Thesen zur Entstehung der arabischen Musiktheorie

Bei einer Beschäftigung mit der arabischen Musik bzw. arabischen Musiktheorie muss erstens die Frage nach der Herkunft dieser Musik gestellt werden und zweitens nach dem Wesen, in dem sie sich entwickelt hat und in dem sie hauptsächlich in Erscheinung trat bzw. tritt. Unter dem Begriff Wesen einer Musik wird hier die Gesamtheit ihrer musikalischen Eigenheiten verstanden. Gemeint ist ihr Tonsystem, ihre Rhythmik, ihre Notation, ihre melodischen Modi (sog. *Maqamat*) im Zusammenhang ihrer Aufführungspraxis. Darüber hinaus ist unter dem Wesen einer Musik der Aspekt typischer Melodik, Motivik und des formalen Aufbaus von Musikstücken zu verstehen. Diese Aspekte, d. h. solche der Melodik und der formalen Anlage bzw. Form der arabischen Musik (*Samai*-form, Liedform, *Taqtuqa*-Form etc.) können jedoch aus Gründen des Umfangs und der thematischen Relevanz hier nicht berücksichtigt werden.

Die zweite Frage ist eventuell leichter zu beantworten als die erste. Eine neue Untersuchung wäre fast unmöglich, wenn man nur von den vorliegenden Abhandlungen und Urteilen über den Ursprung der arabischen Musik ausginge. Würden nicht Parallelphänomene auf dem Feld der anderen Kulturen Analogieschlüsse gestatten, wo sich Entwicklungen unter ähnlichen oder gleichen Bedingungen vollzogen haben? Aus diesem Grund lässt sich hier feststellen, dass sich die Ergebnisse, die man nicht aus der Kenntnis der Musik allein schöpfen kann, aus größeren Kontexten erklären lassen.

Sich auf die Suche nach einer reinen, authentischen arabischen Musik, die von allen fremden Einflüssen befreit ist, zu machen, ist unvorstellbar. Logischer ist es, nach der Quelle der arabischen Musik bzw. nach dem Träger der arabischen Kultur zu suchen.

Die bedeutendsten, arabischen Musiker wirkten in der Zeit von 820-1258. Zu diesen zählen al-Kindi (gest. 874), al-Farabi (gest. 950), al-Isbhani (gest. 967),

Ibn Sina (gest. 1037) Safi ad-Din al-Urmawi (gest. 1294) und noch andere Theoretiker. Die altarabische Musiktradition erfuhr im Laufe der Geschichte eine ständige Erneuerung.³⁹ Die Musiktheorien wurden innerhalb ihrer Musikpraxis anhand der sogenannten „*Al-Oud*“, der arabischen Laute, ausgeformt und demonstriert. Dabei hielten sie sich an die schriftlich überlieferten Dokumente und sammelten die Musik ihrer Zeit.⁴⁰ Diese Sammlungen von zahlreichen Handschriften, die wir heute besitzen, enthalten ein musikalisches Bild von der historischen Entwicklung der arabischen Musik.⁴¹ Aus diesen Handschriften wissen wir heute beispielsweise vieles über die aufgeführten Tonsysteme,⁴² wir finden Beschreibungen und bildliche Darstellungen von Instrumenten,⁴³ detaillierte Biographien von Musikern⁴⁴ und sogar Anleitungen zur Musiktherapie.⁴⁵ Diese können jedoch nur einen Bruchteil des musikalischen Gesamtbildes vermitteln. Ausführliche Belege über das Wesen des Klangs sind in den Überlieferungen nicht zu fassen.⁴⁶ Vor allem hat man

³⁹ Vgl. Shiloah, Amnon: *Music in the World of Islam: A Socio-cultural study*. England 1995, S. 127ff.

⁴⁰ Vgl. Behn, Friedrich: *Die Laute im Altertum und im Mittelalter*. In: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 1 (1918).

⁴¹ Vgl. Shiloah, Amnon: *The Theory of Music in Arabic Writing (c. 900-1900). Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Europe and U. S. A...* München 1979, [= *Repertoire international des sources musicales*, B, 10]. Vgl. auch, Farmer, Henry George: *The Sources of Arabian Music*. Leiden 1965.

⁴² Vgl. Al-Farabi, Abu Nasr Muhammad Ibn Tarhan: *Kitab al-musiqa al-kabir (Das große Buch der Musik)*“, hrsg. von G.A.M. Hasaba, Kairo 1967. Vgl. auch Wright, Owen: *The Modal System of Arab and Persian Music, A.D. 1250 – 1300*. Oxford 1978, [= *London Oriental Series*; Vol. 28]. Vgl. Manik, Liberty: *Das arabische Tonsystem im Mittelalter*. Leiden 1969.

⁴³ Vgl. Al-Farabi, Abu Nasr Muhamad Ibn Tarhan: *Kitab al-Musiqa al-Kabir (Das große Buch der Musik)*“, hrsg. von Eckhard Neubauer. Frankfurt 1998.

⁴⁴ Vgl. Neubauer, Eckhard: *Musiker am Hof der frühen Abbasiden*. Diss., Johann Wolf Goethe-Universität. Frankfurt a.M. 1965. Vgl. Al-Isbahani, Abu al-Farağ: *Kitab al-Ağani*. 20 Bde., Kairo, 1285 H/ 1868-69; Vgl auch die Ausgabe Kairo, Dār al-Kutub 1924-1974, 24 Bde.

⁴⁵ Vgl. Neubauer, Eckhard: *Arabische Anleitungen zur Musiktherapie*. *Zeitschrift für Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften*; Bd. 6 (1990), S. 221-272.

⁴⁶ Um die Hintergründe des Schriftmangels an der arabischen Musiktradition offensichtlich zu machen, müssen wir uns mit der musikalischen Struktur der arabischen Musik beschäftigen. Vgl. Touma, H. Hassan: *Geschichte und Geschicklichkeit in der arabischen Musik*. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981, [hrsg.] von Chr. H. Mahling und S. Wiesmann, Kassel 1984, S. 58-60. Vgl. Hickmann, Hans: *Die Notenschriften der außereuropäischen Völker*. Teil des Artikels: *Notation, A. Notationen für einstimmige Musik*. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 9, Sp. 1606-1611. Kassel 1961a. Vgl. auch, Issam El-Mallah: *Arabische Musik und Notenschrift*. Tutzing 1996, II. Kapitel, S. 133ff.

durch mündliche Überlieferungen,⁴⁷ welche Zugang zum größten Teil verwandelter Musik der Gegenwart gefunden hatten, nur eine unvertraute Beschreibung vom Klangbild erhalten.⁴⁸ Die Bewahrung beginnt schon im 6. Jahrhundert und geschieht bis in unsere Zeit durch oben genannte mündliche Überlieferung.⁴⁹ Falls ein Sänger bzw. Schüler ein Lied von einem Meister lernen wollte, lief das gegen Bezahlung und ohne Unterstützung von geschriebenem Lernmaterial, sondern durch mündliche Unterweisung.⁵⁰

Die originalen und wichtigsten Musikabhandlungen, die uns heute vorliegen, stammen aus dem 9., 10., 11., 12. und 13. Jahrhundert und sind mit Namen wie al-Kindi (gest. 874), al-Farabi (gest. 950), al-Isbhani (gest. 967), Ibn Sina (gest. 1037) und Safi ad-Din al-Urmawi (gest. 1294) verbunden. Letzterer erlebte noch das Ende des arabischen Kalifats und die Eroberung Bagdads im Jahre 1258 durch den Führer der Tataren „Hulago“, der Bagdad zerstörte. Während dieser Okkupation wurden ungezählte wertvolle Bücher verbrannt.⁵¹

Was aber die Frage nach der Herkunft der arabischen Musiktheorie betrifft, müssen wir uns mit den bisherigen Erklärungsversuchen beschäftigen, die als ungenügend oder irrtümlich bezeichnet werden könnten. In vielen Fällen stützte man sich unzureichend auf allgemeine Argumente, ohne sich mit dem Kern des Problems zu befassen.⁵² In anderen Fällen ist man durch Äußerlichkeiten verlockt zu dem Schluss zu kommen, dass die arabische Musiktheorie lediglich als eine unmittelbare Erweiterung der antik-griechischen anzusehen ist.⁵³ Es handelt sich hier um eine gemeinsame Geschichte von über zweitausend Jahren, in der gemischte Nationen – die großen Kulturwelten des Mittelalters, Byzanz, die islamische Welt und das Abendland – auf der arabischen Halbinsel in einen sich vor allem auf politischer

⁴⁷ Vgl. Reinert, Benedigt: Die arabische Musiktheorie zwischen autochthoner Tradition und griechischem Erbe. In: Die Blütezeit der arabischen Wissenschaft, hrsg. von Heinz Balmer und Beat Glaus. Zürich 1990, S. 79.

⁴⁸ Vgl. Touma, Habib Hassan: *Die Musik der Araber*. Wilhelmshaven 1989, S. 31f.

⁴⁹ Farmer, H.G.: *The Sources of Arabian Music*. Leiden 1965.

⁵⁰ Vgl. Touma, H. H.: *Geschichte und Geschichtlichkeit in der arabischen Musik*. In: Bericht über der internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling und Sigrid Wiemann. Kassel 1984, S. 50-60/ S. 59.

⁵¹ Vgl. Farmer, Henry George: *A history of Arabian music to the XIII century*. London 1929, S. 178ff.

⁵² Vgl. Husmann, Heinrich: *Grundlagen der antiken und orientalischen Musikkultur*. Berlin 1961, S. 88-134.

⁵³ Vgl. Perkuhn, Ewa Ruth: *Die Theorie zum arabischen Einfluss auf die europäische Musik des Mittelalters*. Walldorf-Hessen 1976, S. 33f.

Ebene abgespielten Prozess der Konfrontationen eingespannt waren. Der jahrelange Krieg zwischen Byzanz und den islamischen Arabern konnte nicht verhindern, dass eine ständige, friedliche Begegnung stattfand, in der kulturelle, wissenschaftliche und künstlerische Kontakte in beiden Richtungen vorkamen und sich dementsprechend beeinflussten.⁵⁴

Die antik-christliche Welt des Vorderen Orients erlag im 7. Jahrhundert dem Ansturm der Araber, die zur Verbreitung ihres Glaubens durch den heiligen Krieg, zum „*Ġihād*“, aufgebrochen waren: im Jahre 635 fiel Damaskus, 636 erlitten die Perser die entscheidende Niederlage, 642 kapitulierte Alexandrien, 647 wurde Tripolitanien erobert und 698 fiel Karthago endgültig.⁵⁵ Die Einflüsse arabischer und islamischer Kultur und Wissenschaft erreichten eine außerordentliche geographische Ausdehnung, die von der Arabischen Halbinsel aus sich in östlicher Richtung nach Persien, in die Türkei, nach Afghanistan, auf Teile Osteuropas, nach Zentralasien bis hin nach Indien und Indonesien und westlicher Richtung über Süditalien, Sizilien, Spanien, Nordafrika bis in einzelne Gebiete im Inneren des afrikanischen Kontinents hinstreckte.⁵⁶ Die prägende Kraft der Araber über viele Völker, die in ihrem Weltreich aufgegangen sind, brachte eine weltkulturelle Mischung in die gesamte „arabische“ Welt. Von daher waren die Träger der arabischen Kultur nicht nur Angehörige des Volks der Araber, sondern auch Perser, Inder, Syrer, Ägypter, Berber und Westgoten haben an ihrer Gestaltung mitgewirkt; selbst Christen, Juden, Parsen und Sabier waren von Einfluss.⁵⁷ Aber alle Völker, über die die Araber als Herren regiert haben, wurden geeint durch die gemeinsame arabische Sprache, als wissenschaftliche Sprache und den islamischen Kulturraum;⁵⁸ das arabische Vorbild und die prägende Wirkung arabischen Geistes haben es vermocht, die Vielfalt der Völker zu einer großartigen geschlossenen kulturellen Einheit zusammenzufassen. Selbst an der arabischen Literatur hatten die reinblütigen Araber nur einen kleineren Anteil; dennoch war diese Literatur von den

⁵⁴ Vgl. Mazal, Otto: Die Bedeutung der arabischen Welt für die europäische Kultur. In: Tarif Saman und Otto Mazal: *Die arabische Welt und Europa*, Graz/ Austria 1988, S. 29.

⁵⁵ Vgl. Von Grunebaum, Gustav Edmund: *Der Islam in seiner klassischen Epoche*. Zürich 1966, S. 81ff.; Datengerüst 285-294; Karte als Vorsatzblatt.

⁵⁶ Vgl. Shiloah, Amnon: Übersetzt von Regina Randhofer: *Arabische Musik*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher (S. 687-688), Bärenreiter 1994, S. 687f.

⁵⁷ Vgl. Touma: 1989, S. 23-24.

⁵⁸ Vgl. Touma, H. H.: 1984. S. 58. Vgl. auch, Mazal, Otto: 1988, S. 29.

Denk- und Ausdruckweisen des Ursprungslandes, aus dem die Araber im 7. Jahrhundert zu ihren Eroberungszügen aufbrachen, durchdrungen und geprägt.⁵⁹ Die städtische Hochkultur, die die islamischen Kalifaten Nachfolger des Propheten Mohamad im Vorderen Orient antrafen, hinterließ bei ihnen einen tiefen Eindruck und besonders die griechische Kultur prägte sie entscheidend. Die Toleranz des Islam, der den Andersgläubigen gegen Entrichtungen der Kopfsteuer koexistieren ließ,⁶⁰ die Macht des Kultursubstrats, die Notwendigkeit der Verwaltungspraxis, schließlich die Machtübernahme durch die persische und daher hellenistisch orientierte Dynastie der Abbasiden im Jahre 750 ließ ein neues Interesse an der griechischen Kunst, Wissenschaft und vor allem an der Philosophie entstehen.⁶¹ Im 9. Jahrhundert entwickelte sich in Bagdad eine Übersetzer-schule, die sogenannte „*Bait al-Hikma*“ (Haus der Weisheit), wo sich namhafte Wissenschaftler und Künstler der Aufgabe widmeten, wissenschaftliche Werke der alten Griechen ins Arabische zu übersetzen.⁶² Dadurch haben die Araber nach Franz Rosental die griechischen Wissenschaften und ihre Philosophie für sich bewahrt, weiterentwickelt, sich an ihr geschult bzw. in ihre Werke einbezogen und sie schließlich an den Westen tradiert.⁶³ Innerhalb des ausgeprägten Interesses der Araber an der griechischen Philosophie und Naturwissenschaft entstand eine Debatte über ihre Auslegung bzw. Interpretation. Diese Debatte umfasste ebenfalls die antik griechische Musiktheorie.⁶⁴ Inwieweit die Araber, besonders in ihrer Musiklehre, von den Griechen beeinflusst waren, wird im folgenden Abschnitt dargestellt.

Die bereits erwähnten, arabischen Theoretiker des Zeitabschnitts vom 9. bis 13. Jahrhundert, wie al-Kindi, al-Farabi, Ibn Sina, Safi al-Din al-Urmawi, deren

⁵⁹ Vgl. Farmer, Henry George: *A History of Arabian Music to the XIII Century*. London 1929, S. 116ff, S. 127f, S. 175ff.

⁶⁰ Vgl. Wellhausen, Julius: *Das arabische Reich und sein Sturz*. Berlin 1902, S. 15-21. Über die Araber als finanzielle Basis des Reiches; S. 172f. zu *ğizya*; vgl. Khadduri, Majid: *War and Peace in the Law of Islam*. New York 1955.

⁶¹ Vgl. Opelt, Ilona: *Griechische Philosophie bei den Arabern*. München 1970, S. 9. Vgl. auch Mazal, Otto: 1988. S. 32f.

⁶² Vgl. Farmer, Henry George: 1929, S. 96. Vgl. auch Perkuhn, Ewa Ruth; 1976, S. 34.

⁶³ Vgl. Rosenthal, Franz.: *Das Fortleben der Antike im Islam*, Bibliothek des Morgenlandes im Artemsverlag, Zürich 1965, S. 13-30.

⁶⁴ Vgl. Steinschneider, Moritz: *Apollonius von Tyana bei den Arabern*. In: *Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft* 45, 1891.

handschriftliche Werke auf dem arabischen Tonsystem basieren, haben sich zweifellos mit der griechischen Musiktheorie und Wissenschaft intensiv beschäftigt und sie als Rüstzeug ihrer Theorien benutzt.⁶⁵ Vieles von den griechischen Nachwirkungen ist sogar in deren gesammelten Bibliographen nachweisbar.⁶⁶ In ihren Abhandlungen findet man Darstellungen über das „*Systema ametabolon*“, die drei Geschlechter „*Enharmonion*“, „*Chromatikon*“ und „*Diatonon*“, pythagoräische Berechnungen sowie die verschiedenen Tetrachordteilungen der Griechen.⁶⁷ Al-Kindi als Beispiel ist einer der frühesten Theoretiker des islamischen Kulturkreises, von denen wir heute Werke über Musik besitzen. Er zeigte bereits eine enge Beziehung zu der byzantinisch-griechischen (nicht altgriechischen) Musiktheorie ersichtlich auf.⁶⁸ In seiner Abhandlung über die Komposition der Melodie stellt er ein griechisches Vorbild durch Anwendung von Terminologien und Fachausdrücken,⁶⁹ Tonarten⁷⁰ sowie Melodiebildung mit einer geringen Differenzierung in einigen Melodiearten dar.⁷¹ Abweichungen von der griechischen Harmonielehre darf man in seinen Schriften nicht übersehen, denn aus arabischen und griechischen Quellen, die zu seinem Musikverständnis passten, schuf al-Kindi eine Art Mischlehre.⁷² Al-Kindi nimmt ohne Zweifel in der Musikgeschichte einen wichtigen Platz ein. Im Abendland zu der Zeit, in der sich „Johann

⁶⁵ Vgl. Farmer, Henry George: *Greek theorists of music in Arabic translation. 1929-30 (Isis, 13)*. In: *Studies in oriental music*, hrsg. von Eckhard Neubauer. Frankfurt am Main 1986, S. 411- 420.

⁶⁶ Vgl. Opelt, Ilona: 1970, S. 58ff. Vgl. Ibn al-Nadim (gest. 955): *Kitab al-Fihris*. Hrsg. von G. Flügel, J. Rödiger und A. Müller, Leipzig 1871- 72. Vgl. Müller, August: *Die griechischen Philosophie in der arabischen Überlieferungen*. Halle 1872. Vgl. Farmer, H. G.: „*Tenth Century Arabic Books on Music: as contained in “Kitāb al-Fihrist” of Abu'l-Faraj Muhammad Ibn Al-Nadīm*“. In: *Annual of the Leeds University Oriental Society II*, hrsg. von Eckhard Neubauer. Leiden und London 1959/61.

⁶⁷ Vgl. Manik, Liberty: 1969, S. 11.

⁶⁸ Vgl. Farmer, H. G.: *Sa'adyah Goan on the Influence of Music*. London 1943, S. 18.

⁶⁹ Für eine weitergehende bzw. vertiefte Beschäftigung mit al-Kindis griechischer Theorie-rezeption, siehe: Al-Kindī, Ja'qūb Ibn Ish'āq: *Risāla fi Hubr Tā'lif al-Alh'ān*, = über die Komposition der Melodien, hrsg. von Robert Lachmann und Mahmud el-Hefni. Leipzig 1931, S. 8 und S. 23.

⁷⁰ Vgl. ebda., al-Kindi: 1931, S. 8f. und S. 23 und 24. Die sind vermutlich die drei ursprünglichen Harmoniani der Griechen – Dorisch, Phrygisch und Lydisch – gemeint. Laut des Texts ist die Struktur dieser Tonarten nicht verständlich. Schuld daran ist nicht nur die Verderbnis des Textes, sondern auch die Darstellung selbst.

⁷¹ Vgl. ebda, al-Kindi: 1931, S. 11f., S. 28 und 29.

⁷² Vgl. Shiloah, Amnon: *The Theory of music in Arabic Writings* (c. 900-1900). München 1979, S. 253-260, Nr. 173-177.

de Gerliande“ zum ersten Mal etwa 1300 und nach ihm „Philipp de Virty“ im 14. Jahrhundert mit der Teilung jedes Ganztones in Halbtöne beschäftigt,⁷³ hat al-Kindi seine zwölfstufige Skala bereits im 9. Jahrhundert nicht nur theoretisch demonstriert, sondern auch auf der arabischen Laute dargestellt. Mit dem Werk al-Kindis schließt die erste Periode der Geschichte der arabischen Musiktheorie. Die soeben dargestellte pythagoreisch verwurzelte Mischlehre von al-Kindi ist jedoch lediglich als ein Vorläufer der eigentlichen arabischen Musiktheorie anzusehen. Diese wird erst im weiteren historischen Verlauf ausgebildet. Aus dieser Tatsache heraus erscheint die zweite Entstehungstheorie entgegengesetzt. Da die arabische Musiktheorie auf anderen Tetrachordteilungen beruht, die von al-Farabi, Ibn-Sina und Safi al-Din al-Urmawi in Anlehnung an die griechische Musiktheorie dargestellt wurden und sie von allen griechischen Tetrachordteilungen nur die Pythagoräische Tetrachordteilung ($9/8$, $9/8$, $256/243$) als Grundlage angenommen haben, ist daraus zu schließen, dass sich die Araber auf andere Quellen gestützt haben, um ihre Tonsystem aufzubauen.⁷⁴ Denn es besteht eine Anwendung griechischer Musiktheorie in arabischen Handschriften, das heißt aber nicht, dass die Rede von griechischer Musiktheorie sein sollte. Komplizierte Tetrachordteilungen wie die griechischen können zum Beispiel nur mit Hilfe eines lautenartigen Instruments mit Bündeln praktiziert werden, was bei den Griechen nicht bekannt war.⁷⁵ Daher lässt sich nicht feststellen, dass alle ihre Tetrachordteilungen tatsächlich in der Praxis verbreitet waren.⁷⁶ Wenn auch das Monochord, auf dem die griechischen Tetrachordteilungen vorgenommen wurden, gespielt wurde,⁷⁷ so hat es doch nie eine allgemeine Verbreitung gefunden. Da der große Musiktheoretiker al-Farabi eine neue Entwicklung in die arabische Musiktheorie des Mittelalters brachte, – vor allem zum ersten Mal in der Geschichte ein rein arabisches Tonsystem –,⁷⁸ soll ihm ein gesonderter Teilabschnitt in diesem Kapitel gewidmet werden. Andere Autoren haben sich ebenfalls nicht

⁷³ Vgl. Pfrogner, Hermann: *Die Zwölftonordnung der Töne*. Zürich/ Leipzig/ Wien 1953, S. 122.

⁷⁴ Vgl. Manik, Liberty: 1969, S. 9f.

⁷⁵ Vgl. ebda., S. 10.

⁷⁶ Vgl. a.a.O., S. 10. Die griechische Tetrachordteilungen, die allgemein verbreitet und noch heute ihre Gültigkeit haben, sind die diatonischen Tetrachordteilungen von Pythagoras: $9/8$, $9/8$, $256/243$, Didymus: $10/9$, $9/8$, $16/15$, und Ptolemäus: $9/8$, $10/9$, $16/15$.

⁷⁷ Vgl. Wantzloeben, Sigfrid: *Das Monochord als Instrument und System*. Halle 1911.

⁷⁸ Vgl. Neubauer, Eckhard: 1998.

darauf beschränkt, das Tonsystem ihrer griechischen Lehrmeister wiederzugeben: Wie beispielsweise Ibn-Sina, der in seinem Buch „*Ibn Sina's Musiklehre*“⁷⁹ viele fortschrittliche Definitionen zeigt, Safi ad-Din al-Urmawi⁸⁰, der mehr Musiker als Theoretiker war. Der Musikteil des enzyklopädischen Sammelwerks des Ihwan es-Safa, der Ordensgemeinschaft der *Lauteren Brüder*⁸¹ besetzt eine Besonderheit in der arabischen Musik, indem sie die Musik aus rein kosmologisch- und ethnologischer Betrachtungsweise behandelten. Ein ständiges Musikleben, das über 400 Jahre von Theoretikern ausgeübt wurde, zeigt allerdings eine Evolution auf. So bedeutet der Weg von al-Farabi bis al-Urmawi eine Verfeinerung und Klärung des arabischen Tonsystems und dementsprechend hat die arabische Musiktheorie Anspruch darauf, beachtet zu werden. So ergibt sich das Bedürfnis, sie bis in ihre Anfänge zurückzuverfolgen, von selbst.

2.2 Die arabische Musiktheorie und Funktion des Tonsystems

Unter Einbezug der Musikkultur des heutigen Vorderen Orients (Iran, Türkei und die arabischen Länder) sind zwei verschiedene Tonsysteme zu unterscheiden; ihr Kern ist die Quarte.⁸² Demgemäß muss als Ausgangspunkt alter arabischer Musiktheorie die Tetrachordik betrachtet werden. In weiteren mathematischen Berechnungen des arabischen Tonsystems, in denen die Quarte in verschiedenen Teilungen aufgenommen wird, ist die Unterschiedsempfindlichkeit des Ohrs zu beachten. Deshalb ist eine Begrenzung (nicht Temperierung) der Intervallteilung als Grundlage bei verschiedenen Systemen zu finden. Mit anderen Worten: Sie legen trotz der unterschiedlichen Berechnungen zwischen den alten Theoretikern

⁷⁹ Vgl. El-Hefny, Mahmoud: *Ibn Sina's Musiklehre*. Berlin 1931.

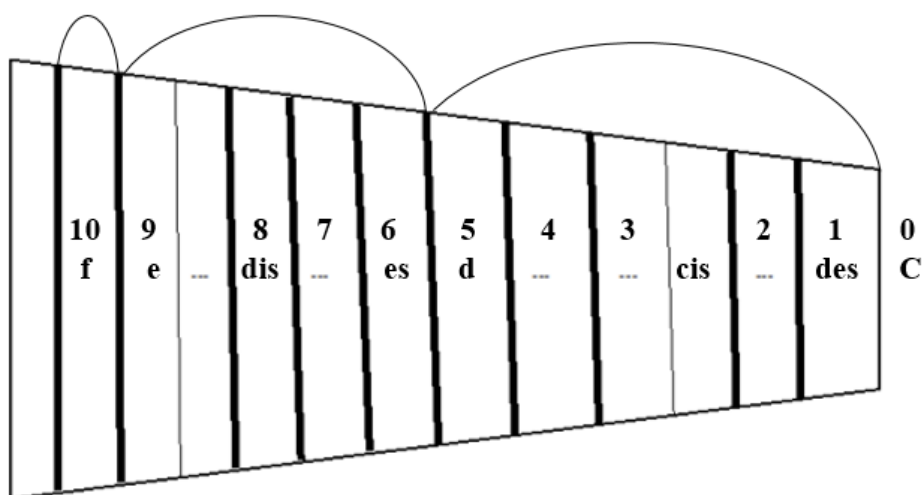
⁸⁰ Vgl. Safi ad-Din al-Urmawi: *Ar-Risala Ašarafiya fi An-nisab At-ta'lifya*. MS3460 Ahmet III Colection, Topkapi Saray Library, Istanbul; als Facsimile. In: Publications of the Institute for the History of Arabic-Islamic Science, Series C, Facsimile Editions, Vol. 6. Frankfurt 1984. Vgl. auch, Safi ad-Din al-Urmawi: *Kitab al-adwar*. MS 3653 Nuruosmaniye, Istanbul; als Faksimile in: Publications of the Institute for the History of Arabic-Islamic Science, series C, Facsimile Editions, Vol. 6. Frankfurt/M.1984.

⁸¹ Vgl. Ihwān es-Safā: Die Abhandlungen der Ichwān es-Safā in Auswahl. Hrsg. von Fr. Dieterici. Leipzig 1886, S. 301-331. In: Die Philosophie der Araber im 10. Jahrhundert n. Chr. aus den Schriften der Lauteren Brüder, hrsg. von Fr. Dieterici, die Propädeutik. Berlin 1865.

⁸² Vgl. Lachmann, Robert: *Musik des Orients*. Breslau 1966, S. 31.

im Grunde ein gemeinsames Gewebe an, um ihre Logik in der Musiktheorie zu präsentieren: Tetrachordik und nicht temperierte Modi.⁸³

Das erste Tonsystem, das als „rein arabisches“ Tonsystem bezeichnet werden kann, wurde von al-Farabi (gest. 950) demonstriert. Er hatte schon im 10. Jahrhundert die Oktave theoretisch in 25 Intervalle gleich groß aufgeteilt und sie sowohl anhand der arabischen Laute als auch anhand der Flöte dargestellt.⁸⁴ Nach al-Farabis Tetrachord-Aufteilung sind 10 mögliche Töne auf den Bündeln der Laute zu definieren (siehe Abbildung):⁸⁵



	1. Bund	2. Bund	3. Bund	4. Bund	5. Bund		
Bruch:	1/1	256/243	18/17	2187/2048	162/149	54/49	9/8
	C	des	-	cis	-	-	d
Cent:	0	90	99	114	145	168	204

	6. Bund	7. Bund	8. Bund	9. Bund	10. Bund	
	32/27	81/68	19683/16384	27/22	81/64	4/3
	es	-	dis	-	e	f
	294	303	318	355	408	498

⁸³ Vgl. Berner, Alfred: *Studien zur arabischen Musik auf Grund der gegenwärtigen Theorie und Praxis in Ägypten*. [= Schriftenreihe des Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung, Heft 2], Leipzig 1937, S. 10.

⁸⁴ Vgl. Touma, Habib Hassan: 1989, S. 42ff.

⁸⁵ Vgl. Maik, L.: 1969, S. 41

Während Lautenbundaufteilungen, wie Erste (des/ 90 Ct), Fünfte (d/ 204 Ct), Sechste (es/ 294 Ct), Neunte (E/ 408 Ct) und Zehnte (F/ 498 Ct) dem pythagoreischen System entsprechen, sind die Zweite (99 Ct), Dritte (145 Ct), Vierte (168 Ct), Siebte (303 Ct) und Achte (355 Ct) dem europäischen und pythagoreischen System als fremd zu betrachten.⁸⁶ Bei der Oktavteilung auf zwei Tetrachorde, also (C – F) und (F – h) + \acute{c} , ergeben sich 24 Töne bzw Intervalle „theoretisch“ innerhalb einer Oktave und Ganzton.⁸⁷ Zu seiner Abhandlung über das arabische Tonsystem ordnete al-Farabi die 25 Töne in den folgenden Intervallgröße ein: Oktave, Quinte, Quarte, Septime, Ganzton, Halbton und Viertelton.⁸⁸ Al-Farabi entwarf verschiedene Kombinationen von sieben Tönen aus den obengenannten 25 Tönen, in denen auch der Dreiviertelton vorkommt. Er empfiehlt, dass diese heptatonischen Kombinationen zur Melodiebildung eingesetzt werden.⁸⁹ Nach Liberty Manik stellt al-Farabi drei Skalen bis zur kleinen Septime mittels der Bundeinteilung präzise auf der Laute dar (siehe Abbildung):⁹⁰

1.

$1/1$	$9/8$	$81/64$	$4/3$	$3/2$	$27/16$	$16/9$	$2/1$
C-----d-----e-----f-----g-----a-----hes ⁹¹ -----c							
0	204	408	498	702	906	996	1200

2.

$1/1$	$9/8$	$27/22$	$4/3$	$3/2$	$18/11$	$16/9$	$2/1$
C-----d-----[x ⁹²]-----f-----g-----[x]-----hes-----c							
0	204	355	498	702	853	996	1200

⁸⁶ Vgl. Touma, H. Hassan: *Basics of Ratio in Arab Music*. In: *Lux Oriente, Begegnungen der Kulturen in der Musikforschung*, hrsg. von Klaus Wolfgang Niemöller, Uwe Pätzold und Chung Kyo-chul. Kassel 1995, S. 61.

⁸⁷ Vgl. Manik, L.: 1969, S. 45. Vgl. auch *Notenschrift der arabischen Musik* im I. Kapitel.

⁸⁸ Vgl. Touma, H. H.: 1989, S. 47.

⁸⁹ Vgl. Manik, L.: 1969, S. 45.

⁹⁰ Vgl. a.a.O., S. 45f.

⁹¹ L. Manik verwendet in seinem Buch einige Notationsvorschläge, indem er die Buchstaben [h] mit dem Ton [h] im deutschen Sinne und den Ton [b] konsequenterweise mit dem Buchstabe [hes] bezeichnet hat. Vgl. ebenda, S. 6f.

⁹² Der zalzalsche Mittelfingerbund.

3.

1/1	9/8	32/27	4/3	3/2	128/81	16/9	2/1
C-----d-----es-----f-----g-----as-----hes-----c							
0	204	294	498	702	792	996	1200

Da die erste und die dritte Skala (oben) offensichtlich nur pythagoreische Töne haben, wollen wir uns hier mit der zweiten Skala beschäftigen, die Vierteltöne beinhaltet und mit dem „*Wusta-Zalza-Ton*“⁹³ (27/22), der zum ersten Mal bei al-Farabi zu finden ist. Der sogenannte „*Wusta-Zalzal*“ ist die mittlere Terz, die

⁹³ Vor al-Farabi wurden in der klassischen arabischen Musik noch keine Dreivierteltöne verwendet. Solche Töne wurden erst von dem persischen Musiker *Zalzal* (gest. 791, nach Farmer: 1929) eingeführt. Durch seine überwältigende Musikalität kam er nach Bagdad zu Ishaq al-Mausili (gest. 850), der ein namhafter Musiker am Hofe des Harun Al-Raschid war. Seine Neuerung mit den Dreivierteltönen brachte eine Entwicklung in der klassischen arabischen Kunstmusik. Also handelt es sich durchweg um Intervalle, die persische Namen tragen und vermutlich aus der persischen Musik in die arabische eingedrungen sind. Vgl. Reinert, Benedigt: *Die arabische Musiktheorie zwischen autochthoner Tradition und griechischem Erbe*. In: *Die Blütezeit der arabischen Wissenschaft*, hrsg. von Heinz Balmer und Beat Glaus. Zürich 1990, S. 91f. Vgl. auch Farmer, H. G.: *A History of Arabian Music to the XIIIth Century*. 1929, S. 118f. Im Gegenteil vermutet L. Manik, dass dieses zalzalsche Intervall schon vor Zalzal existierte. Die arabischen Musiktheoretiker haben sich nach der Gründung des *Bait al-Hikma* (Hauses der Weisheit) völlig mit dem pythagoreischen Tonsystem beschäftigt und sich in diesem Fall nach ihm orientiert, „so dass der zalzalsche Mittelfingerbund in Vergessenheit geraten mußte“. Manik, L.: 1969, S. 126.

größer als eine temperierte kleine Terz und kleiner als eine temperierte große Terz ist (siehe Abbildung):⁹⁴

Ton	Schwingungsverhältnis	Relative Cents	Kumulative Cents
C	1/1	0	0
D	9/8	204	204
E	27/22	151	355
F	4/3	143	498
G	3/2	204	702
A	18/11	151	853
hes	19/9	143	996
c'	2/1	204	1200

Nach al-Farabis Berechnungen stehen in jedem Tetrachord zwei sog. mittlere Intervalle, die etwa der Größe eines Dreivierteltons entsprechen. Eine seiner entworfenen Tonreihen ist die folgende Oktave, deren erster Tetrachord der heutigen *Rast*-Reihe entspricht.⁹⁵ Die Intervalle (d-e), (e-f), (g-a) und (a-hes) sind nach dieser Einteilung weder kleine noch große Sekunden. Als mittlere Sekunde stimmen sie etwa mit der Größe eines Dreivierteltons (151 Cents) überein. Dieses Dreivierteltonintervall, der sog. „*Wusta-Zalzal-Ton*“, charakterisierte schon seit dem 10. Jahrhundert die arabische Musik und durch diese neue Aufteilung unterscheiden sich die arabischen Tonleitern von den griechischen. Darüber hinaus bleibt die Größe des Dreivierteltones im arabischen Tonsystem in manchen *Maqam*-Reihen nicht konstant. Diese Besonderheit prägt wiederum die Musik

⁹⁴ Vgl. Manik, L.: 1969, S. 45.

⁹⁵ Vgl. Manik, L.: 1969, S. 45.

der Araber. Es ist also falsch, wenn man den Viertelton als Charakteristikum der arabischen Musik bezeichnet. Dementsprechend betont Habib H. Touma:

„Nicht der Viertelton ist es also, der als eine für die Musik der Araber charakteristische Intervallgröße gelten darf – er findet sich in keiner Maqam-Leiter und existiert nur in der Theorie –, vielmehr kommt dem Dreiviertelton diese Bedeutung zu.“⁹⁶

Neben al-Farabi gilt Ibn-Sina (Avicenna) (†1037) als einer der wichtigsten arabischen Autoren des Mittelalters. Man kennt ihn nicht wie al-Farabi als Musiker, sondern mehr als Philosoph, Mediziner und Wissenschaftler.⁹⁷ Dessen Abhandlungen über die arabische Musik sollen als Quelle in der Diskussion über die Vierteltonsysteme in der neuzeitlichen arabischen Musik angesehen werden.⁹⁸ Zum Vergleich führen wir im Folgenden die Aufteilung des Tetrachords nach Ibn-Sina an (siehe Abbildung laut Manik):⁹⁹

1/1	237/256	13/12	9/8	32/27	39/32	81/64	4/3
C-----	x-----	x-----	d-----	es-----	x-----	e-----	f
0	111	139	204	294	342	408	498

Ibn-Sina teilte die Quarte in (7) Bündel auf. Während das sogenannte „*Wusta-Zazal-Intervall*“, nach el-Hefny „*mittlerer Zalzal*“ heißt und einem nicht pythagoreischen Ton dient, bei al-Farabi den Wert 27/22 (355 Cents) aufweist, bestimmt Ibn-Sina ihn im Verhältnis 39/32 (342 Cents).¹⁰⁰ Noch zwei weitere nicht pythagoreische Töne befinden sich wiederum auf den ersten und zweiten Bündeln der Laute. Den ersten Ton, den sogenannten „letzten Bund“, bestimmte Ibn-Sina 273/256 und den zweiten „Nachbar des Zeigefingers“ 13/12.¹⁰¹ Außerdem lassen sich auf den vier Bündeln nur pythagoreische Töne darlegen, die bereits ebenso bei al-Farabis Aufteilung vorkamen. Auf Grund Ibn-Sinas Berechnungen, indem er jeden Ton in drei Intervalle zerlegte, ergeben sich innerhalb einer Oktave 17 verschiedene Töne.¹⁰² Wie al-Farabi, so wählte auch Ibn-Sina aus dem von ihm

⁹⁶ Touma, H. H.: 1989, S. 50.

⁹⁷ Vgl. Farmer, H. G.: 1929, S. 218f.

⁹⁸ Vgl. Farmer, H. G.: *The Sources of Arabian Music*. Leiden 1965, S. 36f.

⁹⁹ Vgl. Manik, L.: 1969. S. 49.

¹⁰⁰ Vgl. El-Hefny, Mahmoud: *Ibn Sinas Musiklehre*. Berlin 1931, S.46f.

¹⁰¹ Ebda., S. 48.

¹⁰² Ebda., S. 49f.

errechneten Tonvorrat für die Oktave Kombinationen von sieben Tönen aus, die er für die Melodiebildung empfiehlt. Insgesamt gelangte Ibn-Sina zu vier Oktavgattungen, von denen eine nachfolgend aufgeführt ist. Diese Oktavgattung wurde von ihm mit dem arabischen Wort „*Mustaqim*“ (auf Deutsch: regelmäßig/gerade) bezeichnet. Sie ähnelt der heutigen „*Rast-Reihe*“ von al-Farabi (bereits dargestellte Tonreihe) sehr (siehe Abbildung):¹⁰³

Mutlaq der Bamm.....	=	c	oder	1/1	→	(0 Cent)
Zeigefinger der Bamm	=	d	oder	9/8	→	(204 Cent)
Zalzalscher Mittelfinger.....	=	(x)	oder	39/32	→	(342 Cent)
Mutlaq der Matlat.....	=	f	oder	4/3	→	(498 Cent)
Zeigefinger der Matlat.....	=	g	oder	3/2	→	(702 Cent)
Zalzalscher Mittelfinger.....	=	(x)	oder	13/8	→	(840 Cent)
Mutlaq der Matna.....	=	hes	oder	16/9	→	(996 Cent)
Zeigefinger der Matna.....	=	c	oder	2/1	→	(1200 Cent)

Da der *zalzalsche* Mittelfingerbund der hervorgebrachten Terz bei Ibn-Sina den Wert von 342 Cents, also etwa 12 Cents tiefer als bei al-Farabi 335 Cents, und dessen Sexte bei Ibn-Sina 840 Cents etwa 13 Cents tiefer als bei al-Farabi 853 Cents beträgt, unterscheidet sich dementsprechend die Oktavteilung beider Theoretiker. Aber dieser Unterschied kann sicherlich als gering betrachtet werden (siehe Abbildung):

	0	204	355	498	702	853	996	1200
Al-Farabi:	c-----	d-----	(x)-----	f-----	g-----	(x)-----	hes-----	ć
	0	204	342	498	702	840	996	1200
Ibn-Sina:	c-----	d-----	(x)-----	f-----	g-----	(x)-----	hes-----	ć

Hier gilt es nur den Tenor festzustellen, der bei allen sonstigen geringen Verschiedenheiten das Werk der alten Theoretiker durchzieht, dass die Leiter von al-Farabi und Ibn-Sina als eine rein spezifisch arabische Gattung anzuerkennen sind. Jedoch darf man heute nicht übersehen, dass die arabische Lautenbundeinteilung besonders mit dem zalzalschen Bund als ein historisches Phänomen auf

¹⁰³ Vgl. Manik, L.: 1969, S. 51f.

al-Farabi zurückzuführen ist, das bei den vorherigen Theoretikern, wie al-Musili, al-Kindi und Ihwan al-Safa überhaupt nicht zu finden ist.¹⁰⁴

Das zweite Tonsystem ist als eine Erweiterung des pythagoreischen Systems und von Safi al-Din al-Urmawi (†1294) propagiert worden. Al-Urmawi unterteilte die Oktave - an Hand der Laute - in 17 verschiedene Stufen mittels der Einteilung durch Limmas ($256/243 = 90$ Cents) und pythagoreisches Komma ($531441/524288 = 24$ Cents) bzw. durch das Addieren und Subtrahieren von natürlichen Quinten und Quartan.¹⁰⁵

Die 17- stufige Skala Safi al-Din al-Urmawis nach L. Manik:¹⁰⁶

0	Bd.1	Bd.2	Bd.3.....etc.															
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	
X	---	X	---	X	---	X	---	X	---	X	---	X	---	X	---	X	---	X
c	des	es2	d	es	fes	e	f	ges	as2	g	as	hes2	a	hes	ces	des2	c	
	90	90	24	90	90	24	90	90	90	24	90	90	24	90	90	90	24	
0	90	180	204	294	384	408	498	etc...										

Dadurch, dass konsequent Quint- und Quartrelationen geschaffen werden, lassen sich alle Intervallverhältnisse auf $3^x/2^y$ oder $2^x/3^y$ reduzieren.¹⁰⁷ Während die bereits genannte mittlere Terz „*Wusta-Zalzal*“ bei al-Farabi den Wert von 355 Cent aufweist, bestimmt al-Urmawi sie mit 384 Cent (siehe Abbildung oben).¹⁰⁸ al-Urmawi wählte auch, wie al-Farabi und Ibn-Sina aus seinem Tonvorrat für die Oktave Kombinationen von sieben Tönen aus, die er für die Melodiebildung empfahl. Insgesamt gelangte al-Urmawi zu 12 Haupt-*Maqamat-Reihen*. Jedoch war ihm und seinen Zeitgenossen noch eine größere Anzahl von *Maqamat* bekannt.¹⁰⁹

¹⁰⁴ Vgl. ebda., S. 126.

¹⁰⁵ Vgl. ebda., S. 79.

¹⁰⁶ Vgl. ebda., S. 69.

¹⁰⁷ Vgl. Touma, H. H.: 1989, S. 48.

¹⁰⁸ Vgl. ebda., S. 48.

¹⁰⁹ Vgl. Manik, L.: 1969, S. 98.

Als Beispiel dafür finden wir die „*Rast-Reihe*“, die der „*Rast-Reihe*“ der arabischen Musik der Gegenwart sehr ähnelt.¹¹⁰

Ton:	C	d	fes	f	g	hes2	hes	c
Cents:	0	204	384	498	702	906	1086	1200

An dieses Tonsystem lehnen sich die neuzeitlichen türkischen und persischen Musiktheoretiker an.¹¹¹ Im Rahmen dieser Arbeit sollte dies keinen großen Be-
lang haben.

Im späten 19. Jahrhundert erschien ein neues arabisches Tonsystem, welches als moderne Schule einzuordnen ist und bis heute als Weiterführung der alten arabischen Musiktheorie gelten soll, als dessen Protagonist Mikāil Mešhakah (1800-1889) auftrat. In seiner Abhandlung „*Ar-Risala aš-Šihābiyya fi 'l-sina 'a al-Musikiyya = Die Shihabian Abhandlung über die Musikwissenschaft*“¹¹² diente ihm zur Systembildung nicht die Teilung des Quartanintervalles, was wir schon bei al-Farabi und Ibn-Sina beobachtet haben, sondern die Oktave. Mešhakah stellte die Oktave in 24 gleiche Abschnitte auf. Sie ergeben eine erste temperierte Leiter. Und anhand der Laute verdeutlichte er die 24 geteilten Bünde durch geometrische Zeichnungen. Mathematisch bestimmte er den Wert des Vierteltons als $\sqrt[24]{2} = 50$ Cents.¹¹³ Man kann dies mit der bereits praktizierten wohltemperierten Stimmung in der europäischen Musik vergleichen, so dass Intervalle gezielt ein wenig unrein gestimmt werden, damit kleine Tonhöhenunterschiede wie das vierteltönige, syntonische und das pythagoreische Komma verteilt werden und so nicht mehr störend bei der Transposition in beliebige Tonarten in Erscheinung treten. Mešhakah definierte sein System, indem er die Oktave in 7 Töne, sogenannten „*Abrağ = Towers*“, teilte. Jeder Ton besetzt von nun an einen eigenen Namen, der sich weder in der oberen noch in der unteren Oktave wiederholt. Sein System setzt sich dazu aus 48 Vierteltonen zusammen, „*Diwan al-Auwal*“ (der ersten Oktave = 24 Vierteltonen) und „*Diwan al-Tani*“ (der zweiten Oktave = 24 Vierteltonen) (siehe Tabelle unten): Der tiefste Ton der Oktave „*Yagāh*“ stimmt mit dem Ton der Oberoktave „*Nawa*“ und dem Ton der zweiten Oberoktave

¹¹⁰ Vgl. Manik, L.: 1969, S. 106.

¹¹¹ Vgl. Shiloah, Amnon: 1979, S. 308ff.

¹¹² Vgl. ebda., S. 278f.

¹¹³ Vgl. Touma, H. H.:1989, S. 44f. Vgl. auch, Touma: 1995, S. 68f.

„*Remal Tūty*“ überein (Siehe Tabelle).¹¹⁴ Diese Namen sind meistens von den Persern und Türken übernommen worden,¹¹⁵ (*Qarar* = Unteroktave, *Nim* = tiefer, *Tek* = höher):

g´ -----	- 49 <i>Remal-túty (g´)</i>
-	- 48 <i>tek</i>
fis	- 47 <i>ğawab hiğaz</i>
-	- 46 <i>nim</i>
f -----	- 45 <i>mahuran</i>
-	- 44 <i>tek</i>
e	- 43 <i>Huseny-Shed</i>
eǰ -----	- 42 <i>Buzurk</i>
dis	- 41 <i>Sumbuleh</i>
-	- 40 <i>nim</i>
d -----	- 39 <i>Muhaiyar</i>
-	- 38 <i>tek</i>
cis	- 37 <i>Shahnaz</i>
-	- 36 <i>nim</i>
c -----	- 35 <i>Mahur</i>
-	- 34 <i>tek</i>
h	- 33 <i>Nihuft</i>
hǰ -----	- 32 <i>Auj</i>
b	- 31 <i>Ajem</i>
-	- 30 <i>nim</i>
a -----	- 29 <i>Hussiny</i>
-	- 28 <i>tek</i>
gis	- 27 <i>Hisar</i>
-	- 26 <i>nim</i>
g -----	- 25 <i>Nawa</i>
-	- 24 <i>tek</i>
Fis	- 23 <i>Hiğaz</i>
-	- 22 <i>nim</i>
F -----	- 21 <i>Jehârgâh</i>

¹¹⁴ Vgl. Smith, Eli: A Treatise on Arab Music. Chiefly form a work by Mikāil Meshakah of Damascus (Ar-Risala aš-Šihābiyya fi'l-sina'a al-Musikiyya). Juornal of the American Society, I, No. 3. 1847, S. 175ff.

¹¹⁵ Vgl. Idelsohn, Abraham Zwi: Die Maqamen der arabischen Musik. Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft. Bd. 15. 1913/14, S. 7.

-	- 20 <i>tek</i>
E	- 19 <i>Buselik</i>
E♯ -----	- 18 <i>Sigâh</i>
Dis	- 17 <i>Kurdy</i>
-	- 16 <i>nim</i>
D -----	- 15 <i>Dúgâh</i>
-	- 14 <i>tek</i>
Cis	- 13 <i>Zergelâh</i>
-	- 12 <i>nim</i>
C -----	- 11 <i>Rast</i>
-	- 10 <i>tek</i>
H	- 9 <i>Kuwesht</i>
H♯ -----	- 8 <i>Ārāk</i>
B	- 7 <i>Qarar Āajm</i>
-	- 6 <i>nim</i>
A -----	- 5 <i>Ûsheirân</i>
-	- 4 <i>tek</i>
Gis	- 3 <i>Qarar hisar</i>
-	- 2 <i>nim</i>
G -----	- 1 <i>Yagâh</i>

Diese beiden Oktaven reichen für arabische Musikstücke in der Regel aus, denn sie entsprechen etwa dem natürlichen Ambitus der menschlichen Stimme.¹¹⁶ Jedoch haben nicht alle Töne die gleiche Größe, sie stehen nicht in festen Beziehungen zueinander. Drei Intervalle lassen sich in je 4 Vierteltonstufen zerlegen (*Yagâh-Ûsheirân*), (*Rast- Dúgâh*) und *Jehârgâh-Nawa*), dies entspricht also insgesamt 12 Vierteltonen. Vier Intervalle lassen sich in je 3 Vierteltonstufen zerlegen (*Ûsheirân- Ārāk*), (*Ārāk-Rast*), (*Dúgâh-Sigâh*) und (*Sigâh- Jehârgâh*). Aus ihnen ergeben sich ebenfalls insgesamt 12 Vierteltonschritte. Dementsprechend umfasst diese Haupttonreihe „*Abrağ*“ in der Summe 2 Oktaven x 12 Vierteltonschritte = 24 Vierteltonstufen.¹¹⁷ Dieses Phänomen, dass die Oktave in 24 Vierteltonen aufgeteilt ist, ist auf al-Farabi im 10. Jahrhundert, wie bereits erwähnt, zurückzuführen und stellt somit keine Neuerung der arabischen Musiktheorie dar. Hingegen neu ist, dass Mešhakah jedem Ton einen eigenen Namen gibt, wie El-Mallah behauptet: „(...) was es den Musikern ermöglicht, sich in eindeutiger

¹¹⁶ Vgl. Smith, E.: 1847, S. 176.

¹¹⁷ Vgl. Ebda., S. 176.

Weise über alle musikalisch-tonalen Sachverhalte zu verständigen. Dies ist wegen des Mangels einer Notenschrift von ganz besonderer Bedeutung“.¹¹⁸ Während El-Mallah die Namensgebung der Töne durch Mešhakah hochschätzt und sie einzigartig bezeichnet. Obwohl die Töne keine arabischen Namen tragen, stellen wir wiederum fest, dass die altarabischen Schulen zur Zeit der Abbasiden (750-1258)¹¹⁹ bereits für die Töne eigene rein-arabische Namen ausgedacht hatten. Al-Kindi hatte zum Beispiel für seine Tonleitern den 15 Tönen eigene Namen gegeben: 1.) *al-mafruda*, 2.) *muqadimat al-muqadimat*, 3.) *al-gariba min muqadimat al-ausat*,... usw.¹²⁰ Wir finden auch bei al-Farabi arabische Namen für seine Skala, die zum Teil von al-Kindi abgeleitet wurden: z.B. 1.) *Thaqilat al-Mafrudat*, 2.) *Thaqilat al-Ausat*, *Hadet al-Ausat*,... usw.¹²¹ Der Grund, dass die arabischen Musiker heute so fest an den fremden Namen der Töne hängen und die Begriffe und Definitionen Mešhakahs als Hilfsmittel der musikalischen Argumente benutzen, sind laut Raschid die Ergebnisse des Musikkongresses von 1932 in Kairo, in dem dessen Teilnehmer, diese fremden Namen sowohl bei den Tönen als auch bei *Maqamat-Reihen* weiter zu verwenden, empfahlen.¹²² Die Araber haben vermutlich aus praktischen Gründen fremde Tonnamen verwendet. Die alt-arabischen Namen sind relativ lang und daher unpraktisch für die Musikpraxis, vor allem zur Beschreibung eines Musikstückes oder Liedes. Bis zur Zeit Mešhakahs wurde Musik noch ausschließlich in der Tradition der mündlichen Weitergabe vom Meister zu seinen Schülern gelernt.

Bisher wurde versucht, die historische Entwicklung arabischer Tonsysteme aufzuzeigen. Als besonders beachtenswert, weil typisch, gilt die Integration von Vierteltönen in ihrer Aufteilung. Aber über die exakte Größe des Vierteltones, wie wir bereits gesehen haben, konnten und können sich die arabischen Theoretiker bis heute nicht einigen.¹²³ Das Problem der Verschiedenheit des Dreivier-

¹¹⁸ El-Mallah, Issam: 1996, S. 104.

¹¹⁹ Vgl. Farmer, H. G.: 1929, S. 90ff.

¹²⁰ Vgl. Yousef, Zakaria: *Mualafat al-Kindi al-Musiqiya (Al-Kindis musikalische Kompositionen)*. Bagdad 1962, S. 52. Vgl. auch Lachmann, Robert und el-Hefni, Mahmud: 1931, S. 23f.

¹²¹ Vgl. Raschid, Anwar Subhi: *Mugaz Tarih al-Musiqqa wal Ginah al-Arabi (Zusammenfassung der Musikgeschichte und des arabischen Gesanges)*. Bagdad 2000, S. 41f.

¹²² Vgl. ebda., S. 45.

¹²³ Vgl. Touma, H. H.: 1989, S. 50.

teltones äußert sich überwiegend geografisch. Wenn wir die Dreivierteltöne regional darstellen, finden wir beispielsweise den Ton „*Sigāh*“ (E-Dreiviertelton) in verschiedenen Werten. In Ägypten liegt er beispielsweise nah am Ton „*Kurdy*“ (Dis), er erhöht sich zur Mitte in Syrien und Libanon und erreicht fast den Ton „*Buselik*“ (E-neutral) in der Türkei.¹²⁴ Die verschiedenen regionalen Schulen und Stile prägen für sich nicht nur eigene Tonleitern, sondern auch eine eigene musikalische Identität ihres Landes.¹²⁵ Das ist ein Grund, nennt El-Malla,¹²⁶ warum die arabische Musiktheorie im Allgemeinen mit der Praxis nicht zu verschmelzen ist: „*Die Musik existiert nicht auf dem Notenblatt- nicht einmal dann... wenn sie der Komponist selbst notiert- sondern nur in der Aufführung. Die Aufführung wiederum ist stark von regionalen Gegebenheiten beeinflusst.*“¹²⁷ Im Musikkongress von 1932 in Kairo war es ebenfalls aus diesem Grund nicht möglich, sich auf eine überregionale, einheitliche, arabische Tonleiter zu einigen.¹²⁸ Nicht nur deswegen ist die Verknüpfung zwischen Theorie und Praxis schwierig. Wir müssen bedenken, dass in der arabischen Musiktheorie immer noch Uneinigkeit bzw. Diskussionen über das arabische Tonsystem herrschen, wie beispielsweise Fragen über die Größe der Entfernungen zwischen den Bünden innerhalb beider Oktaven am Hals der Laute oder Langhalslaute. Es besteht ebenfalls keine Einigkeit über das System, welches die Tonschritte in den einzelnen *Maqamat* festlegen soll.

2.3 Notenschriften der arabischen Musik

Eine aus europäischer Perspektive gelieferte Version der arabischen Musikgeschichte widmete uns der britische Wissenschaftler Henry George Farmer (1882-1965): „*A History of Arabian Music to the 13th Century*“¹²⁹. Nach seiner Forschung

¹²⁴ Vgl. Tanus, Yousef: *Tālim al Musiqā al Ārabia: Waqī'ā wa Maschakel wa Ĥulul* (Arabisches Musik unterrichten: Tatsache, Probleme und Lösungen). In: *Musikzeitschrift, al Baḥṯ al Musiqi* (Die Musikforschung), Band 6, Nr. 1. Amman 2007, S. 48.

¹²⁵ Vgl. a.a.O.

¹²⁶ Vgl. El-Mallah, Issam: 1996, S. 266f. Vgl. Berner, Alfred: 1937, S. 15ff.

¹²⁷ Ebda., S. 266.

¹²⁸ Zu diesem Problem vgl. Shawki Moustafa, Youssef: *Qiyas as-Sullem al-Misiqi al-Arabi* (Die Messung der arabischen Tonleitern.) Kairo 1969.

¹²⁹ Farmer, Henry Geroge: 1929. Er beschäftigte sich mit der Geschichte der arabischen Musik und mit deren Einfluss auf die europäische Musiktheorie im Mittelalter. Farmer galt als Autorität für die Theorie der arabischen Musik und die Geschichte der arabischen Musikinstrumente.

enthält diese Geschichte keine Beweise über die Notation der arabischen Musik bzw. Musikbeispiele. Die Tatsache ist, dass die Araber und ihre Lehrer in der Musiktheorie durchaus versucht hatten, eine Tonschrift bzw. ein eigenes Notationssystem zu konzipieren, das von den Persern beeinflusst war.¹³⁰ Man findet bei den Musikschriftstellern der arabischen und der späteren arabisch-persischen Schule nirgends eine Andeutung einer praxistauglichen Musiknotation, und erst bei den späteren Schriftstellern des neueren persischen Systems taucht der Versuch einer Tonschrift auf.¹³¹ Die arabische Notation könnte man vielleicht als ein verbales Notationssystem beschreiben. Nach diesem System haben wenigstens die altarabischen Schulvertreter wie al-Kindi¹³² († 873) und Ibn al-Munağğem¹³³ († 912) und andere Theoretiker seit dem 8. Jahrhundert ihre Schriften dokumentiert.

Für die traditionellen, arabischen Musiker existierten die Notennamen niemals visuell. Lediglich verständigten sie sich durch ein eigenes Tonzeichensystem, das von Zahlen und arabischen Buchstaben, wie „1. Ton (ا = *alif*) = g, 2. Ton (ب = *bâ*) = a usw. bis 10. Ton (ح = *ya*) = fis“ usw. gestaltet wurde.¹³⁴ Dies wurde schließlich mittels des „Fingersystems (Zeigefinger, Mittelfinger, Ringfinger und Kleinfinger)“¹³⁵, wie wir bereits gesehen haben, auf die Bündel der Laute „*al-Oud*“ übertragen.¹³⁶

Die praktische Ausbildung von Meister zu Schüler, um beispielsweise Gesänge zu lernen, verzichtet noch heute auf Lernmaterial in Form von Notenschrift.¹³⁷ Der Lehrling stützt sich auf ein wohltrainiertes Gedächtnis und lernt Improvisation, indem er zunächst den Meister imitiert, dann sich von seinem Vorbild löst, um schließlich einen eigenen Stil zu entwickeln.¹³⁸ Letztendlich erlernte man musikalische Inventionen anderer durch Zuhören und Imitation. Bis zur Zeit

¹³⁰ Vgl. Farmer, H. G.: 1929, S. 70f.

¹³¹ Vgl. Kiesewetter, R. G.: *Die Musik der Araber*. Leipzig 1842, S. 66.

¹³² Vgl. Lachmann, Robert und el-Hefni, Mahmud: *Risāla fī Hubr Ta'līf al-Alḥān* (Über die Komposition der Melodien). Leipzig 1931.

¹³³ Vgl. Neubauer, Eckhard: Al-Halil Ibn Ahmad und die Frühgeschichte der arabischen Lehre von den „Tönen“ und den musikalischen Metren, mit einer Übersetzung des Kitab an-Nağam von Yahya Ibn Ali Al-Munağğem. *Zeitschrift für Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaft*, Bd.10, 1995, S. 255-323.

¹³⁴ Vgl. ebda, S. 268ff.

¹³⁵ Vgl. Lachmann, Robert und el-Hefni, Mahmud: Leipzig 1931, S. 5f.

¹³⁶ Vgl. Touma, H. H.: 1975, S. 35.

¹³⁷ Vgl. Farmer: 1929, S. 72.

¹³⁸ Vgl. Kiesewetter: Leipzig 1842, S. 66f. Vgl. auch Touma, 1984, S. 59.

Mešhakahs war das Musikleben von verbalen musikalischen Ausdrucksformen und mündlicher Tradition abhängig. Ein Fünfliniensystem, das für die Bewahrung der arabischen Musikidentität von der abendländischen Musikkultur angeboten wurde, verwenden die Araber seit dem Ende des 19. Jahrhunderts und insbesondere seit dem Ende des ersten Weltkriegs.¹³⁹

Ob die Araber bereits später doch ein eigenes Notensystem für sich außer dem alten verbalen entwickelt haben, so dass sie ihre Musiktheorie und ihr Wissen schriftlich an den weiteren Gelehrten vermittelt haben, wie Touma gleich vermutet, ist uns relativ ungenau überliefert:

*„(...) ob dies die Angelegenheit des ausübenden Musikers war, der die Geheimnisse des Musikmachens nicht preisgeben wollte, oder haben dies die Gelehrten bewusst ausgeklammert, weil keine Noten aufgezeichneter Musikbeispiele vorhanden waren. Denn sonst könnten die Theoretiker eine nonverbale musikalische Ausdrucksform, die sie visuell erfassen konnten, in Worten beschreiben oder wissenschaftlich analysieren, so dass es ihnen gelang, die Musiktheorie zu begründen“.*¹⁴⁰

Vermutlich wollten die arabischen Gelehrten ihre eigenen Geheimnisse über ihr Wissen für sich behalten, wie Touma auch in einem anderem Beitrag *„Basics of Ratio Arab Music“* über die Verhältnisse der arabischen Autoren zu ihrer Musik behauptet: *„They are not even prone to reveal some of the concealed techniques latent in their compositions. This may clarify the difference between an Asian, African traditional composer and a western composer.“*¹⁴¹

Diese Behauptungen sind jedoch recht spekulativ, denn es fehlen uns geeignete Quellen, die die Behauptung bezüglich einer absichtsvollen Geheimhaltung eines arabischen Musikrepertoires und Wissens adäquat stützen könnten. Dieser Quellenmangel ist zum großen Teil den verheerenden Angriffen der Tataren auf Bagdad im 13. Jahrhundert und der Reconquista in Spanien geschuldet, denn dabei wurden zweifelsohne Tausende von Manuskripten vernichtet.¹⁴²

Basierend auf allen Quellen der arabischen Musik, die Farmer oben vermittelt, könnte man es für unmöglich halten, dass alle Theoretiker Geheimnisse ihres

¹³⁹ Touma: 1989, S. 174.

¹⁴⁰ Touma: 1984, S. 60.

¹⁴¹ Touma: 1995, S. 59.

¹⁴² Vgl. Farmer: 1929, S. 184f.

Musikmachens für sich behalten wollten. Denn sonst hätte sich die arabische Musik nach al-Kindi nicht weiterentwickelt. An al-Kindis Lehre lehnten sich viele namhafte Theoretiker an, beispielsweise al-Farabi und Ibn-Sina, um ihre neue Lehre zu profilieren.

Andererseits lag sicherlich das Fehlen an Musikbeispielen in Notenform auch an der rhythmisch-melodischen Komplexität arabischer Musik, deren adäquate Notation an ihre Grenzen stößt, wenn es darum geht, ihre tatsächliche klingende Erscheinungsweise abzubilden.¹⁴³ Die Notenschrift im Sinne der arabischen Musik wird mehr oder minder als abstrakte Notation angesehen, während das Gedächtnis meistens eine wichtigere Rolle beim Memorieren von gelernten Stücken spielt. Der Künstler übernimmt die wichtigere Rolle arabischer Musikpraxis, indem er zu einem vom Meister gelernten Stück oder Lied seine künstlerische Virtuosität und Improvisation hinzufügt.¹⁴⁴

Der Performer kann auch selbst der Komponist sein, und wenn es von ihm einmal verlangt wird, dasselbe Stück oder Lied zu wiederholen, dann ist es sehr selten, dass er es mit gleichem Stil oder gleichen Wahrnehmungen aufführt, sondern er versucht neue Verzierungen und Klangfarben zu finden; manchmal ändert er sogar die Struktur der Melodie.¹⁴⁵ Daher sollten die Araber überzeugt gewesen sein, dass ihr altes Traditionssystem ihre musikalischen Sachverhalte verwirklicht. Wir müssen uns vorstellen, dass die Theorie dieser Musik ursprünglich aus der Musikpraxis abgeleitet wurde. Imitieren nach dem Gehör, im Gedächtnis bewahren, Improvisieren und Tradieren: Auf diesem Wege wurde diese Musik vom 6. bis Ende des 19. Jahrhunderts belebt.

Aber als der Musikvorrat im Laufe der Geschichte zu reich und vielfältig und die Musik mit immer mehr Regeln und komplizierteren Theorien überfrachtet wurde, stellte sich die mündliche Tradition als nicht mehr effektiv heraus, um das kulturelle Erbe bewahren und weiter an die Generationen vermitteln zu können.¹⁴⁶ Dementsprechend wird die schriftliche Fixierung des mündlich überlieferten Musikgutes aus wissenschaftlichen Aspekten nicht nur befürwortet, sondern auch als

¹⁴³ Vgl. Kiesewetter: 1842, S. 66.

¹⁴⁴ Vgl. Tanus, Y.: S. 46.

¹⁴⁵ Vgl. a.a.O. S. 46.

¹⁴⁶ Vgl. Al-Faruki, Luwis Ibsin: *Maschakel a-Taálem al-Musiqi fi al-Alam al-Arabi: Hulul kadima wa Haditha (Probleme des musikalischen Unterrichts in der arabischen Welt: alte und moderne Lösungen)*. In: *Majalat al-Hayah al-Muaiqiya (Zeitschrift des musikalischen Lebens)*, Nr. 9. Damaskus 1995, S. 1-9.

notwendig betrachtet.¹⁴⁷ Daher lässt sich die arabische Musik, im Sinne der europäischen Musikkultur, zu den schriftlos überlieferten Musikkulturen – also mündlichen Musikkulturen – zählen.¹⁴⁸ Die Frage stellt sich wieder, ob es möglich wäre, dass so ein kompliziertes Skalensystem schriftlich auf ein neues Notationssystem zu bannen ist.

Viele Versuche, die arabische Musik zu notieren, wurden von arabisch-stämmigen Musikern in der zweiten Hälfte des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts unternommen. Falls die Niederschrift in Form von Notenköpfen eine recht dürftige Symbolisierung der akustischen Sprache darstellt, ist der Wissenschaftler Walter Wiora der Meinung, dass keine Transkription die Wahrnehmung und Performanz bzw. die volle Wirklichkeit einer Musik mit allen Nuancen wiedergeben kann: „(...) jede hebt etwas aus ihr heraus und läßt anderes weg. Was sie heraushebt, hängt von der Zielsetzung ab.“¹⁴⁹ Dazu schildert Doris Stockmanns auch:

„Die Niederschrift der wahrgenommenen Tonhöhen und Tondauern in Noten bestimmter Form und Platzierung vermittelt – trotz aller modifizierenden Zusätze – nur ein unvollkommenes Abbild des Hörinhalts. Das liegt einerseits an der Begrenztheit der Schriftsysteme, andererseits auch an der Schwierigkeit, den komplexen psychophysischen Prozeß zum Notengebilde umzudenken.“¹⁵⁰

Aus diesen Bemühungen entstanden zahlreiche Methoden der Transkription, die unterschiedlichen Zwecken dienen. Die Araber orientierten sich an der westlichen „europäischen“ Notenschrift und gaben den Tönen identische Notennamen. Sie taten dies, obwohl die westliche Notationsmanier in manchen Fällen der Aufzeichnung der arabischen Musik ungenau ist.¹⁵¹ Die Musiker mussten dafür berücksichtigen, welchem Ton des arabischen Tonsystems welche Note des europäischen Systems zugeordnet werden sollte. Der tiefste Ton des arabischen Systems „*Yakah*“ wurde zunächst mit dem Ton „D“ identifiziert.¹⁵² Später jedoch

¹⁴⁷ Vgl. Stockmann, Doris: Die Transkription in der Musikethnologie: Geschichte, Probleme, Methoden. Acta musicologica, 1979, Vol. 51, S. 217f.

¹⁴⁸ Vgl. ebda., S. 207.

¹⁴⁹ Wiora, Walter: *Die Aufzeichnung und Herausgabe von Volksliedweisen*. In: Jbf VI df VI (1938), S. 53-93. [1.1]. S. 66.

¹⁵⁰ Stockmann, Doris: 1979, S. 210.

¹⁵¹ Vgl. Touma: 1989, S. 43.

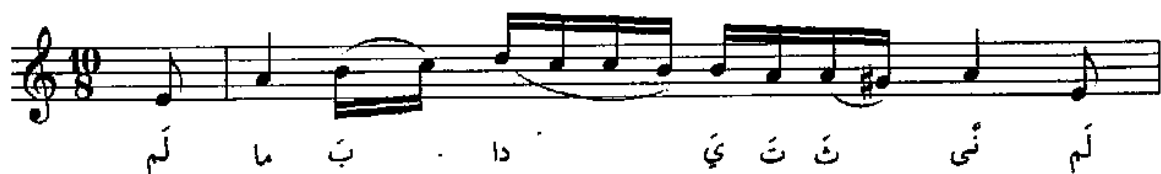
¹⁵² Vgl. ebda., S. 50.

wurde in der Konferenz von 1932 in Kairo der Ton „Yagāh“ mit dem europäischen Ton „G“ statt „D“ festgelegt.¹⁵³ Diese Übertragung - des arabischen Ton-systems auf das abendländische Notensystem- brachte zunächst viele Probleme mit sich. Eines von diesen Problemen erwähnt Yousef Tanus in seinem Kom-mentar „*Al- Tadween al-Musiqi men al-Yameen elal Yasar*“ (Musiknotieren von rechts nach links):

„Das übliche Musiknotieren von links nach rechts „al-Tadween al-Mutaraf aleh“ stand als ein Hindernis „a’iqann“ vor allem vor den Sängern „Tul’lab al-Gina“. Sie konnten dem arabisch geschriebenen Text unter den Noten nicht folgen. Weil die Notation eines Liedes von links „Yasar“ nach rechts „Yameen“ geschrieben wird, während der Text in der arabischen Sprache von rechts nach links zu lesen ist (...)“¹⁵⁴

Das liegt an erster Stelle nicht nur an der Leserichtung von rechts nach links, sondern auch grundsätzlich an ihrer Schrift. Die arabische Schrift besteht aus einzelnen Buchstabengruppen bzw. aus ungetrennten Buchstaben, um Wörter zu gestalten. Arabisch kann man nicht in Einzelbuchstaben schreiben. Als Beispiel nehmen wir das Verb „*jaktub* (يكتب) = *er schreibt*“. Es setzt sich aus vier Buch-staben zusammen. Nämlich aus ي - ك - ت - ب = *ya- kaf- ta-ba*, obwohl wegen der Nuancen mehr als vier Buchstaben, in diesem Fall sechs j = 1, a = 2, k = 3, t = 4, u = 5 und b = 6, zu hören sind. Aber wenn man sie in Schriftform setzt, dann sollte man sie zusammen in dieser Form „يكتب“ binden und nicht voneinander trennen.¹⁵⁵

Gegen dieses Problem versuchten viele Komponisten zu kämpfen. Heute schreiben sie beispielsweise den Text entweder umgekehrt, also Arabisch von links nach rechts, wobei solche Lösungen das Textverständnis erschweren (siehe Abbildung):



¹⁵³ Vgl. Allahwirdi, Michail Halil: *Falsafat al-Musiqā aš-Šarqiya* (Philosophie der orientali-schen Musik). Damaskus 1949, S. 589f.

¹⁵⁴ Tanus, Yousef: 2007, S. 46f.

¹⁵⁵ Vgl. Almakhlafi, Ali: *Arabisch Schnellkurs für Anfänger und Wiedereinsteiger*. Isma-ning, Deutschland 2007, S. 15ff.

Die zweite Möglichkeit besteht darin, dass der arabische Text in lateinischen Buchstaben geschrieben werden könnte.¹⁵⁶ Damit ist das Problem wiederum nicht gelöst, denn man kann die arabischen Buchstaben nicht ins Lateinische übertragen. Außerdem wird das Wortgefüge in der arabischen Schrift zerstört (siehe Abbildung):¹⁵⁷



Die dritte Möglichkeit der Notation lässt sich an die Regeln der arabischen Sprache anpassen, indem die Musik von rechts nach links geschrieben werden soll (siehe Abbildung):¹⁵⁸



Heute und sogar schon Anfang des 20. Jahrhunderts finden wir viele arabische Lieder auf diese Weise geschrieben.¹⁵⁹ Viele arabische Musiker und Musiktheoretiker kamen zu der Überzeugung, dass die Musik jede Tradition und Zivilisation tolerieren und sich ihr anpassen kann. Daher wird die Möglichkeit der Musiknotation von rechts nach links einerseits als eine Erleichterung des Lernens für die Schüler betrachtet und andererseits auf pädagogische Ziele bezogen. Daher sollen Schüler die Noten von beiden Richtungen – von rechts nach links und von links nach rechts – lesen bzw. üben. Dies verbessert und stärkt ihre Fähigkeit und Flexibilität im Notenlesen.¹⁶⁰ Letztendlich hat sich aber – trotz Problematik und Verwirrung – die phonetisch unbefriedigende Lösung der Notierung arabischer Lieder mit lateinischen Buchstaben auf das europäische Notensystem in den Musiklehrbüchern der arabischen Welt durchgesetzt. Die Übertragung textloser, also reiner Instrumentalmusik, birgt weniger Probleme, aber auch Ungenauigkeiten.

¹⁵⁶ Vgl. Tanus, Y.: 2007, S. 47.

¹⁵⁷ Vgl. El-Mallah: 1996 S. 289.

¹⁵⁸ Tanus, Y.: 2007, S. 47.

¹⁵⁹ Vgl. Bulos al-Aschqar: Mabadeá al-Musiqa al- Garbiya wall Scharqiya (Basis der westlichen und arabischen Musik). Beirut 1925.

¹⁶⁰ Vgl. Tanus, Y.: 2007, S. 47.

Um die 24 Töne des Tonsystems notieren zu können, verwendeten die Araber zum ersten Mal nach Vereinbarungen des ersten arabischen Musikkongresses im Jahre 1932 in Kairo die 4 üblichen und neu hinzugefügten westlichen Zeichen, die mehr oder weniger zu arabischer Musik passen (\sharp , b , \neq ¹⁶¹, \flat):¹⁶²

\flat/d	= erniedrigt den Ton um einen Viertelton
b	= erniedrigt den Ton um einen Halbton
$\flat\flat$	= erniedrigt den Ton um einen Dreiviertelton
\natural	= bringt den Ton in seine Hauptposition
\neq	= erhöht den Ton um einen Viertelton
\sharp	= erhöht den Ton um einen Halbton
\sharp/\neq	= erhöht den Ton um einen Dreiviertelton

Aus dem Grund, dass die Verhältnisse zu Intervallschritten in den arabischen Tonleitern und vor allem überregional nicht genau festgelegt sind, haben solche Zeichen für die arabischen Verhältnisse keine fixierte Funktion, was die tatsächlich erklingende Musik der entsprechenden Region betrifft. Diesbezüglich wurden noch zwei neue zu den 4 Zeichen nach türkischer Art hinzugefügt ($\sharp\sharp$, $\flat\flat$). Das Ziel war es, mehr Genauigkeit für bestimmte Töne in einigen Tonleitern zu gewinnen.¹⁶³

\sharp	→ erhöht den Ton vier Kommas
\neq	→ erhöht den Ton zwei Kommas
$\sharp\sharp$	→ erhöht den Ton ein Komma
$\flat\flat$	→ erniedrigt den Ton ein Komma
$\flat\flat$	→ erniedrigt den Ton zwei Kommas
b	→ erniedrigt den Ton vier Kommas

¹⁶¹ So ein sehr ähnliches Zeichen wurde schon zum ersten Mal von Kiesewetter im Jahre 1842 für dieselbe Funktion verwendet. Vgl. Kiesewetter, S. 20.

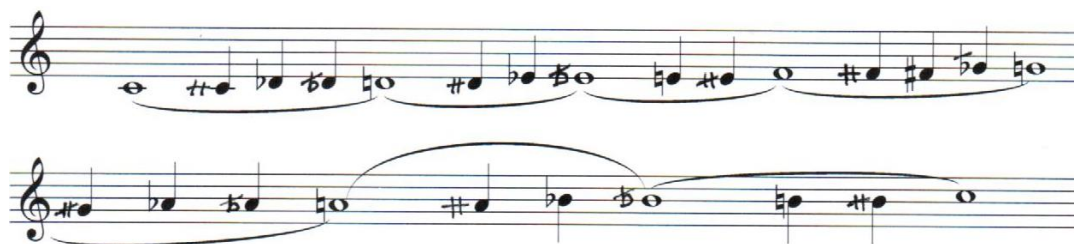
¹⁶² Vgl. das Buch zum ersten Kongress der arabischen Musik: Kitab al-Mu'tamar al-Awal lel-Musiqa al-Arabiya. Kairo 1933, S. 334. Vgl. auch Oesch, Hans: Außereuropäische Musik (Teil 2) mit 127 Notenbeispielen. 131 Abbildungen. 63 Tabellen und 2 Farbtafeln. Laaber 1987, S. 153.

¹⁶³ Vgl. Al-Sabag, Taufiq: Dalil al-Musiqa al- A'am (Der allgemein musikalische Wegweiser). Aleppo 1950, S. 89.

Nach dem Musik-Kongress im Jahre 1968 in Beirut einigte man sich auf ein weiteres ebenfalls als verbindlich erklärtes Zeichensystem. Es wurde bereits von dem Musiker und Theoretiker Salih al-Mahdi vorgeschlagen (siehe Abb.):¹⁶⁴

♯	→	erhöht den Ton um 20%
♭	→	erniedrigt den Ton 20%
♯	→	erhöht den Ton um 40%
♭	→	erniedrigt den Ton 40%

Die Uneinheitlichkeit des arabischen Tonsystems impliziert die vorherrschende Uneinigkeit in Forschung, Lehre und Musikpraxis bezüglich seiner Notierung. Die oben dargestellte Unterschiedlichkeit von Vorschlägen der Versetzungszeichen zur Erfassung der Intervallproportionen machen es Forschern, Studierenden und Musikern arabischer Musik nicht gerade leicht. Allgemeingültige Aussagen über die Eigenschaft eines arabischen Tonsystems wären erst möglich, wenn die Intervallfrequenzen jedes Intervalls in jeder *Maqam*-Reihe in der jeweiligen unterschiedlichen Kulturregion (z.B. Ägypten vs. Marokko vs. Irak etc.) gemessen und allgemeingültig erfasst wären. Die 24 Töne innerhalb einer Oktave, von denen jeder Ton einen eigenen Namen besitzt, sind nicht alle gleich relevant. Die wichtigeren Töne sind diejenigen, die für den Aufbau eines *Maqams* zuständig sind. Innerhalb einer *Maqam*-Struktur befinden sich zwei oder drei weitere Stufen, die häufig mit „*Urab* (*Singular* = *Urba*)“ bezeichnet werden. Die *Urab* sind für die tonale Struktur des *Maqams* unterschiedlich bedeutsam.¹⁶⁵ Hier folgt ein Beispiel für die Teilung einer *Maqam*-Struktur, *Maqam-Rast*:



¹⁶⁴ Vgl. Al-Mahdi, Saleh: *Maqamat al-Musiqa al-Arabiya* (Maqamat der arabischen Musik). Tunesien 1982, S. 16f. (Die zweite Ausgabe war in Beirut 1993). Vgl. auch Al-Mahdi, Saleh: *Über die arabische Musik*. In: *Musik und Bildung, Zeitschrift für Theorie und Praxis der Musikerziehung*, 5. (64) Jahrgang, Heft 10, hrsg. von Siegfried Borris und Egon Kraus. Mainz 1973, S. 512.

¹⁶⁵ Vgl. Touma, H. H.: 1989, S. 54.

Heutzutage werden die ursprünglich persisch-türkischen Namen in der arabischen Lehrtradition sowie in der Praxis nicht mehr benutzt. Im arabischen Sprachraum werden heute die im romanischen Sprachraum ebenfalls gebräuchlichen Notennamen wie Do, ré, mi, fa, sol, la, si (ti) und Do statt *Rast, Dúgâh, Buselik, Jahârgâh, Nawa, Hussiny, Nihuft* und *Mahur* und die Vorzeichen (bémol und diése) nach französischer beziehungsweise italienischer Art zum Beispiel „*ré diése*“ statt „*Kurdi = Dis*“ oder „*mi nusef bémol = mi halb bémol = E - Dreiviertelton*“ statt „*Sika*“ usw. verwendet.¹⁶⁶

Die arabische Musik wurde und wird nicht in hohen Lagen notiert, wie es bei der europäischen Musik gewöhnlich ist, sondern innerhalb von zwei Oktaven. Dies liegt an ihrer Ausrichtung an der Stimmlage des Sängers und der Stimmung des Instruments „*al-Oud*“ (lautenartiges Instrument).¹⁶⁷

2.4 Das rhythmisch-zeitliche Maß der arabischen Musik:

Wazen oder Iqâ

Mit dem Problem der Rhythmusdefinition der arabischen Musik im 9. Jahrhundert und in den darauffolgenden Jahrhunderten beschäftigten sich viele arabische Musiktheoretiker. Dabei ist ihnen sogar eine große Aufmerksamkeit zuteil geworden.¹⁶⁸ Die wichtigste Quelle hierzu stammt laut Eckhard Neubauer von al-Farabi:

„(...) obwohl man bereits *Xalil ibn Ahmad* ein Buch über den *Iqâ* zuschreibt (*H.G. Farmer, the Sources of Arabian music. Leiden: Brill 1965 Nr. 6*), obwohl auch in den folgenden Generationen eine ganze Reihe ähnlicher Werke geschrieben worden sind (*Farmer, Sources Nr. 17, 48, 74, 98, 117, 142*), ist bisher unsere früheste ausführliche Quelle über diesen Gegenstand das *kitab al-Musiqi al-Kabir* des *Abu Naser al-Farabi* (gest. 339/ 950).“¹⁶⁹

¹⁶⁶ Vgl. Al-Basri, Hamid: *Waqeh Salalem al-Musiqi al-arabiya wa Afaquha al-Mustaqbaliya* (Die Tatsache der arabischen Skalen und ihre Zukunft). In: *Majalet al-Haya al-Musiqiya* (Zeitschrift des musikalischen Lebens), Nr. 2. Damaskus 1993.

¹⁶⁷ Vgl. Touma, H. H.: 1975, S. 36.

¹⁶⁸ Vgl. Reinert, Benedikt: 1990, S. 95f.

¹⁶⁹ Neubauer, Eckhard: *Die Theorie vom Iqa. I. Übersetzung des Kitab al-Iqaat von Abu Nasr al-Farabi*. Zeitschrift für Sprache, Kunst und Kultur der Länder des Fernen Ostens, Oriens, Bd. 21. Wiesbaden 1968, S. 197.

Al-Farabi definierte im 10. Jahrhundert den Begriff „*Iqâ*“ als die Verbindung rhythmischer Maßeinheiten in ihrem Zeitverlauf. Er argumentierte für diese Sichtweise, dass man diese unteilbare Maßeinheit wegen ihrer Kürze erst dann wahrnehmen kann, wenn man ihren Wert verdoppelt. Mit Maßeinheit meinte er die Zeitspanne bzw. Bewegung (*Nugla*) zwischen zwei Schlägen bzw. Tönen (*Nağam*), ohne einem weiteren Impuls in deren Mitte Raum zu lassen.¹⁷⁰ Darzustellen ist dies als die Strecke zwischen zwei Impulsen. Wenn man diese Vorgänge in Notenschrift ausdrücken will, erhält man folgende Abbildung:



Zusammengefasst: Ein Rhythmus wurde als Teilung einer Zeitspanne in Abschnitte definiert, die durch Schläge oder Töne abgegrenzt werden, die ihrerseits voneinander getrennt sind. Um diese Zeitspanne zu bestimmen, war eine festgelegte Maßeinheit erforderlich, von der die verschiedenen Rhythmusarten abgeleitet werden konnten. Nach al-Farabis Prinzip zur rhythmisch-zeitlichen Organisation wird die Musikpraxis der Gegenwart immer noch so aufgeführt.

Der Rhythmus (*Iqâ*, Pl. = *Iqaât*) in der arabischen Musik wird als zweites Hauptelement neben der Melodie betrachtet. In manchen Regionen, wie beispielsweise im Oman bzw. im Golfgebiet überhaupt, sogar als wichtigstes musikalisches Element zu betrachten. Seine Entwicklungsgeschichte bestand weiter, ohne dass er seine früheren grundsätzlichen Bindungen an die Prosodie der arabischen Poesie aufgab.¹⁷¹ Das bedeutet allerdings nicht, dass die arabische Musik generell permanent mit einer rhythmischen Gestaltung dargestellt wird. Im Gebiet der arabischen Musik muss man zwischen Gattungen mit freier und anderen mit fester rhythmisch-zeitlichen Formel unterscheiden. Freie rhythmisch-zeitliche Formel heißt nach dem Wissenschaftler Habib H. Touma: „(...) ohne regelmäßige wiederkehrende Tongruppierungen und Motive und ohne ein festes Merktrum (Puls) (...)“¹⁷².

¹⁷⁰ Vgl. ebda., S. 200f.

¹⁷¹ Vgl. Kiesewetter: 1842, S. 49ff. Vgl. auch El-Hefny, M.: 1930/31, S. 33ff.

¹⁷² Touma, H. H.: 1989, S. 76.

Im Vergleich zur ausnotierten, europäischen Kunstmusik (Barock, Klassik, Romantik etc.) hat der Interpret große Freiheit in der Gestaltung des Werks – vergleichbar mit der Ausführung *ad libitum* (*ad lib.*)¹⁷³ innerhalb einer solistischen Passage europäischer Kunstmusik. Im Gegensatz zur freien Rhythmusformel gibt es aber auch arabische Musik mit einer festen rhythmisch-zeitlichen Formel: „*Gattungen mit fester rhythmisch-zeitlicher Organisation kennen klare, kompakte, regelmäßige, wiederkehrende Tongruppierungen, die eine organisierte, leicht nachvollziehbare Zerlegung der Zeit vornehmen.*“¹⁷⁴

Diese Gattungen lassen sich an europäische Musik einfacher anpassen, denn die Struktur dieser Gattungen stimmt mit der rhythmischen Organisation der Tongruppierung meistens überein, wodurch eine Gliederung nach Metrum, Takt und Notenwerten im europäischen Notensystem eher möglich wird. Zu Verhältnissen zwischen rhythmischer und melodischer Struktur schildert Touma eindeutig: „*Die Struktur einer rhythmischen Formel stimmt zum großen Teil mit der Struktur der Tongruppierung der begleitenden Komposition überein.*“¹⁷⁵ Solche Gattungen werden in der Regel von einem Ensemble aufgeführt und mit einem Schlaginstrument begleitet.¹⁷⁶

Die rhythmische Struktur in der arabischen Musik heißt „*Iqâ*“ oder „*Wazn*“ und ist mit „Maß“ zu übersetzen. Man kann sie auch unter den anderen Bezeichnungen, wie „*Usul* = Wurzeln“, „*Mizan* = Wage“ und „*Darb* = Schlag“ finden.¹⁷⁷ „*Wazn*“ ist als eine regelmäßig wiederkehrende Zeitstruktur zu bezeichnen, deren Länge mindestens aus zwei Zeiteinheiten besteht. Ein Zeitabschnitt eines „*Wazn*“ enthält eine Gestalt von mindestens zwei gleichen oder ungleichen Zeitstrukturen, der den „*Wazn*“ quantitativ in zwei bis vier Gruppen aufteilt, die jeweils zwei oder drei Zeiteinheiten umfassen.¹⁷⁸ Die erste Zeitstruktur wird hier

¹⁷³ Michels, Ulrich: dtv-Atlas Musik. Systematischer Teil Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart.... München 2008, S. 71.

¹⁷⁴ Touma, H. H.: 1989, S. 77.







¹⁷⁵ Touma, H. H.: *Einführung in die arabische Musik. Musik fremder Kulturen*. Hrsg. von Rudolf Stephan. Mainz 1977, S. 12, [= Veröffentlichung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung, Bd. 17].

¹⁷⁶ Für mehr Informationen über die rhythmischen Gattungen vergleiche Touma, H. H.: 1989, S. 76f. Vgl. auch Touma, H. H.: *Was hätte Ziryab zur heutigen Aufführungspraxis mittelalterlicher Gesänge gesagt...* Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis, I, 1977b, S. 88. Vgl. auch El-Mallah: 1996, S. 170ff.

¹⁷⁷ Vgl. El-Mallah: 1996, S. 295.





¹⁷⁸ Vgl. Touma, H. H.: 1989, S. 77.

häufig betont, jedoch ist dies nicht unbedingt notwendig. Der „*Wazn*“ wird laut heutiger Autoren durch zwei charakteristische Schläge ausgeführt und somit definiert. Es sind dies der sog. „*Naqqarat*“, der tiefe Schlag „*Dum*“, und der helle Schlag „*Tak*“.¹⁷⁹ „*Dum*“ wird in der Mitte des Felles der Trommel, „*Tak*“ auf deren Rand erzeugt. Die beiden Schlagelemente werden in der arabischen Musik nach Touma auf folgende Weise notiert.¹⁸⁰

<i>Dum</i> = wird		geschrieben	oder		(hängt von Dauer ab)
<i>Tak</i> = wird		geschrieben	oder		(hängt von Dauer ab)
Eine Pause schreibt man			oder		(hängt von Dauer ab)

Jedoch finden wir bei vielen Autoren gerade die beiden Notationssymbole nicht einheitlich, wie sie die Hauptschläge (*Dum* und *Tak*) eines Rhythmus darstellen. Bei Amnon Shiloah wird beispielweise der Hals des „*Dum*“ nach oben und der „*Tak*“ nach unten gezeichnet,¹⁸¹ also gegensätzlich zur Schreibweise Toumas (siehe Abb.), während Mustafa al-Akkad beide Hälse, also für „*Dum*“ und „*Tak*“, nach unten dargestellt hat. Die Wörter „*Dum*“ und „*Tak*“ notierte er über den Notenköpfen:

Habib Hassan Touma:

			
dum	.	tak	kah
0	.	I	I

Amnon Shiloah:

dum		tak	
-----	---	-----	---

¹⁷⁹ Diese Beschreibungssymbole tauchten erst im 17. Jahrhundert auf und sind bis heute im Gebrauch. Früher wandten die Theoretiker verschiedene Methoden, die grundsätzlich auf der Prosodielehre beruhten an, um die Ton- bzw. Pausendauern anzugeben. Z.B. wurden Symbolen für Bewegung (O) und für Ruhe (-) entwickelt. Manche Theoretiker gebrauchten die mnemotechnischen Silben tan, ta, na, tananan und andere Kombinationen. Vgl. Shiloah, Amnon: 1995, S. 123f.

¹⁸⁰ Vgl. Touma, H. H.: 1989, S. 79.

¹⁸¹ Vgl. Shiloah, Amnon: 1995, S. 123f.

Mustafa Al-Akkad:

Murabá	:	tūm	tak	tūm	tak	tak	tūm	:
		↓	↓	↓	↓	↓	↓	
		↓	↓	↓	↓	↓	↓	
Samá'i	:	tūm	tak	kā	tūm	tak	tak	:
		↓	↓	↓	↓	↓	↓	
		↓	↓	↓	↓	↓	↓	

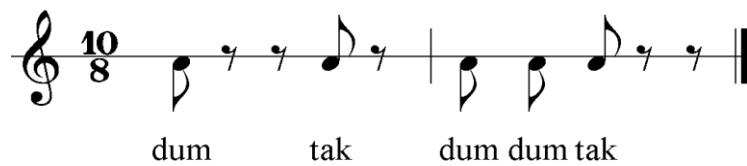
Ein einheitliches Notationssystem des arabischen Rhythmus gibt es bis heute nicht. Wie wir gemerkt haben, versucht jeder Autor seine Sichtweise darzustellen, indem er entweder ein eigenes System erfindet oder sich auf die alte bzw. übliche Methode stützt. Es gibt keine falsche oder richtige Methode, um einen „*Iqâ*“ zu veranschaulichen. Daher spielt es für den *Iqâ*-Spieler in der arabischen Musikpraxis keine Rolle, welche Methode er vorliegen hat. Er orientiert sich lediglich nach der mündlichen Tradition, daher genügt es ihm die Namen der „*Iqâ*t“ anzukündigen, die er zu spielen hat.¹⁸² Je länger ein „*Wazn*“ ist, desto schwieriger ist er zu erkennen. Das arabische *Wazn*-Repertoire enthält etwa 100 verschiedene „*Dorub*“ (Sing. *Darb* = Rhythmusart), deren Länge bis zu 176 Zeiteinheiten betragen kann. Die meisten kommen sowohl in der arabischen Musik als auch in der türkischen Musik vor.¹⁸³ Ein „*Wazn*“ besteht, wie bereits erwähnt, aus einer Kombination von mindestens zwei gleichen oder ungleichen Zeitabschnitten, die ihrerseits zwei, drei oder mehr kleinere Zeiteinheiten umfassen können. Eine Formel mit sechs Zeiteinheiten kann beispielsweise zwei gleiche Zeitabschnitte von je drei Zeiteinheiten umfassen (3+3). Ein „*Wazn*“ mit acht Zeiteinheiten kann aus drei verschiedenen Zeitabschnitten (z.B. 8/4: 3+2+3 oder 3+3+2) bestehen.¹⁸⁴ Über die exakte Betonung der Schläge (*Dum* und *Tak*) des *Iqâ* herrscht keine Einigkeit. Wir betrachten als Beispiel den „*Wazn-samaitaqil*“, der im 10/8-Takt angeführt wird. Dieser Rhythmus wird hinkend genannt, weil seine Einheiten singular sind, also ungerade:

¹⁸² Vgl. El-Mallah: 1996, S. 42 und S. 112f.

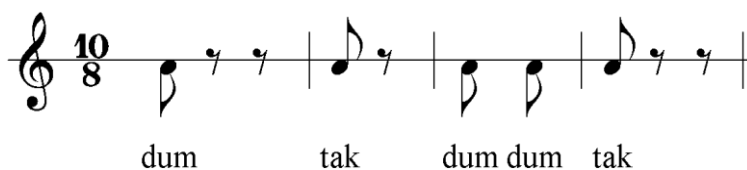
¹⁸³ Vgl. Touma: 1989, S. 77f.

¹⁸⁴ Vgl. Lachmann, Robert: 1929/ 1966, S. 81f.

Bei *Samai-taqil* bilden die zehn Schläge quantitativ zwei Unterabschnitte des Rhythmus zu je fünf kleinen Zeiteinheiten:¹⁸⁵



Durch die Betonungsverhältnisse ist dieser rhythmische Modus als 3+2+2+3 charakterisiert:¹⁸⁶



Es besteht eine enge Verbindung zwischen Melodie und *Iqâ* in der arabischen Musik. Sie ist charakterprägend und mitbestimmend für ihr Wesen. Durch den Vergleich von kulturell verschiedenen Musiken, die eine ebenfalls enge Beziehung zwischen Melodie und Rhythmus haben, wurde eine eindeutige Verwandtschaftsbeziehung zwischen arabischen und indischen Rhythmen festgestellt. Ihnen ist die Verbindung von Metrum und Takt gemeinsam, und sie werden beide auf Trommeln präsentiert. In Indien komponiert man ein bestimmtes Stück nach einem bestimmten Rhythmus (*tâla*), den die Begleitung genau wie die Melodie beibehält.¹⁸⁷ Die arabische Musikpraxis ist in dieser Hinsicht jedoch viel freier. Die Melodie wird von Trommlern in anderen rhythmisch-zeitlichen Strukturen mit Gegenakzenten begleitet. Dadurch entwickelt sich eine Art echter Polyrhythmik gegen die Melodie.¹⁸⁸ Als Beispiel stellen wir folgendes Fragment von „*Muwaschah*“ (eine Art Gesangsform)¹⁸⁹ dar. Dieser komponierten Fassung liegt der rhythmische Modus

¹⁸⁵ Vgl. Salah ad-Din, Mohammad: *Qawaid al-Musiqa al-Arabiya wa-tadauwuqaha*, (Grundsätze der arabischen Musik und ihre Perzeption). Kairo 1960, S. 124.

¹⁸⁶ Vgl. Oesch, Hans: 1987. S. 155. Man kann in der Tat den 10/8 (*Samai taqil*) in unterschiedlicher Gruppierung wiederfinden. Z.B. in drei Einheiten zu 3+4+3. Vgl. Kamil, Mahmud: *Tadauwq al-Musiqa al-Arabiya (Perzeption der arabischen Musik)*. Kairo 1975, S. 74f.

¹⁸⁷ Vgl. Sachs, Curt: *Die Musik der alten Welt in Ost und West*. Berlin 1968, S. 266.

¹⁸⁸ Vgl. ebd., S. 266.

¹⁸⁹ Für ausführliche Information über Al- Muwaschah (Plu. Al-Muwaschahat) vgl. Al-Helo, Saleem: *al-Muwaschahat al-Andalusiya Naschataha wa Tatawuraha*, (Andalusische Muwaschahat, ihre Entstehung und Entwicklung). Beirut 1995.

„Wazn-Nawacht“ im 7/4 Takt und *Maqam*-Reihe „Rast“ zugrunde, Text und Melodie sind anonym:

Muwaschah Ya Hilalan gaba anni wahtağab, (يا هلالا غاب عني واحتجب).¹⁹⁰

7/4: $\text{m} \ \text{z} \ \text{m} \ ; \ \text{m} \ \text{z} \ \text{m} \ \text{m} \ / \ \text{m} \ \text{z} \ \text{m} \ ; \ \text{m} \ \text{z} \ \text{m} \ \text{m}$

1
yā hi-lā - lan n yā hi-lā - lan
wa ha-ğa - r-nī wa ha-ğa - r-nī

3
hi-lā - lan yā hi-lā - lan gā - ba gā - ba an-ni
ha-ğar-nī wa ha-ğar-ni la ba da - - nbin

5
wa h-ta-ğab
wa sa-bab

7

Aufgrund der großen Anzahl der arabischen Rhythmen ist es erforderlich, dass sie in Gattungen klassifiziert werden. Die arabischen „*Iqaât*“ (Rhythmen) lassen sich in zwei Gattungen einteilen:

- a) Die einfachen geraden Rhythmen (*al-iqaât al-Basitah*), deren innere Struktur auf zwei Teilungen beruht, z.B. 2/4, 4/4 oder 8/4 *Wazn Masmundi* 8/4, 8 *Naqarat* bilden zwei Elemente (4+4):¹⁹¹

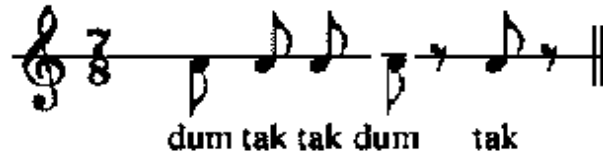
$\frac{8}{4}$

dum dum tak dum tak

¹⁹⁰ El-Mallah: 1996, S. 164.

¹⁹¹ Vgl. Touma, H. H.: 1989, S. 79ff.

- b) Die zusammengesetzten bzw. ungeraden Rhythmen (al-Iqaát al-Murakka-bah) haben immer eine besondere Taktart, die aus regel- oder unregelmäßigen Einheiten besteht, z.B. 5/8, 7/8, 9/8 usw. „Wazn Dor-hindi“ 7/8, 7 Naqarat bilden zwei Elemente (3+4):¹⁹²



Es wurde deutlich, dass sich alle „*Iqaát*“ aus den beiden Grundschlägen „*Dum*“ und „*Tak*“ zusammensetzen. Jedoch fehlt noch eine dritte Schicht, die ziemlich auffällig ist, vor allem dann, wenn ein *Iqâ*-Spieler bzw. Trommler auf der Bühne steht. Diese Schicht, die sogenannte „Verzierung“ oder „Auffüllung“, ist weder zu beschreiben noch notierbar. Sie wird meistens in den Lücken bzw. zwischen den Pausen einer *Iqâ*-Struktur improvisatorisch und virtuos gespielt.¹⁹³

2.5 Die *Maqamat* المقامات (Sing. *Maqam* مقام) als Begriff und Struktur in der arabischen Musik

Die *Maqamat* sind vergleichbar mit den Modi (wie phrygisch, lydisch etc.) in der europäischen Musik. Durch sie wird sozusagen der tonale und melodische Charakter arabischer Melodik bestimmt. Dennoch haben sie keine analoge Bedeutung mit den europäischen Modi und ihrer harmonischen Ausrichtung, auch wenn es sich bei den *Maqamat* ebenfalls um Tonleitern handelt. *Maqam* als Begriff erscheint erst im 14. Jahrhundert in den Schriften der arabisch-islamischen, spätmittelalterlichen Musiktheoretikern und Gelehrten. Den Namen *Šad*: شد (Modus), *Dawr*: دور (Zyklus) oder *Naġam*: نغم (Melodie) für den *Maqam* finden wir in den Schriften „*ar-Risala aš-Šarafiyya*“¹⁹⁴ und „*Kitab al-Adawr*“¹⁹⁵ und beim größten Musiktheoretiker des 13. Jahrhunderts: Safi ad-Din al-Urmawi. Andere Fachausdrücke für *Maqam*, wie *Šuba*: شعبة (Zweig) und *Āwaz*: عوز (pers. = Lied) findet

¹⁹² Vgl. Ebda., S. 79ff.

¹⁹³ Vgl. Lachmann: 1937, S. 37.

¹⁹⁴ Vgl. Al-Urmawi, Safi ad-Din: *Ar-Risala aš-Šarafiyya*. Frankfurt 1984.

¹⁹⁵ Vgl. Al-Urmawi, Safi ad-Din: *Kitab al-Adqar*. Frankfurt 1984.

man bei aš-Šeiḥ as-Safadi (†1363) in seiner „*Risala fi-Ilm al-Musiqa*“¹⁹⁶, ebenso bei Abed al-Qadir Ibn Gaibi al-Maragi (†1435) in seinem Buch „*Maqasid al-Alhan*“¹⁹⁷. Unter anderem findet man eine ebenfalls seit dem 15. Jahrhundert in den Musiktraktaten gebrauchte Bezeichnung, wie „*Tarkib*“: **تركيب** (Zusammensetzung) für den Begriff *Maqam* (**مقام**).¹⁹⁸ Erst im 17. Jahrhundert war es in der türkischen Musik üblich, von *Maqam* zu sprechen und erst im 19. Jahrhundert diesen Begriff in musiktheoretische Sachverhalte einzubeziehen.¹⁹⁹

Der Wissenschaftler Habib H. Touma definiert den Begriff „*Maqam*“ in seinem Buch „*Der Maqam Bayati im arabischen Taqsim*“ auf literarische Weise als einen Ort, wo eine Versammlung von Leuten entsteht, um z.B. einen Vortrag oder eine Predigt anzuhören bzw. sich zu unterhalten. Im Laufe der Zeit entwickelte sich dieser Begriff, und die Unterhaltung als solche wurde auch mit *Maqamat* bezeichnet.²⁰⁰ Während der Zeit, als literarische *Maqamat* stattfanden, wurde an anderen Orten auch gesungen und musiziert, um das Publikum ebenfalls zu unterhalten. Diese enorme Gleichheit zwischen den literarischen und musikalischen Zusammenkünften in der Gesellschaft des 13. Jahrhunderts führte dazu, dass die Bezeichnung „*Maqam*“ für Melodien in einem bestimmten Modus und mit bestimmten Merkmalen, von dem „*Maqam*“ dem sogenannten Versammlungsplatz abgeleitet ist, genauso wie die literarische „*Maqamat*“, eine bestimmte Form des Erzählens, ebenfalls von dem Vortragsort stammt.²⁰¹ Spät um 1900 entwickelte sich der *Maqam*-Begriff weiter, vor allem in Ägypten unter den Fachleuten der arabischen Musikkultur im Sinne von Tonleiter verschiedener Bezeichnung (Tonleiter, Tonart, Modus, Tonstufe, Hauptton, *Sullam* (Leiter) oder tonal melodischer Merkmalkomplex). Er ist bis heute allgemein verbreitet.²⁰² Abraham Zwi

¹⁹⁶ Vgl. Aš-Šeiḥ as-Safadi: *Risala fi-Ilm al-Musiqa (Brief in der Musikwissenschaft)*. Tübingen Ms. or. Wetzsetin II 1810.

¹⁹⁷ Vgl. Al-Maragi, Abed al-Qadir Ibn Gaibi: *Maqasid al-Alhan (Zwecke der Melodien)*. Bodleian Library, Oxford Ouseley 385.

¹⁹⁸ Vgl. Husain, Ali Mahfuz: *Dictionary of Arabic Musical Terms*. Baghdad: Al-Jamhuriyyah Press 1964, S. 98.

¹⁹⁹ Vgl. Oransay, Gültekin: *Die Melodie Linie und der Begriff Makam der traditionellen türkischen Kunstmusik vom 15. bis zum 19. Jahrhundert*. Ankara 1966, S. 90ff.

²⁰⁰ Vgl. Touma, Habib: *Der Maqam Bayati im arabischen Taqsim*. [Beiträge zur Ethnomusikologie, Bd. 3]. Hamburg 1976, S. 12.

²⁰¹ Vgl. ebda., S. 13ff.

²⁰² Vgl. Elsen, Jürgen: *Der Begriff des Maqam in Ägypten in neuer Zeit*. Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR. Band 5, Leipzig 1973, S. 26ff.

Idelsohn definiert den „*Maqam*“ im Sinne der europäischen Musikkultur als „(...) eine Gruppe von bestimmten Merkmalen (...)“, die dem „*Naturmusiker hauptsächlich durch die Melodiegestaltung beim Hören auffällt*“.²⁰³ Unter anderem artikuliert Touma wieder den *Maqam*-Begriff in der neuen Zeit als eine vokal oder instrumental improvisierte Musikform, als eine Form, die eine modale Struktur darstellt und nicht als Modus oder Tonleiter. Er schreibt:

*„Eine Maqam-Reihe kann aber der Realisierung zweier unterschiedlicher modalen Strukturen dienen, die zwei unterschiedliche Gefühlsstimmungen und folglich zwei tonräumliche Modelle aufweisen. Diese Tatsache erfordert, dass zwei musikalische Phänomene auseinandergelassen werden müssen: nämlich einmal die modale Struktur eines Maqams als Form und zum anderen dessen Reihe (Modus) als Gebrauchsleiter (die sogenannte Maqam-Reihe, woraus die modale Struktur des Maqam realisierbar ist). Infolgedessen ist der Maqam in der arabischen Musik kein Modus, wie oft irrtümlicherweise angenommen wird, sondern eine Form, der aber ein Modus (die Maqam-Reihe) zugrunde liegt.“*²⁰⁴

In seiner Arbeit „*Das Maqamphänomen und sein Gefühlsgehalt*“ stützt Touma sich auf verschiedene Attribute der traditionellen *Maqam*-lehre und notierte die *Maqam*-Reihe aufsteigend und absteigend und ausschließlich im Zweioktavenumfang. Die *Maqamat* werden nicht nur nach struktureller Gleichheit oder Ähnlichkeit geordnet, sondern traditionell nach Finalis.²⁰⁵

Die uneinheitliche Mehrdeutigkeit des *Maqam*-Begriffes bei vielen arabischen Theoretikern, ergibt sich wohl hauptsächlich aus der Schwierigkeit, die europäische Systematik der einheimischen Praxis anzupassen. Deshalb wird versucht, die Regeln und Methoden der komplizierten *Maqam*-Lehre zu vereinheitlichen und zu vereinfachen, ohne den Charakter der arabischen Musik anzutasten.²⁰⁶ *Maqam* ist im Zusammenhang mit der ägyptischen klassischen Musikpraxis in neuerer Zeit laut Jürgen Elsen „(...) als ein Komplex von tonalen und melodischen Merkmalen

²⁰³ Idelsohn, Abraham Zwi: *Die Maqamat der arabischen Musik*. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. Band 15, 1913/ 14, S. 12.

²⁰⁴ Touma, H. H.: *Das Maqamphänomen und sein Gefühlsgehalt*. In: *Musik und Bildung, Zeitschrift für Theorie und Praxis der Musikerziehung*, 5. (64) Jahrgang, Heft 10, hrsg. von Siegfried Borris und Egon Kraus, Mainz 1973, S. 506.

²⁰⁵ Vgl. ebd., S. 506f.

²⁰⁶ Vgl. Elsen, Jürgen: 1973, S. 37ff.

hoher Abstraktionsstufe“ zu bestimmen.²⁰⁷ Diese findet in drei verschiedenen Bedeutungen Verwendung: „Sie steht erstens für eine einzelne, konkrete Tonstufe des Tonsystems. Zweitens bezeichnet sie eine konkrete Tonleiter (...)“ beziehungsweise eine Grundskala, Modus oder Tonart, „(...) Drittens schließt sie melodische Sachverhalte ein“.²⁰⁸ Schließlich ist der *Maqam*-Begriff allerdings nur durch Kontext und analytische Beschreibung, als Gruppierung allgemeiner tonaler und melodischer Merkmale und Charakteristika definierbar.

Bevor wir mit Charakter und Merkmalen der *Maqamat* fortsetzen, wollen wir zuerst die Struktur ihrer Bauelemente erfassen:

Tetrachorde sind Bauelemente der *Maqamat*. Sie werden auf Arabisch „*Ĝins*, Pl. *Aġnas*/جنس“, (Geschlecht) genannt, stammend vom griechischen Wort γένος (*genos*). Ihre unterschiedlichen Intervallstrukturen verkörpern gewissermaßen die Identität des jeweils konkret vorliegenden *Maqam*. Die Zusammensetzung unterschiedlicher *Ĝins* „جنس“ führt zu unterschiedlichen *Maqamat*. *Ĝins* „جنس“ kann man so als eine Struktur aus „bestimmten“ und mehreren Intervallen beschreiben. Sie führt zu einer definierten Einheit, die meistens eine Quarte nicht überschreitet. Aristoxenos beschreibt in seiner „Ersten Harmonik“:

*„Das kleinste symphonische Intervall scheint durch die Natur des Melos selber bestimmt zu sein. Denn es gibt viele Intervalle, welche kleiner als die Quarte sind, aber diese sind sämtlich diaphonische, so dass mithin die Quarte das kleinste symphonische Intervall ist.“*²⁰⁹

Die Quarte wird also als das kleinste sog. *symphonische* Intervall bestimmt. Diese Bestimmung gilt über die Antike hinaus für das gesamte (und nicht nur arabische) Mittelalter. Innerhalb der Quarte liegen noch mehrere kleinere Intervalle. Tetrachorde bzw. *Aġnas* wurden in der Zeit von al-Urmawi (†1294) weiterentwickelt, so dass zu den *Aġnas* auch Intervalle, die kleiner als die Quarte, wie Terzen, oder größer als diese, wie Quinten, zählten.²¹⁰ Die größte Einheit ist

²⁰⁷ Ebda., S. 78.

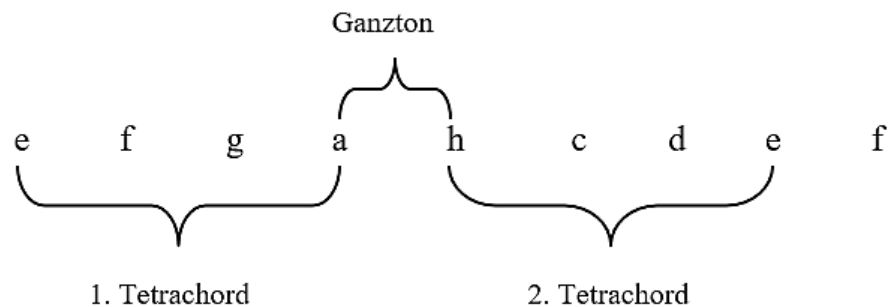
²⁰⁸ Ebda., S. 80.

²⁰⁹ Vgl. Westphal, Rudolf: *Griechische Harmonik und Melopoeie*. Leipzig: B.G. Teubner, 1886, S. 46.

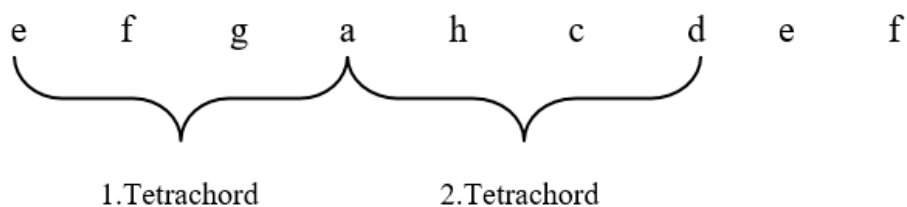
²¹⁰ Vgl. Qariá, Mohamad al-Asad: *Tadrees Madet al-Maqamat wal Iqaát (Unterrichten von Thema Maqamat und Rhythmen)*. In Musikzeitschrift: *Al Baĥth al Musiqi* (Die Musikforschung), Band 6, Nr. 1. Amman 2007, S. 60.

theoretisch nicht zu begrenzen, denn der Aufbau von Systemen kann ins Ungezählte fortgesetzt werden. Bezogen auf die arabische Musik ist eine Grenze hier nur durch die Praxis vorstellbar, nämlich durch den Tonumfang der menschlichen Stimme oder der Instrumente (wie die arabische Laute „*al-Oud*“ oder die arabische Flöte „*Nay*“), die nicht mehr als zwei Oktaven überschreiten.²¹¹

Unter anderem geht die Lehre über die Behandlung des Tetrachordes von Ibn-Sina im 10. Jahrhundert auf das Tonartensystem der griechischen Theoretiker zurück. Nach griechischem Vorbild führte Ibn-Sina innerhalb der Oktave zwei Arten der Tetrachorde „*Ağnas*“ ein: Verbundene und unverbundene Tetrachorde.²¹² Bei der getrennten Doppeloktave liegt ein Ganzton zwischen dem Ton [a] des ersten Tetrachords und dem Ton [h] des zweiten Tetrachords:



Bei der verbundenen Doppeloktave ist der erste Tetrachord der tiefen Oktave mit dem höheren durch einen gemeinsamen Ton verknüpft.²¹³



²¹¹ Vgl. Touma, H. H.: 1973, S. 506f.

²¹² Vgl. El-Hefny, Mahmoud: *Ibn Sina's Musiklehre*. Berlin 1931, S. 30.

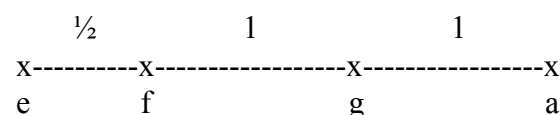
²¹³ Vgl. El-Hefny: 1931, S. 30.

Ibn-Sina stellte in seiner Schrift „*Kitab Al-Nağat*“ drei Arten der Teilung es Tetrachordes dar; die stärkende (diatonische)²¹⁴, färbende (chromatische)²¹⁵ und lockernde (enharmonische)²¹⁶ Teilung.²¹⁷ Die Größe der Quarte und Quinte entspricht derjenigen in der griechischen Musiktheorie.²¹⁸ Ob die Araber diese Teilungen in der praktischen Musik gebrauchten, ist bis heute nicht bewiesen. Aber wir berücksichtigen in dieser Arbeit, was Ibn-Sina in seiner Abhandlung „*Al-Šifa*“ ausdrücklich behauptete, dass in seinem Lande vor allem die chromatischen und enharmonischen Teilungen niemals verwendet worden seien. Seine Erläuterung:

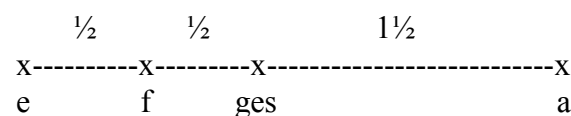
„Das ist eine Sache, die wir nicht kennen, und niemals ist in unserem Land das chromatische und enharmonische Geschlecht benutzt worden: denn unser natürliches Empfinden flieht davor, wenn sie probiert werden, weil sie verächtlich erscheinen neben dem Tatsächlichen, an das wir gewöhnt sind.“²¹⁹

Ebenso führt al-Farabi die im arabischen Sinne ungewöhnlichen Intervalle des chromatischen und enharmonischen Geschlechts der Griechen auf.²²⁰ Aber diese Intervalle entstanden nur aus mathematischer Hypothese und werden sowohl bei Arabern als auch bei Griechen nicht in der Praxis benutzt, vermutete der Wissenschaftler Mahmoud el-Hefny.²²¹ Trotzdem dürfen wir nicht davon ausgehen,

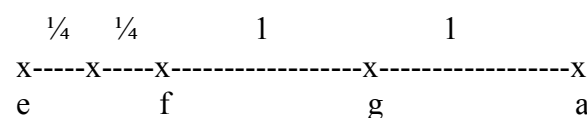
²¹⁴ Gemeint diatonisch:



²¹⁵ Gemeint chromatisch:



²¹⁶ Gemeint enharmonisch:



²¹⁷ Vgl. El-Hefny, Mahmoud: 1931, S. 63f. Übernommen von Ibn-Sina, Abu Ali al-Husian: *Kitab al-Nağat*. Bodleian MS. Marsh 521. fols. 159-170.

²¹⁸ Vgl. El-Hefny, Mahmoud: 1931, S.31. Übernommen von Claudius Ptolemäus: *Hamonico-rum Libri 3*, ed. J. Wallis Oxonii 1682.

²¹⁹ Ibn-Sina, Abu Ali al-Husian: *Kitab al-Šifa*. Bodleian MS. Pocok 109, S. 126. Zitat von Mahmoud El-Hefny: *Ibn Sinas Musiklehre*. 1931, S. 32.

²²⁰ Vgl. Kosegarten, J.G.L.: *Die Moslemischen Schriftsteller über die Theorie der Musik*. In: *Zeitschrift für Kunde des Morgenlandes*, Bd. 5. Bonn 1844.

²²¹ Vgl. El-Hefny, Mahmoud: 1931, S. 32.

dass sich die arabische Musikpraxis und vor allem die alten, traditionellen Schulen, nur auf Diatonik beschränkt haben. Der Gebrauch von bestimmten und nicht-diatonischen Schritten (chromatisch: $\frac{3}{2}$, $\frac{5}{2}$ usw. oder enharmonisch: $\frac{3}{4}$, $\frac{5}{4}$ usw.) wird in der damaligen sowie heutigen arabischen Musik nicht so ungewöhnlich gewesen sein.²²² Die Art und Weise der arabischen Bestimmung der Tonverhältnisse unterschieden sich von der griechisch abendländischen Tradition. Nach dem antiken griechischen Vorgehen wird das Tonsystem rein mathematisch definiert, indem das arithmetische Verhältnis 1:1, 1:2, 1:3 etc. auf dem Monochord abgesteckt wird. Der mathematisch ausgemessene Ton geht bei den alten Griechen somit dem gehörten Ton voraus.²²³ Der Musikwissenschaftler Kieseewetter schildert:

„(...) und wenn unsere moderne Musik nur zwei diatonische Tonreihen (mit großer und mit kleiner Terz) als Modus major und Modus minor (Dur- und Moll-tonart) für brauchbar anerkennt, so zählen die Araber eine ohne Vergleich größere Zahl von ihnen sogenannten Tonarten: indem sie nämlich das Intervall des ganzen Tones in Drittel teilen, so finden sie, durch die wechselnde Folge dieser kleinen Töne innerhalb einer Octave, zahlreiche Zusammensetzungen, aus welchen sie gleichwohl nur denjenigen den Vorzug einräumen und Rang einer Tonart zugestehen, die (nach ihren Begriff) mehrere harmonisch angenehme Beziehungen anbieten.“²²⁴

In der arabischen Musik ist das Gehör die entscheidende Instanz hinsichtlich der Beurteilung zur Korrektheit oder Akzeptanz der Intervallbeziehung der Töne innerhalb des *Maqams*. Das subjektive Empfinden zwischen Wohlgefallen oder Missfallen der Tonstimmung und Intervallanordnung ist in der arabischen Tradition der mathematisch präzisen Tonberechnung durch punktgenaue Saitenteilung des Monochordes nach pythagoräischer Tradition vorzuziehen.²²⁵

Nun sollen die meist gebrauchten *Ağnas* in der arabischen Musik vorgestellt werden, die sich aus einer charakteristischen Kombination von kleinen, mittleren (Dreivierteltöne), großen und übermäßigen Sekunden zusammensetzen. Die meisten *Ağnas* umfassen eine reine Quarte, aber einige haben als Tonumfang die

²²² Vgl. Lachmann, Robert: 1966, S. 47f.

²²³ Vgl. Kieseewetter, R.G.: 1842, S. 24.

²²⁴ Kieseewetter, R.G.: 1842, S. 38.

²²⁵ Vgl. ebda., S. 25.

verminderte Quarte, wie *Ĝins Saba*, die Quinte, wie *Ĝins-Naua-atar*, oder die übermäßige Terz, wie *Ĝins-Sika* (Siehe folgende Abbildung):²²⁶

The image displays ten musical staves, each representing a different *Ĝins* tetrachord. Each staff shows a sequence of four notes on a treble clef staff, with the intervals between them indicated by numbers and fractions below the notes. The *Ĝins* names and their corresponding interval structures are as follows:

- Ĝins Rāst*: 1, ¼, ¼
- Ĝins Nahawand*: 1, ½, 1
- Ĝins Naua-atar*: 1, ½, 1½, ½
- Ĝins Bayat*: ¾, ¾, 1
- Ĝins Saba*: ¾, ¾, ½
- Ĝins Kurd*: ½, 1, 1
- Ĝins Higaz*: ½, 1½, ½
- Ĝins Sīkah*: ¾, 1
- Ĝins Agam*: 1, 1, ½

Ein weiterer Name für *Ĝins* war *Al-Aqed* (سلسلة = Kette). Er wurde zum ersten Mal von dem Libanesen Skander Schalfon (†1932) benutzt. Der Charakter jedes *Ĝins* bzw. Tetrachords wird durch seinen konkreten Intervallaufbau eindeutig definiert, d. h. jede Tonveränderung führt zur Veränderung des *Ĝins* bzw. impliziert einen anderen *Ĝins*. Da jeder *Maqam* aus 2 oder 3 *Aĝnas* (Sing. = *Ĝins*) besteht, wird logischer- bzw. notwendigerweise der gesamte *Maqam* verändert. *Maqamat* bestehen also aus Tetrachorden (*Aĝnas*). Diese können, wie wir bereits gesehen haben, nach griechischem Vorbild und laut Ibn-Sina gebunden (arab. = *al-Itisal*: الأتصال) und ungebunden (arab. = *al-Infisal*: الانفصال) sein. Durch die Möglichkeit der Kombination von *al-Itisal* bzw. *al-Infisal* Tetrachorden ist der Aufbau einiger *Maqamat* komplexer als eine bloße Aneinanderreihung der *Aĝnas*.

²²⁶ In wenigen Fällen finden wir einen Unterschied bei manchen arabischen Theoretikern, wie sie *Ĝins-Sika* dargestellt haben. Zum Beispiel finden wir bei (H. H. Touma: 1989, S. 62f. oder Issam El-Malla: 1996, S. 351f.) *Ĝins-Sika* im Quartumfang, also (E³/₄, F, G, A) ausgeführt, während bei (Saleh El-Mahdi: *Maqamat al-Musiqa al-Arabiya* (die *Maqamat* der arabischen Musik). Tunesien-al-Raschidiya, 1982.) der *Ĝins-Sika* den Umfang einer Terz, also (E³/₄, F, G), hat.

Neben der Gebundenheit oder Ungebundenheit der *Ĝins* können auch zwei Tongruppen (arab. = *Al-Tadaĥol*: **التداخل**) durch mindestens zwei bis drei Töne überlappen und dadurch eine doppelte Funktion erhalten. Als Überlappung ist der Teilabschnitt benachbarter Töne nebeneinanderliegender Tetrachorde (gebundene oder ungebundene) zu bezeichnen. Die jeweilige *Maqam*-Gattung lässt sich konkret nur am Notenbild klären.²²⁷

Das arabische Tonsystem enthält heute eine Vielzahl von *Maqamat*. Aber wir behandeln in dieser Arbeit nur die wichtigsten *Maqamat*, die meistens in der arabischen Musikpraxis gebraucht werden.

Jeder *Maqam* besitzt einen heptatonischen Umfang oder mehr, der in mindestens zwei (gelegentlich auch drei) charakteristische Kombinationen von *Aĝnas* gegliedert und in Haupt- und Unter-*Maqam* zerlegt ist.

In den meisten Haupt-*Maqamat* erscheint ein Ganzton zwischen dem ersten und zweiten Tetrachord. Es ist der sogenannte „*Ĝammaz*“ (**غَمَاز** = Blinker). Er wird als Melodieachse eines *Maqams* bezeichnet,²²⁸ und ist der Ausgangspunkt zu anderen *Aĝnas*, die zum Haupt-*Ĝins* hinzugefügt werden könnten. Vom *Ĝammaz* geht die Modulation und Verwandlung einer Melodie aus. Außerdem fungiert er als Spiegelungsachse am Grundton eines *Maqams*.²²⁹ Dementsprechend ergeben sich *Maqamat*, die aus bestimmten Kombinationen kleiner, mittlerer (Dreivierteltonschritte) und großer Sekunden bestehen, während andere *Maqamat* nur aus kleinen und großen Sekunden also dreivierteltonfrei zusammengesetzt sind. Wenn der erste *Ĝins* erkannt wird, dann ist es leicht festzustellen, aus welcher *Maqam*-Reihe der *Maqam* stammt. Deswegen ist es wichtig, wie bereits erwähnt, die verschiedenen arabischen *Maqamat* voneinander durch die *Aĝnas* vergleichen zu können. Die Anfangstöne der meisten *Maqamat* sind die Töne der ersten unteren Oktave des arabischen Tonsystems: *Yagāh* (G), *Ūšayran* (A), *Ārāk* (H^{3/4}), *Rast* (C), *Dūgāh* (D), *Sika* (E^{3/4}), *Jehārgāh* (F) und *Nawa* (g').²³⁰

²²⁷ Vgl. Elsener, Jürgen: 1973, S. 36.

²²⁸ Vgl. Touma. H. Hassan.: 1973, S. 508.

²²⁹ Vgl. Marcus, Scott L.: *Modulation in Arab Music: Documenting Oral Concepts. Performance Rules and Strategies*. In: *Ethnomusicology*, Vol. 36, No 2 (Spring-Summer, 1992), pp. 171-195. University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology. <http://www.jstor.org/stable/851913>, (Stand: 07.10.2015). Vgl. auch Qariá, Mohamad al-Asad: Amman 2007, S. 62.

²³⁰ Vgl. Touma: 1989, S. 55.

Da das arabische Tonsystem nicht temperiert ist, ist die Transpositionsmöglichkeit begrenzt, d. h. die Größe eines Intervalls kann während der Darbietung einer *Maqam*-Reihe verändert werden, was eine charakteristische Einfärbung einer Tonebene verursachen und zugleich, vor allem beim arabischen Zuhörer, eine besondere Gefühlsstimmung hervorrufen oder zu einem unsinnigen Zusammenhang der Tonkombination führen kann.²³¹

Nun wollen wir jede Gattung der *Maqamat* nach *Haupt-* und *Unter-Maqamat* klassifizieren. In dieser Arbeit wird jedoch auf die Darstellung der ausführlichen und traditionellen *Maqam*-Lehre verzichtet sowie die *Maqam*-Reihe nur aufsteigend und fast ausschließlich im Oktavambitus notiert. Die *Maqamat* werden nach struktureller Gleichheit geordnet und nach Tongruppen (*Ağnas*) gegliedert:

● = Grundton
 ♩ = Zentralton (*Ġammaz*)

1. Die Rast-Gattung:

In dieser Gattung ist zu beachten, dass die Sekundfolge groß – mittel – mittel – groß den *Maqam-Rast* als Haupt-*Maqam* charakterisiert und in zwei getrennte *Ağnas* „*Rast-Rast*“ zerfällt (siehe Abbildung):



Hier folgt als Beispiel eine der vielen *Unter-Maqamat* von *Maqam-Rast*. Er unterscheidet sich von der Haupt-*Maqam-Rast* dadurch, dass der zweite Tetrachord zu *Ġins-Hiğaz* geändert ist. Diese Gattung heißt dann *Süznak* (siehe Abbildung):

²³¹ Ebda., S. 73f.



Die obigen Beispiele unterscheiden sich lediglich durch ihren zweiten Tetrachord, denn der erste Tetrachord ist bei beiden *Rast* und somit identisch. Dieser Aufbau gilt für alle anderen, hier nicht erwähnten, Unter-*Maqamat* der *Rast*-Gattung ebenfalls. Der Tetrachord *Rast* bildet (gewissermaßen) den Hauptmodus dieser Unter-*Maqamat*.

2. Die *Nahawand*-Gattung:

Die Sekundschritte dieser Gattung sind groß – klein – klein – groß im ersten Tetrachord. Der Haupt-*Maqam* heißt *Nahawand* und setzt sich aus zwei getrennten Tetrachorden zusammen „*Nahawand-Hijaz*“ (siehe Abb.):



Zu dem *Maqam-nahawand* gehören viele Unter-*Maqamat*, wie beispielweise die Gattung *Nawa-atar*. Die Tetrachorde sind gebunden „*Nawa-atar-Hijaz*“ (siehe Abb.):

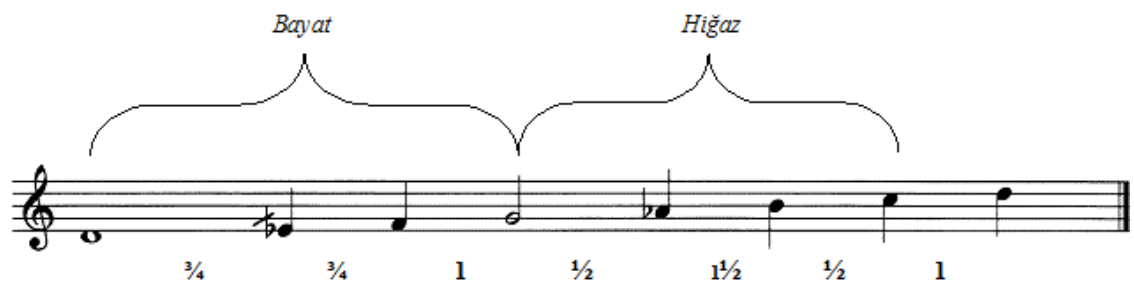


3. Die Bayat-Gattung:

Die Sekundintervalle dieser Gattung sind im ersten Tetrachord mittel – mittel – groß. Der Haupt-*Maqam* heißt *Bayat* und besteht aus zwei *Ağnas* „*Bayat-Kurd*“ (siehe Abb.):



Hier folgt ein Beispiel eines Unter-*Maqams* dieser Gattung. Der Unter-*Maqam* heißt *Maqam-Bayat-schury* und setzt sich aus zwei *Ağnas* zusammen „*Bayat-Hiğaz*“ (siehe Abb.):



Das folgende Beispiel zeigt einer sehr gebräuchlichen *Maqam*. Der Unter-*Maqam* heißt *Maqam-Kurd* und besteht aus zwei *Ağnas* „*Kurd-Kurd*“ (siehe Abb.):



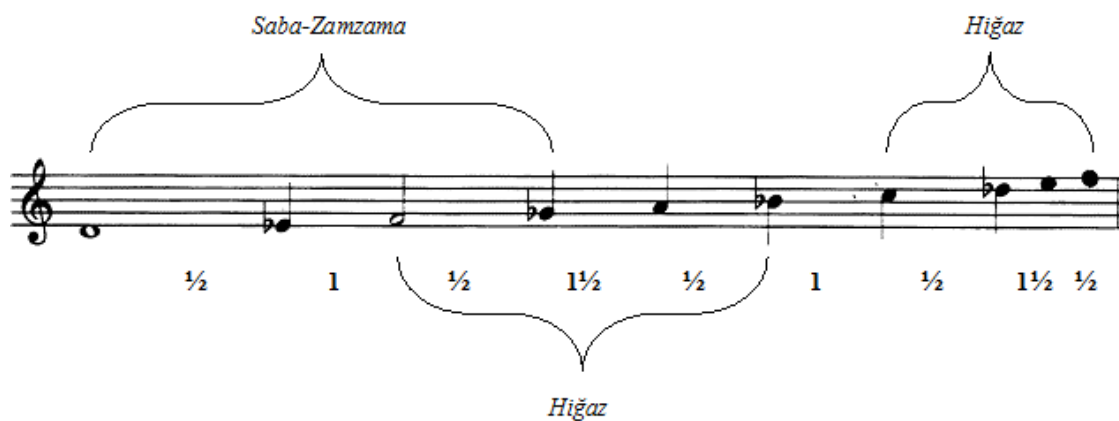
4. Die Saba-Gattung:

Die charakteristischen Sekundintervalle dieser Gattung sind mittel – mittel – klein im ersten Tetrachord. Der Ambitus des Haupttetrachords ist eine verminderte Quarte. Das Besondere an diesem *Maqam* ist, dass er mit [d'] anfängt und auf

[des´´] endet, also eine *Maqam*-Reihe aus (8) Intervallen. Der Haupt-*Maqam* heißt *Saba* und die Tetrachorde sind überschritten „*Saba-Hiğaz-Hiğaz*“ (siehe Abb.):



Hier auch ein Beispiel eines *Saba*-Unter-*Maqams*. Der Unter-*Maqam* heißt *Saba-Zamzama*. Die Tetrachorde sind ebenfalls überschritten „*Saba-Zamzama-Hiğaz-Hiğaz*“ (Siehe Abb.):

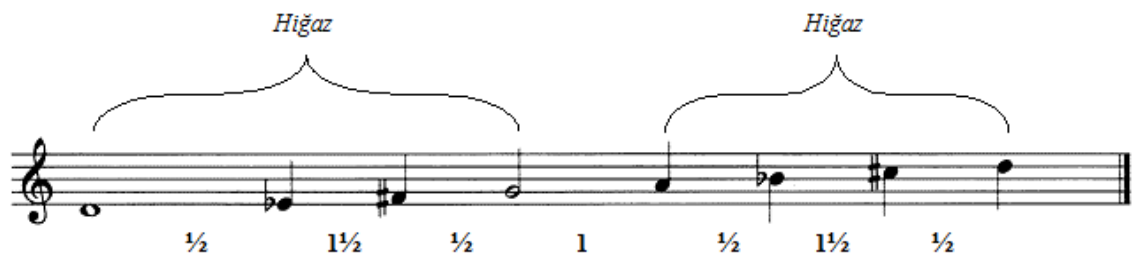


5. Die *Hiğaz*-Gattung:

Die typischen Sekundintervalle dieser Gattung sind klein – übermäßig – klein. Der Haupt-*Maqam* heißt *Hiğaz* und wird aus zwei getrennten *Ağnas* aufgebaut „*Hiğaz-Kurd*“ (siehe Abb.):

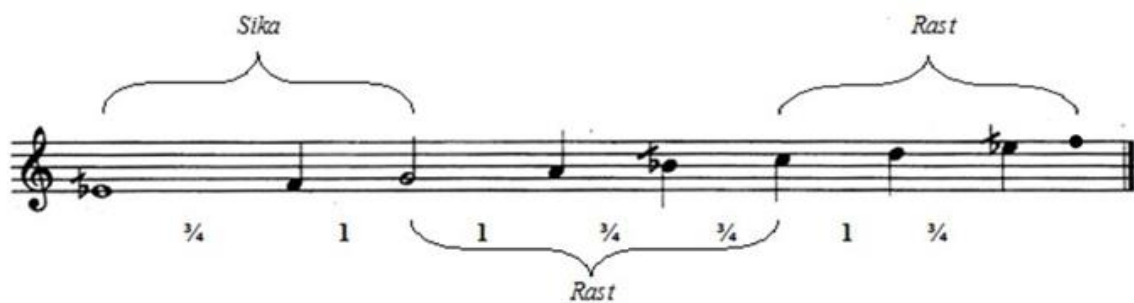


Von den Unter-*Maqamat* dieser Gattung erwähnen wir dieses Beispiel: Der Unter-*Maqam* heißt *Schahnaz* und besteht ebenso aus zwei getrennten *Ağnas* „*Hiğaz-Hiğaz*“ (siehe folgende Abb.):



6. Die Sika-Gattung:

Die Sekundschritte dieser Gattung sind mittel – groß im ersten Tetrachord. Der Haupt-*Maqam* heißt *Sika* und setzt sich aus drei gebundenen *Ağnas* „*Sika-Rast-Rast*“ zusammen (siehe Abb.):



Hier nennen wir ein weiteres Beispiel eines Unter-*Maqams* mit *Sika* als Haupt-*maqam*. Der Unter-*Maqam* heißt *Huzam* und wird ebenfalls aus drei gebundenen *Ağnas* aufgebaut „*Sika-Hiğaz-Rast*“ (siehe Abb.)



7. Die *Ağam*-Gattung:

Die charakteristischen Sekundschr̃itte dieser Gattung sind groß – groß – klein im ersten Tetrachord. Der Haupt-*Maqam* heißt *Ağam* und besteht aus zwei getrennten *Ağnas* „*Ağam-Ağam*“ (siehe Abb.):



Ein weiteres Beispiel dieser Gattung ist der Unter-*Maqam* *Šauq-afza* und setzt sich aus drei (gebunden und überschritten) *Ağnas* zusammen „*Ağam-Saba-Hiğaz*“ (siehe folgende Abb.):



Zusammenfassend können wir sagen, dass die Töne der traditionellen, arabischen *Maqamat* aus drei, vier oder fünf *Ağnas* bestehen und der *Maqam* üblicherweise nach seinem Ausgangs-*ğins*, mit dem der *Maqam* beginnt, benannt wird (siehe die vorherigen Beispiele der verschiedenen Unter-*Maqamat* und Haupt-*Maqamat*)²³². Jede mögliche Kombination der *Ağnas* zu einem neuen *Maqam* erhält einen eigenen Namen, d. h. es könnten auch aus dieser Vielzahl von Kombinationen Hunderte von *Maqamat* entstehen, indem jeder *Maqam*, der auf einen neuen Grundton transponiert wird, jeweils einen anderen Namen als der Ausgangs-*Maqam* erhält.²³³

²³² Vgl. Šura, Nabil: *Dalil al-Musiqa al-Arabiya* (arabisches Musikverzeichnis). Kairo 1987, S. 67f.

²³³ Der Autor Muhammad, Suhair Abd al-Azim spricht in seinem Buch: (*Ağnidat al-Musiqa al-Arabiya* (*Kalender der arabischen Musik*)). Kairo 1984, S. 21), über 360 *Maqamat*. Vgl. auch Touma, H. Hassan (1989, S. 44) über 70 *Maqamat*.

Wir betrachten auch das Beispiel des *Maqam-Ağam* mit der Intervallkombination groß – groß – klein – groß – groß – groß – klein auf dem Grundton *Ağam* = (B). Wenn dieser *Maqam* auf eine andere Tonlage transponiert wird, erhält er eine völlig unterschiedliche Benennung, obwohl sich seine Intervallstruktur nicht verändert hat (siehe Abb.):²³⁴

Maqam-Ağam:



Maqam-Ğaharaka:



Daher hängt der Name eines *Maqams* verbindlich nicht nur von seiner Intervallstruktur ab, sondern auch von seiner Tonlage. Durch Transponierung kann eine sehr große Anzahl von *Maqamat* entstehen. Diese große Menge von *Maqamat* ist in der tatsächlichen Praxis jedoch überflüssig, da sie in der arabischen Musiktradition keine Verwendung finden. Die arabischen Musiker verständigen sich meistens mündlich und zwar in möglichst kurzer Form.²³⁵

2.6 Zusammenfassung

Die arabische Musiktheorie präsentiert das Gerüst der Musikkulturen des Vorderen Orients und Nordafrikas. Die arabische Musik an sich ist eine einstimmige Musik, deren Schwerpunkt auf der Melodie ihrer fortgesetzten individuellen Variierung liegt. Die Melodie selbst basiert auf einem modalen Tonsystem, welches von dem *Maqam*-Phänomen beherrscht wird.

Etwa zwischen dem 9. und 13. Jahrhundert entstanden zwei verschiedene Tonsysteme: Das griechische (nicht altgriechisch) und das arabische, das man mit gutem Grund als „arabisch“ bezeichnen kann. Neben der altgriechischen Quelle vermutet man noch andere Einflüsse für die Entwicklung arabischer Musik. Das im arabischen Raum am weitesten verbreitete Musikinstrument – die Laute (*al-*

²³⁴ Vgl. El-Malla, Issam: 1996, S. 117.

²³⁵ Vgl. ebda., S. 116.

Oud) – spielte bei der Entwicklung des Tonsystems eine entscheidende Rolle. Dadurch, dass die arabische Musiktheorie anhand der Laute hergeleitet wurde, ergab sich zwangsläufig eine andere Tetrachordsystematik als bei den antiken Griechen mit Hilfe der Saitenteilung am Monochord.

In der Musikkultur des heutigen Vorderen Orients (Iran, Türkei und die arabischen Länder) lehrt man zwei verschiedene Tonsysteme: Das eine ist ein rein arabisches System, das erstmals vom berühmten Musiktheoretiker und Musiker al-Farabi (†950) demonstriert wurde. Sein Kern ist die Quarte. Al-Farabi teilte die Oktave in 24 gleich große Abschnitte auf. Musiktheoretiker der Neuzeit benutzten Al-Farabis Demonstration als Grundlage ihrer Musiktheorie. Das zweite ist das von Safi al-Din al-Urmawi (†1294) weiterentwickelte pythagoreische System, auf welchem heutzutage das türkische und das persische Tonsystem beruhen. Ende des 19. Jahrhundert erschien ein neues, modernes, arabisches Tonsystem, welches bis heute als Erweiterung des alten Tonsystems betrachtet wird. Sein Begründer war Mikāil Mešhakah (1800-1889). Er stellte zum ersten Male in der arabischen Musikgeschichte ein wohltemperiertes, arabisches Tonsystem dar, indem ihm nicht die Teilung der Quarte, wie in der alten Schule von al-Farabi, sondern die Teilung der Oktave in 24 gleiche Abschnitte diente. Mathematisch bestimmte er den Wert des Vierteltons als $^{24}\sqrt{2} = 50$ Cents. Mešhakahs System enthält 48 Töne und jeder einzelne Ton hat einen eigenen Namen, der weder in der oberen noch in der unteren Oktave ein zweites Mal vorkommt. Die Namen der 48 Töne sind von den Türken und Persern größtenteils übernommen. Die Funktion eines Tones hängt nicht von seiner absoluten Tonhöhe ab, sondern von seiner Position innerhalb der Skala. Der tiefste Ton der Skala heißt „*Yagāh*“ und ist zugleich der tiefste Ton im Register eines Sängers. Die erste Oberoktave heißt „*Nawa*“, die zweite Oberoktave wird „*Remal-Túty*“ genannt.

Arabische Melodien wurden nicht aufgeschrieben, sondern mündlich tradiert. Erst Ende des 19. Jahrhunderts begannen einige Musiker, arabische Musik zu notieren. Dabei lehnten sie sich an die westliche Notenschrift und deren Notennamen an. Die westliche Notationsweise war jedoch vollkommen ungenau und ungeeignet für die Niederschrift arabischer Musik.

Die Musiktheoretiker mussten sich darüber verständigen, welcher Ton der arabischen Skala welcher Note im europäischen System entsprechen sollte. Zuerst wurde der tiefste Ton des arabischen Systems „*Yagāh*“ als (D) festgelegt. Später,

nach der osmanischen Herrschaft, ersetzte man den Ton (D) durch das (G). Die Tonhöhe des „*Yagāh*“ hat jedoch nichts mit der absoluten Tonhöhe (G) gemein. Sie kann nach oben und nach unten bis zu einer Quarte von der notierten Tonhöhe abweichen, je nach Stimmlage des Sängers, nach der auch das Instrument eingestimmt wird. Keines der Notationssysteme ist imstande, die in der tatsächlichen Aufführungspraxis existierenden, oral überlieferten, arabischen Mikrointervalle adäquat zu erfassen.

Um die Aufzeichnung der arabischen Musik zu ermöglichen, wird das Fünfliniensystem und spezielle europäische Zeichen verwendet „#“ und „b“ mit kleinen Zusätzen und Veränderungen. Die traditionelle arabische Musik wird nicht in höheren Lagen notiert, daher reicht ein Umfang von zwei Oktaven (48 Tönen) vollkommen aus. Die Töne, welche die beiden Oktaven überschreiten, werden als zweite oder dritte Ober- bzw. Unteroktave des Tones (x) bezeichnet. Der Rhythmus wird in der arabischen Musik als zweites Hauptelement neben der Melodie angesehen und in manchen Regionen wie beispielsweise im Oman bzw. im Golfgebiet sogar generell als wichtigstes musikalisches Element behandelt. Im arabischen Musikrepertoire gibt es um die 100 unterschiedlichen Rhythmen, wobei allerdings nur etwa 10 im Gebrauch sind. Die arabische Bezeichnung für Rhythmus ist „*Wazn*“ oder „*Iqā*“. Die einzelnen Schlagimpulse werden „*Naqarat*“ genannt und mit den lautmalerischen Silben „*Dum*“ und „*Tak*“ beschrieben, wobei „*Dum*“ den dunklen Trommelton (in der Mitte des Trommelfells geschlagen) und „*Tak*“ den hellen Ton (am Rand des Trommelfells) bezeichnet. Ihre Strukturierung erfolgt im Wesentlichen durch Pausen. Der jeweilige Grundrhythmus kann durch Variationen weiter ausgeschmückt werden, und zwar sowohl in den Pausen als auch durch Umspielen einzelner Grundschläge. Teilweise werden die Unterteilungen der Grundschläge aufgeschrieben. Die Rhythmusnotierung ist unter den Musikern sehr verschieden.

Es existieren insgesamt über 70 arabische Modi, die sogenannten „*Maqamat*“. Das arabische Tonsystem umfasst alle Töne, die in diesen Modi vorkommen. Das arabische Tonsystem ist nicht temperiert, daher ist die Transpositionsmöglichkeit in einer *Maqam*-Darstellung begrenzt. Die *Maqamat*-Reihen sind heptatonische Tonleitern und werden nach einem besonders charakteristischen Ton oder seltener nach dem Anfangston der Leiter benannt. Sie sind aus übermäßigen (Anderthalbtonschritt), großen (Ganztonschritt), mittleren (Dreivierteltonschritt) und kleinen (Halbtonschritt) Sekundintervallen aufgebaut. Auf die genaue Größe

dieser Intervalle haben sich arabische Musikwissenschaftler bis heute nicht geeinigt. Zahlreiche Musiktheoretiker haben sie zwar errechnet, doch die Resultate weichen voneinander ab, wenn auch nur geringfügig. Vierteltöne existieren in der arabischen Musik nur theoretisch. Nur Dreivierteltönen kommt praktische Bedeutung zu. Auch über die genaue Größe des Dreivierteltons wurde gestritten. Je nach *Maqam*-Reihe und Region werden die Dreivierteltöne etwas anders gespielt oder gesungen. Diese Uneindeutigkeiten führen zu Divergenzen bzw. Uneinigkeiten und ergeben Individualitäten einer lebendigen Musikpraxis und diese tragen entscheidend zum typischen Charakter der arabischen Musik bei. Eine unabgeschlossene Diskussion unter den Theoretikern über zwei Fragen gab Anlass zu neuen Berechnungen. Die Fragen lauten: Wie groß muss die Entfernung zwischen den Bündeln am Hals der Langhalslaute, wie groß sollen die Intervalle in den Oktaven sein, um die *Maqam*-Reihen spielen zu können? Sind die Intervalle der Unteroktave denen der Oberoktave gleich? Falls ja: Könnte eine Melodie im Abstand einer oder mehrerer Oktaven auf zwei verschiedenen Instrumenten gespielt werden?

Eine *Maqam*-Reihe besteht in der Regel aus zwei bis drei charakteristischen Tetrachorden, sogenannten *Ağnas* (Sing. *Ğins*). Eine *Ğins*-Reihe setzt sich aus einer bestimmten Kombination von verschiedenen Intervallen (kleinen, mittleren, großen und übermäßigen Sekundintervallen) zusammen. Nur anhand dieser „bestimmten“ Kombination von Intervallen kann man die jeweilige *Ğins*-Reihe klassifizieren. Die Tonorganisation und Quantität der Töne sind in einer *Ğins*-Reihe von entscheidender Bedeutung. Es gibt *Ağnas*, welche ausschließlich aus mittleren und großen Sekunden aufgebaut sind, andere sind vielleicht nur aus großen und kleinen Sekunden zusammengesetzt. Die *Ğins*-Kombinationen einer *Maqam*-Reihe bestimmen ihre Benennung. Beispielsweise besteht die *Bayati*-Reihe bzw. *Maqam-Bayati* aus zwei *Ağnas* „*Bayat & Kurd*“ und heißt daher *Bayati*. Oder *Maqam-Hiğaz* setzt sich aus zwei *Ağnas*: „*Hiğaz & Kurd*“ zusammen und wird als *Maqam-Hiğaz* genannt. Ein anderes, abweichendes Beispiel: Die *Maqam-Süznak* ist eine Unter-*Maqam*-Reihe von *Maqam-Rast*, sie besteht aus zwei *Ağnas*: „*Rast & Hiğaz*“ und heißt *Süznak*, usw...! Schließlich gibt es in der arabischen Musik keine Regel, wie eine *Maqam*-Reihe genannt werden soll. Der Charakter einer *Ağnas*-Kombination ist in diesem Sinne von entscheidender Bedeutung.

Kapitel II

3 Béla Bartók und die arabische Musik

3.1 Über Béla Bartók

Béla Viktor János Bartók war, neben seiner Tätigkeit als Komponist einer der führenden Volksmusikforscher Europas im 20. Jahrhundert. Seine Volksmusiksammlung und interkulturelle Folkloreforschung brachten einen unvergleichlichen Fortschritt auf dem Gebiet der Musikethnologie. Am 25. März des Jahres 1881 erblickte er das Licht der Welt im südöstlichen Grenzgebiet (damals Ungarn, heute Rumänien), in einem schwäbischen Bauernhaus einer mehrheitlich von Rumänen bewohnten Großgemeinde, die offiziell Rácznagyszentmiklós (d. h. Serbisch Großsanktnikolaus) hieß.²³⁶ Von seinen acht Urgroßeltern waren drei Bunjewatzen (eine südslawische Volksgruppe, die im ungarischen Königreich offiziell als nationale Minderheit anerkannt war), drei Deutsche mütterlicherseits und zwei Madjaren, wobei die madjarische Linie des Vaters das südslawische Element völlig assimiliert hatte.²³⁷ Man könnte behaupten, dass Bartóks musikalische Grundausbildung ganz und gar deutscher Prägung war. Nicht nur weil er deutsche Wurzel hatte. Seine Lehrer Ferenc Kersch in Großwardein und László Erkel in Pressburg, bei denen Bartók bis zu seinem 15. Lebensjahr Klavier- und Harmonielehreunterricht bekommen hatte, waren mehr oder weniger madjarisierte, bodenständige Deutsche, außerdem war sein Kompositionslehrer an der Musikakademie, Hans Koessler, ursprünglich aus Waldeck (Oberpfalz).²³⁸ Als er sieben Jahre alt war, stirbt sein Vater Pére Bartók (1855-1888), der Direktor einer Agrarschule war und als Violoncellist in kleinen Orchestern spielte. Seine Mutter Paula Viot (1857-1939), als Volksschullehrerin ebenfalls im Lehrberuf tätig, ließ ihrem einzi-

²³⁶ Vgl. László, Ferenc: Wandlungen des Nationalen in Béla Bartók Schaffen. In: *Kompositorische und soziokulturelle Aspekte der Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa*“, Universität Leipzig- Fakultät für Geschichte, Kunst und Orientwissenschaft, Konferenzbericht, (Leipzig 2002), S. 75-83. https://www.gko.uni-leipzig.de/fileadmin/userupload/musikwissenschaft/pdf_allgemein/arbeitsgemeinschaft/nationale_musik/08P83_91.pdf, (Stand: 19.09.2015).

²³⁷ Vgl. ebda., S. 75.

²³⁸ Vgl. ebda., S. 76f.

gen Sohn Béla eine gründliche, musikalische Erziehung zuteilwerden. Von ihr erhielt der junge Bartók seinen ersten Klavierunterricht.²³⁹ Bereits mit vier Jahren zeigte Bartók Interesse am Klavierspielen bzw. an der Musik, wie die Mutter erzählte:

*„Mit vier Jahren schlug er auf dem Klavier mit einem Finger die ihm bekannte Volkslieder an; vierzig Lieder kannte er, und wenn wir den Textanfang eines Liedes sagten, konnte er das Lied sofort spielen. Er hatte schon damals ein gutes Gedächtnis (...)“.*²⁴⁰

Im Alter von acht Jahren begann Bartók mit seinem Studium und mit seinen ersten Kompositionsversuchen bei Károly Aggházy, einem Liszt- und Bruckner-Schüler, der am Konservatorium Budapest lehrte. Mit zehn Jahren trat Bartók zum ersten Mal als Pianist vor der Öffentlichkeit auf. Er studierte von 1899 bis 1903 an der Budapester Musikakademie bei Jónas Koessler Komposition und bei István Thomán Klavier. An der Musikakademie war er als brillanter und begabtester Klavierspieler seiner Klasse bekannt, jedoch als Komponist bisher unbeachtet.²⁴¹ Seine Vorbilder waren Schumann und Brahms, später, etwa ab 1900, ebenfalls Wagner und Richard Strauss.²⁴² Neben der Musik studierte Bartók fremde Sprachen und beschäftigte sich intensiv mit der Etymologie der ungarischen Sprache. Er sprach bereits in seiner Jugend Französisch und Deutsch, später lernte er Rumänisch, Slowakisch, Englisch und Italienisch, studierte die arabische, türkische, bulgarische, finnische- und an seinem Lebensende die südslawische Sprache.²⁴³ Neben seinem Sprachgefühl und den ganz außergewöhnlichen Musikkenntnissen benötigte er nur noch eine Sammlerleidenschaft, um ihn zu einem bedeutenden Musikethnologen bzw. Folkloristen werden zu lassen. Doch auch diese Leidenschaft besaß er: Schon von früher Kindheit an sammelte Bartók Insekten und Pflanzen, und später brachte er sogar besondere Exemplare aus den Ländern, die er besuchte, mit. Bartók sammelte zudem volkskundliche Gegen-

²³⁹ Vgl. Szabolcsi, Bence: 1972, S. 14f.

²⁴⁰ Ebda., Szabolcsi, Bence: 1972, S. 14.

²⁴¹ Vgl. Helm, Everett: Béla Bartók in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg 1965, S. 15ff.

²⁴² Vgl. Dille, Denis: Bartóks Selbstbiographie aus dem Jahre 1918. In: Documenta Bartókiana, Heft 2, S. 113f.

²⁴³ Vgl. Helm, Everett: 1965, S. 22f.

stände der von ihm besuchten Länder und vertiefte sich in das Studium ihrer Literatur.²⁴⁴ Diese vielseitigen Interessen und Betätigungen konnten seine wissenschaftliche Arbeit nur begünstigen. Bartók als Komponist, Pianist und Forscher hatte bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts noch keinen Ruhm erlangt. Als ungarischer Komponist verdiente er sein Brot durch Klavierunterricht und investierte zum größten Teil seine Energie ins Sammeln und Sichten von Volksliedern und Volkstänzen. Komponiert hatte Bartók meistens in der Freizeit. Man vermutet, dass fast alle Werke zu Ferienzeiten, oft in der Schweiz, entstanden sind. Über seine komplizierte Arbeit äußerte er laut Paul Sacher:

*„Ich arbeite fast täglich 10 Stunden, ausschließlich mit Volksmusikmaterial; sollte aber 20 Stunden arbeiten, um einigermaßen weiterzukommen. Peinliche Lage- ich möchte gerne die Arbeit vor der neuen in der Luft schwebenden Weltkatastrophe beenden. Und bei diesem Tempo dauert es noch einige Jahre!“*²⁴⁵

Bartók hatte als junger Komponist und Klavierlehrer zunächst kaum Interesse an pädagogischen Fragestellungen oder Zielsetzungen, wie beispielsweise der Komposition von leichten und didaktisch konzipierten Musikstücken für Kinder. Er war, wie andere junge Künstler, auf die zeitgenössische Mode jenes exzentrisch virtuos, romantischen und pathetischen Stils eingegangen. Wie wir ja auch unter den Werken von Liszt, Wagner und Berlioz kaum ein Werk finden, das zum Beispiel für Kinder geeignet ist. Bartóks erster Schritt zum Kind, war in Wirklichkeit nicht seine eigene Idee. Er begann mit dem Auftrag seines Verlegers, der leichte Stücke und kindgerechten Lehrstoff verlangt hatte. Bartók lieferte eine Vielfalt abwechslungsreicher, kleiner Meisterwerke pädagogischer und kindgerechter Eignung wie zum Beispiel die Kinderstücke seiner Klavierschule *„Gyermekeknek“* (ungar. für Kinder), die *„44 Duos für zwei Violinen“* und den *„Mikrokosmos“*.²⁴⁶ Ab 1905 wurde die Volksmusikforschung ein Hauptziel seines vielseitigen Lebens. Volksliedforschung und Komposition schließen sich bei Bartók wie bei keinem

²⁴⁴ Vgl. Kodály, Zoltán: *Bartók als Folklorist*. In: *Béla Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe*, hrsg. von Bence Szabolcsi, Budapest 1972, S. 89.

²⁴⁵ Sacher, Paul: *Béla Bartók zum Gedächtnis*. In: *Musik der Zeit. Eine Schriftenreihe zur zeitgenössischen Musik*, hrsg. von Heinrich Lindlar, Heft 3, Béla Bartók. Bonn und London 1953, S. 66.

²⁴⁶ Vgl. Kodály, Zoltán: *Ungarische Jugend bei Bartók in Schuld*. In: *Musik der Zeit, eine Schriftenreihe zur zeitgenössischen Musik*, hrsg. von Heinrich Lindlar, Heft 3, „Béla Bartók“. Bonn und London 1953, S. 29f.

anderen Komponisten zu einem untrennbaren Ganzen zusammen. Für ihn war die Erforschung der Bauernmusik von entscheidender Bedeutung. Sie inspirierte ihn in seinem kompositorischen Schaffen, dass sich unter anderem in der Befreiung der Herrschaft des Dur-Moll-Systems durch die Anwendung von alten Kirchen-tonarten, die zu neuartigen harmonischen Kombinationen führt, ausdrückte. Bartók beschrieb seine Quelle in seiner Selbstbiographie: „*Es erwies sich, dass die alten, in unserer Kunstmusik nicht mehr gebrauchten Tonleitern ihre Lebensfähigkeit durchaus nicht verloren haben.*“²⁴⁷.

Im Jahr 1906 machte Bartók mit seinem Gesinnungsgenossen und Komponisten-Kollegen Zoltán Kodály (* 16. Dezember 1882 in Kecskemét, † 06. März 1967 in Budapest) seine erste Reise zum Sammeln von Volksmusik. Das erste Resultat dieser Sammeltätigkeit war die gemeinsame Publikation: „*Zwanzig Volkslieder für Singstimme und Klavier*“.²⁴⁸ Im Jahre 1907 wurde Bartók als Nachfolger Thomás zum Professor für Klavier an der Musikakademie Budapest ernannt.²⁴⁹ Bald wurde das Sammeln von Volksmusik die große Leidenschaft Bartóks. Schnell beschäftigte er sich nicht mehr nur mit ungarischer Volksmusik, sondern der Kreis wurde immer mehr erweitert und auf die slowakische und im Jahre 1908 auf die rumänische Volksmusik ausgedehnt. Im Jahre 1913 reiste er nach Nordafrika und studierte dort auch die arabische Musik und sammelte weiter Volksmusik. Im Jahre 1932 besuchte er Kairo, wo er als Vertreter Ungarns am Volksmusik-kongress teilgenommen hatte. Im Jahre 1937 führte er eine Forschungsreise nach Anatolien für das Studium türkischer Volksmusik durch.²⁵⁰ Bartók unternahm weitere weitläufige Reisen durch Ungarn, Rumänien, die Slowakei, Transsilvanien und den Vorderen Orient und sammelte dabei über 10.000 Lieder, die er phonographierte oder direkt schriftlich fixierte.²⁵¹ Neben seinen Forschungs- und Vortragsreisen zur Volksliedforschung, unternahm er außerdem Konzertreisen durch Nordamerika, Belgien, Dänemark, Deutschland, England, Frankreich, Holland, Italien, Russland, Spanien und die Schweiz. So wurde Bartók schließlich im Ausland der bekannteste, ungarische Komponist. Sein

²⁴⁷ Zit. Helm, E. von: 1965, S. 47.

²⁴⁸ Vgl. Szabolcsi: 1972, S. 26.

²⁴⁹ Vgl. Ujfalussy, József: *Béla Bartók*. Budapest 1973, S. 78.

²⁵⁰ Vgl. Szabolcsi: 1972, S. 27.

²⁵¹ Vgl. Bartha, Denes: *Bartók, Béla*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Hrsg. von Blume, Friedrich, Band 1. Kassel und Basel (1949-1951), S. 1345ff.

Ruhm war weniger auf seine Musik als vielmehr auf seine Leistung in der Volksliedkunde begründet. Erst nach 1945 erlangte er auch als Komponist internationale Anerkennung.²⁵² Im Jahre 1942 beendet er mit der Bearbeitung des serbokroatischen Materials von Milman Parry (ehemaliger Professor für klassische Philologie an der Harvard-Universität) als Professor an der Columbia-Universität in New York seine ungeheuer ausgedehnte Tätigkeit der Sammlung und Bearbeitung von Folklore. Durch seine Arbeit näherte er sich nicht nur unbekanntem Musikkulturen, sondern lernte auch das Leben der Bauernvölker Osteuropas und das des Nahen Ostens kennen.²⁵³

Bartók sagte in einem Interview von 1939 zu dem Autor Serge Moreux, der zu der Zeit eine Biographie über den Komponisten vorbereitete, dass er zusammen mit dem Komponisten Zoltán Kodály die Synthese von Ost und West verwirklichen will.²⁵⁴ Am 26. September 1945 starb Bartók im Alter von 64 Jahren an Leukämie in New York.²⁵⁵

Der Wissenschaftler Tibor Kneif merkt an, dass Bartóks Begriffsbestimmung bezüglich der Regionalbestimmungen - z. B. seine Definition von „Osten“ - nicht ganz eindeutig sei. Was Bartók als „Ost“ bezeichnet, läge eher südlich seines Heimatlandes, wie Rumänien und Südslawien. Bartók hat sich aber auch für Länder interessiert, die zum Orient gehören, was seine Algerienreise beweist. Dieses liegt ebenfalls im westlichen Süden und nicht im Osten (Orient). Auch wenn sich Bartók für Länder interessierte, die zum Orient gehören, so bezeichnet er jedoch fälschlicherweise das nordwestafrikanische Algerien, das er für seine Erforschung arabischer Folklore ebenfalls bereiste, als zum Orient gehörig. In dieser geographischen Ungenauigkeit deutet Kneif ein Problem an.²⁵⁶

Im Folgenden soll in einem kurzen Abriss die Situation der arabischen Musik zur Zeit Bartóks umrissen werden. Im zweiten Schritt wird speziell Bezug genommen auf Bartóks Aktivitäten und sein Verhältnis zur arabischen Musik.

²⁵² Vgl. Dille, Denijs: Am 25. März 1881 geboren. In: Musik der Zeit, eine Schriftenreihe zur zeitgenössischen Musik. Hrsg. von Heinrich Lindlar, Heft 3, Béla Bartók. Bonn und London 1953, S. 8.

²⁵³ Vgl. Szabolcsi: 1972, S. 27.

²⁵⁴ Moreux, Serge: *Béla Bartók. Sa vie – ses oeuvres – son langage*. Paris, 1949. Page 10. Zitiert von J. Kárápati: 1964, S. 179.

²⁵⁵ Vgl. Szabolcsi, Bence: *Béla Bartók Weg und Werk, Schriften und Briefe*. Budapest 1972, S. 64.

²⁵⁶ Vgl. Kneif, Tibor: *Arabische Musik bei Bartók*. In: Österreichische Musikzeitschrift, Juli/August 1980, S. 386f.

3.2 Die Situation der arabischen Musik zur Zeit Bartóks

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts konnte man die europäischen Einwirkungen auf die arabischen Musikbereiche insbesondere in Ägypten beobachten. Ägypten hat wegen seiner Offenheit anderen Kulturen gegenüber, während der britischen Besatzungszeit eine wichtige Rolle bei der Verfremdung der authentisch-arabischen Musik gespielt. Unter dem Sultan Mohammad Ali (1805-1848 Herrscher der osmanischen Provinz Ägypten), der westliche Einrichtungen in allen gesellschaftlichen Gebieten förderte, drangen die modernen europäischen Musikstile auf Grund der Vielzahl von Europäern, die nach Kairo kamen, in die arabische Musik ein.²⁵⁷ Man sah die ursprüngliche, d. h. altarabische Musiktradition durch den Einfluss europäischer Musik, die durch die europäische Besatzungszeit in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ins Land kam, gefährdet, so dass von einem nivellierenden Einfluss europäischer Musik die Rede war. Konkret wurde bedauert, dass durch den Einfluss der westlichen „europäischen“ Musik, die feine Intervallik, die differenzierte Rhythmik sowie die kunstvolle Ornamentik der arabischen Musik, verloren gegangen seien. Die Folge ist, dass die arabische Musik zur „*bedauernswerten Nachmachung der europäischen Musik*“ geraten ist.²⁵⁸ Der Wissenschaftler Habib H. Touma stimmt der These der Entfremdung von der authentischen, arabischen Musiksprache des 20. Jahrhunderts durch die europäische Kultur zu. Er schildert:

„Erst durch die Auseinandersetzung mit der europäischen Musik, insbesondere während der Kolonialherrschaft der Briten, Spanier, Italiener und Franzosen nach dem Ersten Weltkrieg wandelte sich das arabische Musikleben in seinen inhaltlichen, formalen und soziologischen Aspekten grundlegend. Es ereignete sich eine Art Kulturkatastrophe.“²⁵⁹

Gleichzeitig ist nicht alleine die europäische Kolonialherrschaft schuld daran, wie Touma später behauptet. Schuld daran seien auch die Araber selbst. Weshalb

²⁵⁷ Vgl. Gargiy, Simon: *Al-Musiqa al-Arabiya (Die arabische Musik)*. Bagdad 1989. Übersetzt aus dem Französischen von Gamal Al-hayatt, S. 67.

²⁵⁸ Vgl. Hornbostel, Erich von: *Zum Kongress für arabische Musik- Kairo 1932*. In: *Zeitschrift für vergleichende Musikwissenschaft*, hrsg. von Robert Lachmann, Jahrgang 1, Berlin 1933, S. 16ff.

²⁵⁹ Touma, H. H.: 1989, S. 40f.

sich die arabische Musik von der europäischen Musik beeinflussen ließ, und bis heute noch lässt, begründet Touma wie folgt:

„Schuld an ihr war eine Gruppe führender arabischer Intellektueller, die glaubte (und heute immer noch glaubt), dass die europäische Kultur und „Musik“ der arabischen überlegen ist. Infolgedessen bedachten sie ihre eigene Musikkultur mit nichts als Verachtung.“²⁶⁰

Es ist erstaunlich, dass namhafte und bedeutende Musiker und Komponisten wie Sayyid Darwish, Umm Kulthum und Abdul Wahab die obengenannte „Kulturkatastrophe“ gebilligt haben.

Der europäische Einfluss wurde von vielen Musikern weniger als Entfremdung der arabischen Musik gesehen als vielmehr im Sinne einer Erneuerung bzw. Modernisierung ihrer Musik durch europäische Melodien, Instrumente oder sogar Musikstile durchaus begrüßt und somit musikästhetisch legitimiert. Diese Erneuerungen führen uns im Grunde zu einer Art neuen Musik, die mit der ursprünglichen, altarabischen Musiksprache wenig Gemeinsamkeiten hat, sodass man heutzutage sehr lange suchen muss, bis man in der arabischen Welt auf eine authentisch arabische Musik stößt.

Der Wissenschaftler Tibor Kneif ist wiederum der Meinung, dass die Gefahr nicht von der europäischen (Kunst-) Musik ausgehe, sondern von der US-amerikanischen Konsummusik. Insofern hätte die arabische Musik das gleiche Problem wie die europäische (Kunst-) Musik, die ebenfalls von der amerikanischen Konsummusik überschwemmt worden sei.²⁶¹ Trotz dieser unverantwortlichen Haltung mancher Araber hat sich die traditionelle, arabische Musik dank vieler Bemühungen ihres Erhalts in gewissen Bereichen behaupten können. Die Zeit der mündlichen, auf Nachahmung beruhenden Musikausbildung, ging im Jahre 1912 zu Ende. Im Jahre 1907 wurde die erste Schule für arabische Musik eröffnet.²⁶² Bereits 1913/14 wurde der *Nadi al-Musiqa aš-Šarqiya* (der orientalische Musik Club) unter der Leitung des Musikers und *Qanun*-Spielers Mustafa Rida, der sich um die Pflege der traditionellen, arabischen Musik und die Abwendung

²⁶⁰ Ebda., S. 41.

²⁶¹ Kneif, Tibor: 1980, S. 387.

²⁶² Vgl. Wolter, Conny: *Kairo-Zentrum der arabischen Musik*. 2008. <https://melameierhans.files.wordpress.com/2008/01/kairo-zentrum-der-arabischen-musik.pdf>, (Stand: 19.09.2015).

von der westlichen Musik bemühte, gegründet.²⁶³ Ende der 20er Jahre wurde *al-Mahad al-Ali lil-Musiqa al-Arabiya* (Höheres Institut für arabische Musik) im Zentrum Kairo im Sinne arabischer Musik und Tradition von Arabern für Araber errichtet.²⁶⁴ Nicht nur in Ägypten, sondern auch in anderen arabischen Ländern sah man sich in der Verantwortung, sein musikalisches Kulturerbe sorgfältig zu pflegen und zu bewahren.²⁶⁵ Dies taten z.B. die Musiker des *Maqam al-Iraqi* im Irak, die Musiker des *Maáluf* (المألوف) und der *Andalusi-Musik* in Nordafrika und in Syrien, vor allem in Aleppo, die Sänger der *Muwaššhat*.²⁶⁶

Ein wichtiges Ereignis der arabischen Musikwelt in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, also auch innerhalb des Zeitfensters von Bartóks Wirken, war der arabische Musikkongress im Jahre 1932 in Kairo, der von *al-Mahad al-Ali lil-Musiqa al-Arabiya* veranlasst wurde. Dieser Kongress, der von dem Kulturministerium unter der Schirmherrschaft von König Fuad (1868-1936, 1922-1936 König von Ägypten) veranstaltet wurde, stand unter der Leitung von Mahmud Ahmad al-Hefni, dem Musikbeauftragten des genannten Ministeriums. Der Kairoer Kongress stellte den Rahmen dar, Umrisse einer eigenständigen arabischen Musikwissenschaft zu zeichnen und bot zum ersten Mal die Gelegenheit, die Musikrichtungen verschiedener arabischer Länder miteinander zu vergleichen. Wenige, aber namhafte Musiker (nationale wie internationale), wurden zu den Gesprächen der unterschiedlichen Kommissionen eingeladen. Zur Debatte standen Themen wie arabische Tonleitern, Modi, Rhythmusabläufe, instrumentaltaktische Fragestellungen und Musikgeschichtsforschung. Die eingeladenen Musiker sollten entscheiden, welche Künstler und Stücke für die Nachwelt aufgenommen werden sollten.²⁶⁷ Die europäischen Teilnehmer, zu denen neben Béla Bartók im Übrigen auch Paul Hindemith, Zoltán Kodály und Robert Lachmann (als Vorsitzender der europäischen Vertreter) gehörte, saßen zum Teil einem Missverständnis auf. Sie gingen davon aus, dass im Kairoer Musikkongress ausschließlich unverfälschte, d. h. aus ihrer Sicht „authentisch arabische“ Musik, die sie in der sogenannten volkstümlichen Musik verwirklicht sahen, thematisiert

²⁶³ Vgl. Braune, Gabriele: *Umm Kulum: Ein Zeitalter der Musik Ägyptens*. Frankfurt am Main 1994, S. 81.

²⁶⁴ Vgl. ebda., Braune: 1994, S. 81f.

²⁶⁵ Vgl. Touma: 1989, S. 41.

²⁶⁶ Vgl. a.a.O.

²⁶⁷ Vgl. Wolter, Conny: 2008, S. 5.

bzw. vorgespielt würde. Dementsprechend äußerte Bartók seine Überzeugung am Tag des Kongresses der arabischen Musik im Jahre 1932:

*„Es ist meine Überzeugung, dass städtisch arabische Musik im Allgemeinen weit hinter arabischer Bauern Musik zurück ist, in Bezug auf Lebhaftigkeit und Originalität, (ich hatte die gleiche Meinung vor neunzehn Jahren, während meiner Studiums-Tour in Algerien). Die städtische Musik klingt oft gestelzt, affektiert und künstlich; die Bauernmusik, macht auf der anderen Seite den Eindruck, dass sie eine ehr viel spontanere und lebendigere Erscheinungsform ist, trotz ihrer Primitivität.“*²⁶⁸

Bartóks Aufgabe in der Konferenz war es zu entscheiden, ob sich die vorgespielte, arabische Musik „in reiner Form“ äußerte, d. h., ob sie „berührt“ oder „unberührt“ von europäischen Einflüssen ist. Seine Teilnahme am Aufnahmeausschuss zeigt seinen Wunsch nach einer reinen arabischen Volksmusik. Er ging davon aus, dass die arabische Musik anfällig für Zerstörung wäre.²⁶⁹

Es wurde also zwischen ländlicher und städtischer arabischer Musik unterschieden. Die zeitgenössische Musik arabischer Großstädte, wie Kairo unterläge, nach der Ansicht Bartóks und seiner Kollegen aufgrund der Multikulturalität der Großstädte wesentlich mehr Einflüssen westlicher Musik. Tatsächlich waren für Bartók und seine Fachgruppe die europäischen Merkmale in der städtisch arabischen Musik einfach zu identifizieren. Er äußerte hierzu seine Unzufriedenheit und Missbilligung:

„Heutzutage hat das arabische Musikleben seine Nachteile, sicherlich der zerstörerische Einfluss von europäischer „leichter“ Musik ist auch hier zunehmend spürbar. Infolgedessen, als fade Walzer und Galopp Imitationen von einem syrischen Stadtorchester (die Arrangements der ersten Geige, in einer wunderschönen Notation) serviert wurden, waren wir alles andere als

²⁶⁸ Bartók, Béla: Béla Bartók. Essays. Selected and Edited with Benjamin Suchoff. First published, London 1976, S. 38. “It is my belief that city- Arab music generally is far behind Arab music with regard to animation and originality, (I had the same opinion nineteen years ago, during my study-tour in Algeria). The urban music frequently sounds stilted, affected, and artificial; the peasant music, on the other hand, gives the impression of being a far more spontaneous and vivid manifestation despite its primitiveness“.

²⁶⁹ Vgl. Riggs, Kristy K.: *Bartók in the Desert: Challenges to a European Conducting Research in North Africa in the Early Twentieth Century*. In: *Musical Quarterly* (2007) 90 (1): 72-89. doi: 10.1093/musqtl/gdn003 First published online: March 12, 2008, S. 81. <https://academic.oup.com/mq/article-abstract/90/1/72/1325801?redirectedFrom=fulltext>, (Stand: 19.09.2015).

erfreut; in der Tat, wir haben einstimmig unser Missfallen zum Ausdruck gebracht.“²⁷⁰

Die westlichen Vertreter der Konferenz wollten das kulturelle Erbe der arabischen Volksmusik erhalten, bevor sie den europäischen Musikeinfluss gänzlich erlag. Der arabische Bildungsausschuss bzw. das Kulturministerium war ebenfalls alarmiert durch Zahlen, die zeigten, dass mehr Ägypter westliche Musik als arabische Musik studierten.²⁷¹

Die Presse sowie die maßgeblichen Musikkreise Ägyptens erwarteten hingegen, dass der Kongress die musikalische Vorreiterrolle Ägyptens bestätigen sollte. Ferner sollte der Kongress den „Fortschritt“ anerkennen, der seit den 1920er Jahren durch die Entwicklung einer eigenen musikalischen „Nationalkunst“ errungen worden war und den Weg guthießen, den Mohammad Abdul Wahab (1907-1991) und Umm Kulthum (geb. zwischen 1898 und 1910 und gest. 1975) und zwei seiner berühmtesten ägyptischen Sänger, eingeschlagen hatten. Die Letzten waren die neuen Stars der sich im Umbruch befindlichen Musik. Bereits ab 1910 hatte Sayyid Darwish (1892-1923) als Vorreiter westliche Instrumente und Harmonien mit arabischen Musikformen verbunden und textlich die Lebenswirklichkeit des ägyptischen Volks darzustellen versucht, was seinerzeit die arabische Musikpraxis revolutionierte.²⁷² Durch Sayyid Darwish erfolgte eine Wende in der Musikgeschichte Ägyptens, denn die traditionelle Musik begann durch ihn eine Kunst für die Öffentlichkeit zu werden. Darwish übte den größten Einfluss auf die musikalische Entwicklung des jungen Abdel-Wahab aus. Darwishes Musik war der Ausgangspunkt des Jungen Abdel-Wahab in seinen Erneuerungsbemühungen.²⁷³ Der Musiker, Sänger, Schauspieler und später auch berühmte Tonsetzer Mohammad Abdel-Wahab war ein Meister der traditionellen arabischen Schule mit all ihren Genres. Darüber hinaus schöpfte er auch aus anderen Musikrichtungen. Durch die Begegnung mit Umm Kulthum im Jahre 1964 schuf Abdul-Wahab

²⁷⁰ Bartók: 1976, S. 38. Nowadays Arabic musical life has its drawbacks, of course- the destructive influence of European „light“ music is increasingly felt here, too. Consequently when stale waltz and galop imitations were served up by a Syrian city orchestra (the first violin's compositions, in a marvellous notation), we were anything but pleased; in fact, we unanimously voiced our displeasure).

²⁷¹ Vgl. Riggs, Kristy K.: 2008, S. 84f.

²⁷² Vgl. Wolter, Conny: 2008, S. 5f.

²⁷³ Vgl. Al-Salihi, Nour-al-Din: *Die neuere Musik Ägyptens und Muhammed Abdl-Wahab*. Frankfurt: Peter Lang Verlag 1998, S. 16.

eine neue Richtung, die bis heute in Ägypten vorherrscht. Er vereinte in ihr traditionelle Volksmusik mit Elementen der sehr verbreiteten westlichen Musik nebst ihrer Instrumente (wie Violoncello, Kontrabass, Akkordeon, Elektrogitarre usw.). Darin liegt die Bedeutung Abdul-Wahabs, der selbst eine ganze Epoche der ägyptischen Musikkultur verkörpert. Der soziale Hintergrund dieser Musik wird hier als gesellschaftlicher Demokratisierungsbeitrag verstanden.²⁷⁴

Zurück zum Kairoer Kongress: Die Ägypter, ob sie nun Modernisten und Anhänger der harmonischen Musik waren und sich am westlichen Vorbild orientieren, oder für mehr Wissenschaftlichkeit eintraten und das Repertoire der Kunstmusik bewahren wollten, hatten zum Zeitpunkt des Kairoer Kongresses einen gemeinsamen „Feind“ und zwar den musikalischen Archaismus und die Folklore. Aber ausgerechnet in diesen Formen suchten die vergleichenden Musikwissenschaftler aus Europa nach Authentizität.²⁷⁵ Diese Konstellation bringt das prinzipielle Missverständnis der europäischen und arabischen Teilnehmer auf den Punkt. Gleichwohl ist es aber auch verständlich, denn es entsteht dann, wenn zwei Welten aufeinandertreffen, von denen die eine einen Industrialisierungs- und damit gewissermaßen einen Zerstörungsprozess hinter sich hat und deshalb ernüchert eine Sehnsucht nach dem „Heilen“ und „Ursprünglichen“ entwickelt, während die andere Welt diese Erfahrung in der Form noch nicht gemacht hat und daher an einen allumfassenden „Fortschritt“ glaubt und ihn wünscht. Zu den Einsichten des Kongresses gehörte, dass die Musik, die ein breites Publikum ansprach, nicht mehr mit der Ästhetik der sogenannten „*Nahda*“ (Renaissance = نهضة) übereinstimme. Die Musik der „*Nahda*“ galt von nun an als „*Qadim*“ (alter Stil = قديم), im Gegensatz zum „*Ġadid*“ (modernen Stil = جديد), der gegen Ende des Jahrzehnts seinen Siegeszug antrat. Die „alte“ Musik, zu einem Teil des Erbes geworden, verschwand aus den Medien. Ihr Aktionsradius beschränkte sich von nun an auf Salons einiger Musikliebhaber und auf das königliche Institut für arabische Musik.²⁷⁶ Es ist heute eine Tatsache, dass Tanz- und Computermusik die einzigen Produkte sind, die nicht nur in der mächtigen ägyptischen, sondern in der gesamten arabischen Unterhaltungsindustrie vermarktet werden. Sicherlich ist diese Musik leicht, angenehm und meist gut gemacht, aber sie wiederholt sich ständig,

²⁷⁴ Vgl. Braune, Gabriele: 1994, S. 97ff.

²⁷⁵ Vgl. Wolter, Conny: 2008, S. 6.

²⁷⁶ Vgl. ebda., S. 6.

lässt wenig Kreativität erkennen und beherrscht derzeit unangefochten die Musikszene, was die Vertreter der arabischen Kunstmusik beunruhigt. Die nostalgische Erinnerung an die Kunstmusik, das fehlende Interesse an der alten Tradition „*Nahda*“, die Ausgrenzung der Kunstmusik und die ständig wiederholten Klagen über eine Generation, die das „Moderne“ nicht gutheißen würde, bestimmen das aktuelle Bild der arabischen Musik.²⁷⁷

Neben der aktuellen Musikproduktion bleiben die ursprünglichen Musiktraditionen unverzichtbar. Verschiedene Prinzipien machen das Wesen der arabischen Musikästhetik aus: Die Improvisationsfreiheit des Sängers, der Verzierungsreichtum, die Heterophonie der instrumentalen Begleitung. Man braucht die Vergangenheit nicht wieder aufleben zu lassen, um zu verstehen, dass diese Prinzipien der Kreativität jeden erdenklichen Spielraum für eine moderne arabische Musik des 21. Jahrhunderts lassen.²⁷⁸

3.3 Kairoer Musikkongress im Jahre 1932

Vorwiegend wurde die arabische Musik ab Mitte des 19. Jahrhunderts durch die westliche Kolonialpolitik mit westlicher bzw. europäischer Musik konfrontiert und übernahm dabei auffallend fremde Elemente. Im Zuge des aufkommenden Nationalismus zur Zeit des Ersten Weltkrieges besann man sich jedoch wieder stärker auf die eigenen Wurzeln der Musik. Vor allem nutzten die Ägypter die Chance, aus der klassischen arabischen Tradition eine neue Musik zu entwickeln. Ägypten, das früher als Führer der islamischen Kultur galt und noch heute gilt, eröffnete im Jahre 1932 das erste internationale Treffen namhafter Musiker und Musikforscher. Es war der sogenannte „*مؤتمر لموسيقى اعرابية الأولى*“, *Mu'tamar al-Musiqa al-Árabieya al-Awal*“ (dt.: der erste arabische Musik Kongress) in Kairo unter der Schirmherrschaft des Bildungsministeriums und durch die direkte Unterstützung von König „Fu'ad“, der leidenschaftlich an Musik interessiert war.²⁷⁹ Die arabische Musik erlebte eine Art der Wiedergeburt. Dieser Kongress wird bis heute als einer der wichtigsten Ereignisse in der Entwicklung der jüngsten arabischen Musikgeschichte betrachtet. Zahlreiche Musiker und Spezialisten aus der gesamten arabischen Welt, aus der Türkei, Persien und aus europäischen

²⁷⁷ Vgl. ebda., S. 7.

²⁷⁸ Vgl. ebda., S. 7.

²⁷⁹ Vgl. Farmer, H. George: *Studies in Oriental Music. First Volume: History and Theory*. Hrsg. von Eckhard Neubauer. Frankfurt am Main 1986, S. 697.

Ländern wurden von der ägyptischen Regierung zur Teilnahme an diesem Kongress eingeladen, um sich mit der Organisation und Entwicklung der arabischen Musik zu beschäftigen und im interkulturellen Dialog auszutauschen.²⁸⁰ Von den bekannten eingeladenen Persönlichkeiten nennen wir: Die Musikkritiker und Orientalisten, wie Henry George Farmer und Alexis Chottin. Aus Frankreich kamen neun Vertreter, unter denen vor allem der erfahrene Arabist Baron Carre de Vaux, Henri Rabaud und Chantavione, der Direktor und Chefsekretär des Pariser Konservatoriums der Musik, neben weiteren, als erwähnenswert erscheinen. Deutschland beauftragte sechs Repräsentanten: Prof. Johannas Wolf, E. von Hornbostel, Curt Sachs von der Berliner Universität, Prof. Heinitz von der Universität Hamburg, der bedeutende Komponist Paul Hindemith und Dr. Robert Lachmann, der sowohl Musiker als auch Arabist war. Österreich wurde von Prof. E. Wellesz von der Wiener Universität repräsentiert. Er war Experte für byzantinische Musik. Ungarn schickte den berühmten Komponisten und Volksmusikforscher Béla Bartók. Von Italien hatten nur zwei Vertreter teilgenommen: Prof. Zampieri vom Mailänder Konservatorium der Musik und Colonel Pesenti. Syrien beauftragte Wadi' Šabrá, den Direktor des nationalen Konservatoriums der Musik und Prof. Collangettes von der Beiruter Universität. Die Türkei schlug zwei Spezialisten vor: Ra'ūf Yektā Bey und Mas'ūd Jamil Bey. Aus der gesamten arabischen Welt waren ebenfalls namhafte Musiker und Instrumentalisten arabischer Kunstmusik eingeladen, wie etwa Sami Shawwa aus Aleppo, Muhammad Abd al-Wahhab aus Ägypten und noch viele andere. Berühmte Dichter waren ebenfalls zu Gast.²⁸¹ Und natürlich traten auch die damals bekanntesten Musikgruppen der klassischen arabischen Musik auf. Sie waren aus Syrien, dem Irak, dem Libanon und Ägypten sowie Marokko und Tunesien angereist. 360 Aufführungen arabischer Musik sind von den Besuchergruppen zu verzeichnen und die meisten dieser Aufzeichnungen überleben im *Phonotèque der Bibliothèque nationale de France* in Paris.²⁸² 162 dieser Aufzeichnungen wurden an die britische Plattenfirma HMV verkauft und eine Sammlung kam durch die Anweisung von König

²⁸⁰ Vgl. ebda., S. 697.

²⁸¹ Vgl. Farmer, H. Georg: *Studies in Oriental Music*. Hrsg. von Eckhard Neubauer. Frankfurt am Main 1986, S. 697.

²⁸² Vgl. Anderson, Thorne: *The Musical Pulse von Tunisia*. In: *Arab and Islamic cultures and connections*, Ausgabe von Saudi Aramco Welt Juli/August 2001, Volume 52, Nummer 4, S. 22-33. <http://www.aramcoworld.com/issue/200104/the.musical.pulse.of.tunisia.htm>, (Stand: 19.09.2015).

Fuad I. in das Guimet Museum (*musée national des arts asiatiques – Guimet*) in Paris.²⁸³ Im Kairoer Musikkongress erfolgte die Thematisierung der arabischen Musik chronologisch in drei Abschnitten. Es ging um 1. die Vergangenheit, 2. die Gegenwart und 3. um die Zukunft der arabischen Musik. Es wurden Empfehlungen, Anregungen und Konzepte ihrer Wiederbelebung und Erhaltung vorgeschlagen, da man durchaus die traditionelle, arabische Folklore im Niedergang sah. Man schlug vor, das arabische Stimmungssystem auf 24 gleich große Intervallschritte (mittels identischer Verteilung des pythagoräischen Kommas) pro Doppeloktave zu standardisieren und somit an das europäische temperierte System anzugleichen. Der ägyptische Delegierte, Muhammad Fathi, empfahl beispielsweise, westliche Instrumente im arabischen Ensemble zu benutzen, da er glaubte, dass ihre überlegenen Ausdrucksqualitäten die arabische Instrumentierung erweitern könnten.²⁸⁴ Den Mitwirkenden ist es in bestimmten Perspektiven gelungen, die weitreichende Repertoirisierung, Beschreibung, Diskussion und Dokumentation einiger musikalischer Traditionen sowie die Artikulation der wichtigsten Probleme und Forschungsaufgaben zu leisten.²⁸⁵ Nicht zuletzt dank der gezielt einbezogenen Schalldokumentationen wurde dort die arabische Musikpraxis in Anlehnung an die Überlieferungen und Abhandlungen zur Geschichte der arabischen Musik aus den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts beurteilt. Wir müssen auch bedenken, dass dieser Kongress mit seiner wissenschaftlichen Hinterlassenschaft zweifelsohne eine ganz neue, historische Dimension für die arabische Musik zu betrachten eröffnete.²⁸⁶ Der Kongress bot letztendlich die Gelegenheit sich durch Reflexion und Betrachtung der arabischen Musiktradition bewusst zu werden, sie historisch zu verorten und somit einen neuen Ausgangspunkt für ihre künftige Weiterentwicklung zu schaffen.

²⁸³ Vgl. Hachlef, Abdelkader.: CD Kommentar: Aufnahmen tunesischer Ensemble auf dem Musikongress in Kairo 1932, *Malouf Tunisien, Congres Du Caire 1932: Mohamed Ben Hassan-Mohamend Cherif*, Tunesien 1993. <http://www.bolingo.org/audio/arab/cairo32/aaa094txt.html>, (Stand: 19.09.2015).

²⁸⁴ Vgl. Racy, A. J.: *Making music in the Arab world: the culture and the artistry of tarab*. Cambridge university 2004, S. 3f. <http://www.cambridge.org/us/academic/subjects/history/middle-east-history/making-music-arab-world-culture-and-artistry-itarabi>, (Stand: 19.09.2015).

²⁸⁵ Vgl. Elsner, Jürgen: *Zur Darstellung der algerischen Musik auf der ersten Konferenz für arabische Musik Kairo 1932*. In: *Studies in Ethnomusicology*, 3. Afrika and Asia, hrsg. von Jürgen Elsner und Gisa Jähnichen, Berlin 1993, S. 111.

²⁸⁶ Vgl. ebda., S. 111.

Moderne Orientierungen und ästhetische Neuausrichtungen in der Tradition arabischer Folklore stießen auf breites Interesse und wurden in einem großen Umfang begrüßt. Die neuen musikalischen Innovationen betrafen das breite, musikalische Spektrum von der kompositorischen Struktur (Melodik, Harmonik und Rhythmik) bis hin zur fremden Instrumentalisierung durch Instrumente des Westens. Durch diese Erweiterung der musikalischen Horizonte gewannen arabische Musiker, welche an die „moderne“ Musikkultur glaubten, in ihrer Tradition von nun an mehr Bewegungsfreiheit. Auch umgekehrt bestand ein Interesse europäischer Komponisten an arabischer Musik, so dass man typisch arabische Musikeigenheiten in die europäische Kunstmusik integrierte. Nicht nur die Vierteltöne der alten arabischen Kunst werden übernommen, sondern auch die Vielfalt der Rhythmen und Klangfarben.²⁸⁷ All diese Themen wurden auf dem Kongress intensiv diskutiert. Man entwickelte Zielvorgaben in Forschung und Lehre und entschloss sich zu Projekten, die sogar bis heute noch nicht eingelöst bzw. durchgeführt sind.

Zu den Aufgaben des Kongresses gehörte die Aufstellung verschiedener Listen, wie die Auflistung der *Maqamat*, *Iqaât*, *Ġenâ* (Vokal- und Instrumentalformen) und die von zeitgenössischen arabischen Instrumenten. Es ging aber auch um Analyse und Vergleich diverser Musikstücke und um ihre klangliche Dokumentation. Musiktheoretisch erfolgte eine Diskussion über die Bestimmung des arabischen Tonsystems. Im Bereich Musikerziehung und Historiographie ließen sich einige Problemstellungen markieren und mit entsprechenden Lösungsvorschlägen versehen.²⁸⁸

Sieben separate Kommissionen wurden gebildet, von denen jedes einen Präsidenten, Sekretär und etwa zwölf Mitglieder umfasste. Alle von ihnen wurden durch das Ministerium für Bildung nominiert. Die Empfehlungen der Kommissionen wurden dann in einem Plenumskongress, der für eine Woche aufgeführt war, diskutiert. Die sieben Kommissionen sind folgende, wie H. G. Farmer berichtete:²⁸⁹

²⁸⁷ Vgl. Taufiq, Suleman: *Die arabische Musik und ihre Entwicklung, ein Überblick*. Kulturzeitschrift: Copyright: Goethe-Institut e. V., Fikrun wa Fann, 2011. <http://www.goethe.de/ges/phi/prj/ffs/the/a96/de8626486.htm>, (Stand: 19.09.2015).

²⁸⁸ Vgl. Elsner, Jürgen: 1993, S. 112.

²⁸⁹ Vgl. Farmer: 1986, S. 698f.

- Die Kommission Allgemeine Fragen. Baron Carra de Vaux war der Präsident. Sie befasste sich mit Fragen, die nicht im Rahmen der anderen Kommissionen vorkommen.
- Die Kommission der Modi (*Maqamat*), des Rhythmus (*Iqaât*) und Komposition (*Ta' lif*). Ra'ūf Yektā Bey war der Präsident. Diese Gruppe war für die Analyse und Klassifikation der Modi, Rhythmen und Kompositionen, die in Ägypten und anderen arabischen Ländern im Gebrauch waren, zuständig.
- Die Kommission der Tonleitern. Der Präsident war Rev. Prof. Collangettes. Ihre Aufgabe war es, die Basis der Viertelton-Skalen, die in Ägypten und im arabischen Osten verwendet werden, zu untersuchen, und zwar sowohl hinsichtlich ihres generellen Aufbaus als auch unter besonderer Berücksichtigung der Möglichkeit einer Annahme einer gleichmäßig temperierten Tonleiter.
- Die Kommission der Musikinstrumente. Der Präsident war Curt Sachs. Die Aufgabe dieses Ausschusses war die Auflistung der aktuell verwendeten Instrumente im arabischen Kulturraum. Es sollten gegebenenfalls Empfehlungen zur Verbesserung ihres Baus ausgesprochen werden.
- Die Kommission des Registrierens. Dr. Robert Lachmann war der Präsident. Hier wurden die besten Ensembles und Musiker aus Irak, Syrien, Marokko, Tunesien, Algerien, der Türkei sowie aus Ägypten aufgeführt, und ihre besten ausgesuchten Werke wurden auf Schallplatten aufgenommen.
- Die Kommission der musikalischen Ausbildung. Ihr Präsident war Dr. Mahmud al-Hafni und ihre Aufgabe war, Methoden in der Musikausbildung zu diskutieren.
- Die Kommission für Geschichte und Manuskripte. Henry George Farmer war der Präsident. Die Aufgabe dieser Gruppe bestand in den folgenden Punkten:
 - Aufstellung einer bibliographischen Liste für Okzident- und Orientbücher zum Thema „*arabische Musik*“.
 - Die Beschäftigung mit den besten Möglichkeiten für die Förderung der Werke in arabischer Sprache für die wissenschaftlichen Studien der verschiedenen Perioden in der arabischen Musikgeschichte.
 - Aufstellung bzw. Optimierung von Konzepten zur Förderung des musikhistorischen Studiums arabischsprachiger Musikkultur mit dem Ziel einer Gliederung der arabischen Musikgeschichte in historische Epochen.

- Vorbereitung eines Berichtes, der die Geschichte der arabischen Modi (*Maqamat*) umfasst.
- Erstellung eines Katalogs aller bis dato veröffentlichten, musikhistorisch bedeutsamen arabischen und ins Arabische übersetzte, europäischen Handschriften über das Thema Musik in chronologischer Ordnung.
- Aufstellung einer Liste aller bisher unveröffentlichten, arabischen Handschriften zur Musik unter Einbeziehung eines Realisierungskonzeptes ihrer jeweiligen Veröffentlichung.
- Diskussion der Frage nach dem kulturellen, politischen und ökonomischen Nutzen des geplanten Veröffentlichungsprojektes der Musikhandschriften für Ägypten.

Schließlich wurden die Fragen mit den europäischen und arabischen Kommissaren diskutiert. Das Thema „Die Einführung westlicher Instrumente in die arabische Musik“ war beispielsweise ein wichtiges Thema des Kongresses. Es wurde lange von den europäischen und arabischen Kommissionen erörtert, und es ging um die Frage nach der Temperierung und die dadurch erfolgende Vereinheitlichung des arabischen Tonsystems.

Es gab Befürworter, die darin eine Chance sahen, die arabische Musik zu erneuern, mehr Harmonie und Polyphonie einzuführen, aber auch das Orchester zu erweitern. Sie glaubten daran, dass viele ausgearbeitete Ideen und vor allem Instrumente aus dem Orient vor Jahrhunderten nach Europa kamen und nun wieder in veränderter Form in die arabische Kultur zurückkehrten. Infolgedessen gab es auch Gegner. Sie befürchteten, die Identität der arabischen Musik ginge dadurch verloren. Sie argumentierten, dass die westlichen Instrumente nicht dazu geeignet seien, den für die arabische Musik typischen Viertelton wiederzugeben.²⁹⁰ Zu dieser Meinung standen ebenfalls die europäischen Teilnehmer selbst. Einerseits betrachteten sie ein weiteres Bestreben dieser Musik in die „Moderne“ und vor allem durch den Import europäischer Akkulturation als Vernichtung ihrer eigenen Bodenständigkeit und Tradition. Andererseits waren sie der Meinung, dass die europäischen Instrumente nur geschaffen wurden, um mit ihrer Klangfarbe, Technik und spezifischen Sentimentalität der europäischen Musikkultur zu dienen. Deren Verwendung für arabische Musik sah man als unwürdigen Gebrauch des Instrumentes.²⁹¹

²⁹⁰ Vgl. Taufiq, Suleman: 2011.

²⁹¹ Vgl. Hornbostel, Erich von: 1933, S. 17.

3.4 Bartóks Bericht über den Musik-Kongress von 1932 in

Kairo:²⁹²

„Jeder Teilnehmer am Kongress hatte die Wahl, an den vorläufigen Beratungen einer oder mehrerer Fachgruppen teilzunehmen. Ich hatte keine Schwierigkeit, eine Wahl zu treffen, da es nur eine für mich infrage kommende Fachgruppe gab, die der Aufnahmen, welcher ich mich mit großem Vergnügen anschloss. Ich sage mit Vergnügen, weil der Aufgabenbereich dieser Fachgruppe nicht nur aus der Beratung des Instituts für orientalische Musik zur Herstellung von Phonograph- oder Grammophonaufnahmen und zur Einrichtung eines Tonträgerladens bestand, sondern auch darin, arabische Musiker vorspielen zu lassen. Im letzteren Fall sollten wir aus der aufgeführten Musik das scheinbar am besten geeignete Material für die geplanten „Vor-Ort“-Schallplattenaufnahmen auswählen (Die Musiker wurden aus verschiedenen arabischen Territorien von der ägyptischen Regierung hergebracht).

Da wir uns mit der Art der arabischen Musik beschäftigen und anstatt abstrakter oder theoretischer Fragen diesbezüglich, war eine Folge unserer Tätigkeit, dass wir einen viel engeren Kontakt mit arabischem Leben hatten als unsere Kollegen in den anderen Fachgruppen. Kein Wunder, dass sie uns ein wenig beneideten! Heutzutage hat das arabische Musikleben sicherlich seine Nachteile, – der zerstörerische Einfluss von europäischer "leichter" Musik ist auch hier zunehmend spürbar. Infolgedessen, als fade Walzer- und Galoppimitationen von einem syrischen Stadtorchester (die Kompositionen der ersten Geige, in einer wunderschönen Notation) serviert wurden, waren wir alles andere als erfreut; in der Tat, wir haben einstimmig unser Missfallen zum Ausdruck gebracht.

Es ist meine Überzeugung, dass städtisch-arabische Musik im Allgemeinen weit hinter arabischer Bauernmusik zurück ist, in Bezug auf Lebhaftigkeit und Originalität (ich hatte die gleiche Meinung vor neunzehn Jahren während meiner Studiums-Tour in Algerien). Die städtische Musik klingt oft gestelzt, affektiert und künstlich; die Bauernmusik auf der anderen Seite macht

²⁹² Bartók, Béla: *Béla Bartók. Essays*. Selected and Edited with Benjamin Suchoff. First published. London 1976. S. 38-39.

den Eindruck, dass sie eine sehr viel spontanere und lebendigere Erscheinungsform ist, trotz ihrer Primitivität. Dieser Kontrast war besonders auffällig als wir, nachdem mehrere stadttypische Musikkompositionen gespielt worden waren, städtische Orchester gebeten haben, etwas bäuerlich hervorgebrachte Musik zu spielen. Der resultierende Effekt war, als ob ein bislang stickiges Zimmer plötzlich von frischer Luft durchweht worden war. Aber auch hier gibt es Ausnahmen, wie es überall der Fall ist. So blieb, zum Beispiel, die Musik des irakischen Volkes (angeblich städtische Musiker) nicht hinter der interessantesten Bauernmusik zurück, in Bezug auf Animation und Lebendigkeit. In der Tat, die Virtuosität und der dramatische Ausdruck dieser irakischen Musiker machten ihre Aufführungen zu einem der Höhepunkte der Konzerte. Tatsächlich muss ich gestehen, dass ihre Musik mir überhaupt nicht den Eindruck machte, städtischer Art zu sein; im Gegenteil, sie erinnerte mich an andere dörfliche Musik: nämlich die arabischen Melodien, die ich in Djelfa (Algerien) sammelte, auf der einen Seite, und die ukrainischen Dumy Melodien (welche intensiv zu studieren ich, im rumänischen Kreis Maramures, die Gelegenheit hatte) auf der anderen. Ukraine - Irak - Djelfa: das sind die drei Winkel eines Dreiecks, die jeweils viele tausend Kilometer von den anderen entfernt sind. Wir folgern daraus eine Kette von Einflüssen, die sich über Wüsten, hohe Bergketten und das Meer erstreckt. Leider waren wir nur mit den ersten Gliedern der Kette vertraut – was von größter Bedeutung ist, ist die zukünftige Untersuchung der noch unbestimmten dazwischenliegenden Kettenglieder.

Obwohl das Organisationskomitee des Kongresses sowohl beflissen als auch großzügig war, uns all diese Stadt-arabischen Musiker zur Verfügung zu stellen, war ich zunächst wegen des Mangels an dörflicher Musik nicht völlig zufrieden. Später, während der letzten Tage der vorbereitenden Treffen, wurde solche Musik in kleinen Mengen aufgeführt. Der Höhepunkt dieser Aufführungen war eine Art Exorzismus durch Menschen der untersten Schicht in Kairo. Der Zweck der Zeremonie war Personen zu befreien, die von bösen Geistern besessen sind; der musikalische Inhalt bestand aus ungefähr acht oder zehn Melodien mit Perkussion-Begleitung. Hier gab es echte „Dorfmusik“ sowohl inhaltlich als auch in höchst charakteristischer Aufführung. In der Tat erreichte auch die Aufführung manchmal solch rasende Höhen, begleitet vom Lärm der Trommeln und Geheul – keineswegs

ursprünglich für das kleine Zimmer gedacht, in dem wir uns befanden! – dass ein Teil des Publikums, vor allem Mitglieder der anderen Fachgruppen dort hingezogen durch das Spektakel, sich ihre Ohren zuhalten mussten. Um Aufführungen dieser Art wirklich zu genießen, muss man wissen, wie man zwischen dem scheinbar wichtigen äußeren Zubehör (in diesem Fall die übertriebene Dynamik) und dem Wesentlichen (der faszinierend einfachen und doch sehr ausdrucksvollen melodischen Form und Art der Performance) trennt. Außerdem muss auch der laute Krach entschuldigt werden; schließlich befassen wir uns hier nicht mit einem Ständchen, sondern mit einem Exorzismus: die passiven Teilnehmer – die Besessenen – müssen in den Zustand der Ekstase getrieben werden, um wieder gesund gemacht zu werden. Die Tatsache, dass diese Musik mit dörflichem Charakter nur von Personen aus der Stadt aufgeführt wurde, scheint der Bezeichnung der Dorfmusik zu widersprechen. Und man musste wahrhaftig abwägen, was die passendste Bezeichnung für diese Art von Volksmusik wäre, denn echte Volksmusik existiert traditionell als spontaner Ausdruck der musikalischen Gefühle der einfachsten Volksklassen: Bauern, Hirten, Nomaden.“

3.5 Bartóks Beschäftigung mit arabischer Musik

Obwohl Bartók am häufigsten als Komponist angesehen wird, dessen Musik an zahlreichen Stellen Volksmusikcharakter aufweist, weil seine Kompositionen aus seinem Studium, vor allem osteuropäischer Volksmusik, beeinflusst ist, hatte er auch eine langjährige Faszination und Interesse an der Musik der arabischen Welt. Insbesondere seine nordafrikanische Reise nach Biskra in Algerien im Jahre 1913 und die Teilnahme am Kairoer Musikkongress im Jahre 1932, verschafften ihm einzigartige Perspektiven, die sich als eine Reihe von Inspirationen seiner späteren Kompositionen betrachten lassen. Während sein Ruf als Ethnomusikologe den Gedanken erzeugt, dass diese Reisen lediglich aufgrund seines Interesses an der Volksmusik unternommen wurden, sind die Verwicklungen bezüglich Nordafrika, da es ein Ziel für die Kolonisation darstellt, derart, dass es als ein Relikt alter Zivilisation und als eine Repräsentation des exotisch „anderen“ angesehen wird und somit Bartóks wahre Absichten verfinstert. Dies vermutet wenigstens die Wissenschaftlerin Kristy K. Riggs in ihrer Schrift „*Bartók*

*in the Desert*²⁹³, ob er sich auch für einen „Orientalisten“ mit Blick auf den Nahen Osten hielt. Man kann es auch so verstehen, dass Bartók als Europäer durch die Vergangenheit der Kolonialherrschaft nicht politisch neutral und rein Musikethnologisch, d. h. als Folkmusikforscher afrikanischen Boden betritt, sondern auf anderer Seite immer auch unter der Perspektive ehemaliger Kolonialherrschaft betrachtet wird, d. h. dass seine rein Wissenschaftlichen Absichten in den Augen anderer evtl. nicht neutral und objektiv betrachtet werden können. Vielleicht herrscht Misstrauen aufgrund der französischen Kolonialherrschaft in Algerien.

Das könnte man schon annehmen, wenn man lediglich Bartóks Begegnung – und vor allem die „Soziale“ – mit den anderen Kulturen intensiv beobachtet. Aber es konnte auch für ihn dieses scheinbare, „verdächtige“ Verständnis fremder Kultur nicht mehr oder weniger als ein Ausweg gewesen sein, um seine musikethnologischen Forschungsreisen und Ziele zu bedienen.

In seiner Schrift *„Warum und wie sollen wir Volksmusik sammeln?“* vom Jahre 1936 schildert er:

*„Nur allgemeine Folklorekenntnisse ermöglichen es dem Sammler, den Zusammenhang zwischen der Volksmusik und den Volksgebräuchen bis in die kleinsten Einzelheiten festzustellen; und er muß Soziologe sein, damit er kontrollieren kann, welche Wirkung die Veränderungen, die das kollektive Leben des Dorfes zu stören pflegen, auf die Volksmusik ausüben.“*²⁹⁴

Außerdem berichtete er von sich selbst: *„(...) ich reiste nach Biskra und Umgebung, um die dortige arabische Bauernmusik zu studieren.“*²⁹⁵ Solche Reisen hatte er bereits zum selben Zweck in den europäischen Ländern gemacht. Sein Interesse an Volksliedern hat er bei sich recht früh entdeckt und sogar, als er noch jung war. Im Jahre 1904 hatte er seine erste Begegnung mit den madjarischen Bauerliedern und

²⁹³ Vgl. Riggs, Kristy K.: *Bartók in the Desert: Challenges to a European Conducting Research in North Africa in the Early Twentieth Century*. In: *The Musical Quarterly* (2007) 90 (1): 72-89. doi: 10.1093/musqtl/gdn003 First published online: March 12, 2008. <http://www.mq.oxfordjournals.org/content/by/year>, (Stand: 19.09.2015).

²⁹⁴ Bartók, Béla: *Warum und wie sollen wir Volkslieder sammeln?* In: *Béla Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe*. Hrsg. von Szabolcsi, Bence. Corvina, Kassel [u.a.], Bärenreiter [u.a.], 1972, S. 180.

²⁹⁵ Bartók, Béla: *Bartóks Selbstbiographie aus dem Jahre 1921*. In: *Documenta Bartókiana*, Heft 2, hrsg. von Denis Dille. Budapest 1965, S. 119.

ein Jahr später lernte er Zoltán Kodály kennen, mit dem er die systematische Forschung der Volkslieder begann. Sein Forschungsziel war mehr, die gegenseitigen Einflüsse zwischen der madjarischen Volksmusik und der der Nachbarvölker zu untersuchen. Aufgrund seiner Überzeugung, dass die Entdeckungen der Musikethnologen dem Komponisten die gründliche Erneuerung seines Stiles ermöglichen, setzte er seine Volksmusikforschungen durch solche Reisen fort.²⁹⁶

Es ist längst bekannt, dass Bartók viele Sprachen kannte. Für seine Türkeireise und die in den arabischen Kulturraum lernte er türkisch und arabisch nicht nur für die Verständigung mit den Einheimischen, sondern auch, um die Liedtexte der zu sammelnden Volkslieder diesen Regionen in der jeweiligen Originalsprache selbständig notieren zu können.

Außerdem war Bartók in seiner Jugend als Nationalist bekannt. Er äußert: „*Ich für meine Person werde mein Leben lang auf jedem Gebiet, zu jeder Zeit und jede Weise einem Ziel dienen: dem Wohle der ungarischen Nation und des ungarischen Vaterlandes.*“²⁹⁷. Sein Nationalstil hatte er schon früh in sein Werk übertragen, vor allem um das vom 19. Jahrhundert geerbte musikalische Ungarnbild zu modernisieren.²⁹⁸

Man erwähnt für seine Bestrebung die „*Kentaurischen*“ vier Lieder auf Texte von Lajos Pósa; einerseits ungarischer Prägung in der Singstimme, andererseits modernisierend in der Begleitung.

Aufgrund dieser Tatsachen wollen wir in dieser Arbeit die Behauptung, dass Bartók als „Orientalist“ bezeichnet werden könnte, fernhalten. Man könnte ihn außerdem eher als außergewöhnlichen „Komponisten“ denn als „Folklorist“ bezeichnen. Am vorteilhaftesten zu dieser Studie sind die primären Quellen, die von Bartók selbst geschrieben wurden. Seine Briefe an verschiedene Behörden, Angehörige und Freunde zeigen viele seiner Gründe für einen Besuch in Nordafrika sowie seine Gedanken und Erkenntnisse während dieser Reisen.²⁹⁹ Ein Bericht

²⁹⁶ Vgl. László, Ferenc: Wandlungen des Nationalen in Béla Bartók Schaffen. In: *Kompositorische und soziokulturelle Aspekte der Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa*, Universität Leipzig - Fakultät für Geschichte, Kunst und Orientwissenschaft, Konferenzbericht, (Leipzig 2002), S. 78.

²⁹⁷ Bartók, Béla: *Ausgewählte Briefe*. Hrsg. von János Demény. Budapest: orvina Verlag 1960, S. 27f.

²⁹⁸ Vgl. László, Ferenc: 2002, S. 78.

²⁹⁹ Vgl. Bartók, Béla: *Béla Bartók. Briefe*. Hrsg. von János Demény, Band I und II. Budapest 1973.

von seiner Frau Márta Ziegler zeigt prägnante Details über ihren Erfolg und ihr Unglück während ihrer Reisen in Algerien.³⁰⁰

Bartóks erstes Interesse an der Erforschung der nordafrikanischen Künste begann durch die Begleitung des ungarischen Geigers und Komponisten Franz von Vecsey (1893-1935) auf dessen Konzertreise nach Spanien im Jahre 1906, bei der sich die Gelegenheit ergab, in der Stadt Tangier in Marokko halt zu machen. Dort hörte er sich in einem kleinen Kaffeehaus arabische Volksmusik dieser Region an.³⁰¹ Diese Reise stellte vielleicht die früheste Anregung für seine algerischen Feldforschungen dar. Im Jahre 1913 reiste Bartók nach Biskra in Algerien, um dort musikethnologische Studien zu betreiben. Die Reise war bestimmt nicht so einfach, ohne erforderliche Dokumente und Arbeitspapiere von den beiden französischen und algerischen Behörden zu beantragen (siehe Abbildung 1., Englisch übersetzt ins Arabische)³⁰². Er bereitete sich auf diese Reise dergestalt vor, dass er zum Beispiel eigens dafür Arabisch lernte. Zunächst wollte er allein reisen, reiste aber dann zusammen mit seiner damaligen Frau Márta Ziegler. Den Ort Biskra³⁰³ hatte Bartók sich mithilfe des Baedeker-Reiseführers ausgesucht in der Hoffnung, dass die klimatischen Bedingungen für ihn erträglich seien, und dass er dort die Oasen erreichen könnte, in denen er Lieder sammeln und aufzeichnen wollte.³⁰⁴ Vor Ort in Biskra bekannte Bartók den Umstand als problematisch, dass er zunächst nur wenig aus seiner Sicht authentische Musik zu hören bekam. Er nannte die Musik, die ihm zunächst dargeboten wurde als „Kaffeemusik“.³⁰⁵ Ferner beschrieb er die Situation, dass es bei seiner Volksliedsammlung schwierig gewesen sei, mit Männern zu arbeiten. Er bevorzugte seine Forschungsarbeit dementsprechend vielmehr mit Frauen. Warum dies schwierig war, führte Bartók näher in seiner Schrift vom 1936 aus. Er berichtet:

„Im Allgemeinen wissen Frauen mehr Lieder und singen auch zuverlässiger als Männer. Das kann mehrerlei Gründe haben. Die Männer kommen und gehen, die Natur ihrer Arbeit regt sie wohl nicht so zum Singen an, und sie schätzen auch derartige – ihrer Meinung nach – Nichtigkeiten wie Gesang

³⁰⁰ Vgl. Ziegler, Márta: „Bartóks Reise nach Biskra“. In: „*Documenta Bartókiana*“, Heft 2, hrsg. von Denijs Dille. Budapest: Edition Musica 1965, S. 9ff.

³⁰¹ Vgl. Riggs, Kristy K.: 2008. S. 73.

³⁰² Photographen und Faksimiles. In: *Documenta Bartókiana*. Heft 2., S. 150.

³⁰³ Oasenstadt in Algerien in der Sahara.

³⁰⁴ Vgl. Ziegler, Márta: 1965, S. 9.

³⁰⁵ Vgl. ebda., Ziegler, Márta: 1965, S. 9.

*geringer. (...) Dazu kam früher noch, daß bestimmte, mit Volksgebräuchen verbundene Lieder (z. B. Hochzeit- und Beerdigungslieder) nur von Frauen oder Mädchen gesungen wurden, weil es sich so schickte. (...) Mit den männlichen kann es uns oft schlecht ergehen: sie singen uns Lieder vor, die sie wer weiß wo aufgelesen haben und die mit dem betreffenden Dorf in gar keinem Zusammenhang stehen.*³⁰⁶

Mit Frauen arbeiten zu dürfen, wo Bartók dies für zuverlässig hielt, war ihm wiederum ein ernstes Problem, mit dem er sich in Nordafrika konfrontieren musste und das überall in der muslimischen Welt zu beobachten ist. Die Problematik betraf die Religionsgebote des Islam vor allem bzgl. des Umgangs mit Frauen. Die Praxis des Islam begrenzte ebenso Bartóks Forschung, besonders als er versuchte, die Musik der arabischen Frauen zu untersuchen. Die Frauen durften jedoch nicht vor fremden Männern singen.³⁰⁷ Die gleiche Situation hatte Bartók in seiner Forschungsreise in der Türkei im Jahre 1937 erlebt.³⁰⁸ Gemäß dem Koran heißt es:

„Und sag den gläubigen Frauen, sie sollen ihre Augen niederschlagen, und ihre Keuschheit bewahren, den Schmuck, den sie tragen, nicht offen zeigen, soweit er nicht sichtbar ist, ihren Schal sich über den Schlitz ziehen und den Schmuck, den sie tragen, niemandem offen zeigen, außer ihrem Mann, ihrem Vater, ihrem Schwiegervater, ihren Söhnen, ihren Stiefsöhnen, ihren Brüdern, den Söhnen ihrer Brüder und ihrer Schwestern, ihren Frauen, ihren Sklavinnen, den männlichen Bediensteten, die keinen Geschlechtstrieb haben, und den Kindern, die noch nichts von weiblichen Geschlechtsteilen wissen. Und sie sollen nicht mit ihren Beinen aneinanderschlagen und damit

³⁰⁶ Bartók, Béla: Warum und wie sollen wir Volksmusik sammeln? In: Béla Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe, hrsg. von Bence Szabolcsi, Budapest 1972, S. 190f. Auch vgl. El-Mallah, Issam: The role of women in Omani musical life. Tutzing 1997.

³⁰⁷ Einen unangenehmen Zwischenfall berichtete Ziegler, als sie und ihr Mann Bartók in Sidi Okba (etwa 10 km östlich von Biskra) waren, als dort Bartók Volkslieder zu sammeln gedachte: „Der Ehemann einer Frau hatte erfahren, dass seine Gattin Fremden vorsinge, er stürzte höchst erobost in den Raum und beschimpfte die Frau (...) und beruhigte sich erst, als er mich sah, (...)“. Ziegler, Márta: 1965, S. 11f.

³⁰⁸ Vgl. Bartók, Béla: Auf Volkslied-Forschungsfahrt in der Türkei. In: Musik der Zeit, eine Schriftenreihe zur zeitgenössischen Musik, hrsg. von Heinrich Lindlar, Heft 3, Béla Bartók. Bonn und London 1953, S. 25f.

*auf den Schmuck aufmerksam machen, den sie verborgen tragen. Und wendet euch allesamt wieder Allah zu, ihr Gläubigen. Vielleicht wird es euch wohl ergehen“.*³⁰⁹

Schließlich erhielt er als Ausweg aus dieser für ihn unbefriedigenden Situation die Erlaubnis unter Polizeiüberwachung (siehe Abbildung 2.), dass ihn die sogenannten „*Ouled-Nails*“, „*die Freudenmädchen*“, die in Wahrheit Prostituierte waren, vorsangen. Diesen Gesang phonographierte er auch (siehe Abbildung 3. und 4.).³¹⁰ Letztendlich hat Bartók, während seiner gesamten Algerienreise, relativ wenige Lieder aufgezeichnet; nicht zuletzt deshalb, weil er während dieser Reise mehrfach ernsthaft krank geworden war: „*Zum Sammeln kam es jedoch nicht, da Bartók an einem Darmkatarrh schwer erkrankte, hohes Fieber hatte, und auf 47 Kilo abmagerte.*“³¹¹

Bartók hatte ursprünglich eine weitere Afrikareise geplant, wie seine ehemalige Frau berichtete:

*„Bartók hatte die feste Absicht, im nächsten Jahr wieder nach Afrika zu reisen und die vorzeitig abgebrochene Sammelarbeit fortzusetzen. Dazu wollte er sich besser vorbereiten: vorher eine Mastkur halten und so dick werden, dass er in Afrika täglich ein Viertelkilo abgeben könne.“*³¹²

Aber diese Reise hat er nie mehr unternommen. Während Bartóks Forschungsreisen in Algerien und Kairo, die man als die wichtigsten Erfahrungen Bartóks in der arabischen Welt bezeichnen kann, hat er einige Zeit im nördlichen Syrien während seiner Reise in der Türkei im Jahre 1937 verbracht, wo er Volkslieder in den Städten Aleppo, Rakka und Hama gesammelt hat.³¹³ Im Jahre 1920 hat Bartók dann eine Publikation in der deutschen Sprache mit dem Titel „*Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung*“³¹⁴ herausgegeben. Aber Bartóks Ergebnisse von dieser Reise nach Biskra wurden zum ersten Mal im Jahre 1917

³⁰⁹ Vgl. Sura 24:31, Al-Qur'an: A contemporary Translation by Ahmed Ali (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993. S. 300-301.

³¹⁰ Vgl. Ziegler, M.: 1965, S. 9f.

³¹¹ Ebd., S. 12.

³¹² Ebd., S. 12.

³¹³ Vgl. Sipos, János: *In the Wake of Bartók in Anatolia*. (Budapest: European Folklore Institute 2000), S. 176.

³¹⁴ Bartók, Béla: *Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung*. In: Zeitschrift für Musikwissenschaft, Juni 1920, o. O., S. 489-522.

(also etwa 4 Jahre nach dieser Reise) mit 43 musikalischen Beispielen in einer ungarischen Zeitschrift „*Szimfónia*“³¹⁵ veröffentlicht. Dieser Artikel ist auch ins Englische übersetzt und in Benjamin Suchoffs Ausgabe „*Béla Bartók, Studies in Ethnomusicology*“³¹⁶ zu finden. Alle drei Publikationen enthalten ausgewählte Volkslieder und -tänze, die von Bartók selbst transkribiert sind, außerdem eine arabische Musikinstrumentenkunde und eine theoretische Analyse der arabischen Volksmusik. Zusätzlich zu diesen Veröffentlichungen gibt es die genaue Sammlung von Bartóks algerischen Melodie-Transkriptionen, die heute in Peter Bartóks (der Sohn von Bartók) Archiv in Florida (F. A.) zu finden sind. Diese Sammlung enthält 110 arabische Melodien und Skalen bzw. Tonleitern in der Handschrift des Komponisten, ebenfalls noch eine Tabelle der Melodien, die nach Metrik, Rhythmik und Instrumentierung unterteilt sind. Jede Transkription umfasst Einzelheiten und Informationen, wie Lied, Tanz, Titel, Genre, Region, Tonalität, Tempo- und Metronomangaben und die Namen von Interpreten (siehe Abbildungen 5. und 6).³¹⁷ Die oben genannten 110 Transkriptionen sind in der Bartók Publikation „*Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung*“ in nur 65 Beispielen mit ein paar Abweichungen in Bezug auf rhythmische Notation, Metrum und Metronom-Kennzeichnung, veröffentlicht worden.³¹⁸ Warum nur 65 Beispiele ausgegeben wurden, führte Bartók leider nicht näher aus. Man kann nur vermuten, dass die veröffentlichten Transkriptionen des Autors als seine persönliche Auswahl erscheinen und es bei ihm mehr um die unterschiedliche Qualität der Melodienarten, also möglicherweise mehr darum geht, möglichst unterschiedliche Genres vorzustellen, als um eine rein quantitative Vollständigkeit der Sammlung. Anderer Meinung ist die Wissenschaftlerin Vera Lampert. Sie begründet, dass die Zeit zwischen zwei Weltkriegen für die Herausgaben dieser Sammlungen nicht günstig war. Daher haben viele Verlage einerseits aus Angst

³¹⁵ Bartók, Béla: *A Biskra-vidéki arabok nézenéje*. *Szimfónia* 1, nos.12-13 (Sep. 1917): 308-23. Zit. von Kristy K. Riggs: 2008, S. 72, 86.

³¹⁶ Bartók, Béla: *Béla Bartók, Studies in Ethnomusicology*. Hrsg. von Suchoff, Benjamin. (Lincoln und London: Universität of Nebraska 1997), S. 29-76.

³¹⁷ Vgl. Riggs, Kristy K.: 2008. S. 73. Aus anderer Quelle berichtet man von 130-140 arabischen Melodien, die wahrscheinlich in mehreren Museen in Budapest verteilt sind. Vgl. Lampert, Vera: *Quellentypen*. In: *Documenta Bartókiana*, Heft 6, hrsg. von László Somfai. Budapest 1981, S. 28.

³¹⁸ In der Bartóks Publikation von 1920 sind bis „65“ Transkriptionen gestellt, während die Wissenschaftlerin Riggs, Kristy K. von „64“ Transkriptionen berichtet. Vgl. Ebd, Riggs: 2008. S. 73.

vor den wirtschaftlichen Schwierigkeiten, andererseits aus mangelndem Interesse entweder die Drucklegung verschoben oder den Auftrag zurückgezogen.³¹⁹ Während Bartók in der obengenannten Publikation vom Jahre 1920 die 65 Beispiele angegeben hatte, berichtet der Wissenschaftler Tibor Kneif wiederum nur von 55 Melodien. Seine Kritik lautet:

„Bei den etwa 55 transkribierten Melodien, deren Schlußtöne vielfach fehlen und stattdessen Fortsetzungshinweise wie „usw.“ und „sempre simile“ gegeben werden, tritt die jeweilige Zugehörigkeit zur arabischen bzw. zur Berbermusik nicht in Erscheinung. Die Melodietexte werden allenfalls bruchstückhaft und in einer Umschrift mitgeteilt, die das Gemeinte oft unverständlich macht. Ebenso fehlen Angaben über Instrumente, wenn diese melodieführend sind.“³²⁰

Tibor zählte in seiner Ausgabe anscheinend nur die Lieder (Melodien) auf und ließ den Rest, d. h. die Transkriptionen von Tonleitern der Instrumente oder die Liedvarianten, außer Acht. Die Notwendigkeit und gleichzeitigen Schwierigkeiten der Transkription von außereuropäischen, „exotischen“ und – vor allem für die Europäer – „ungewöhnlichen“ Melodien der schriftlosen, arabischen Musik führten dazu, dass die Musikethnologen sich viele verschiedene, phantasievolle neue Methoden für ihre Transkriptionen – die zur traditionellen europäischen Notenschrift mit fünf Linien, Violinschlüssel, den üblichen Rhythmuswerten und Taktstrichen nicht passen – überlegen mussten, einerseits um eben diese Probleme zu beseitigen, andererseits um ihre jeweiligen Forschungsziele zu erreichen. Allein die nicht diatonischen bzw. die Vierteltonintervalle führen bei vielen Transkriptionen zu Schwierigkeiten. Der Wissenschaftler Avigdor Herzog nennt beispielsweise verschiedene Transkriptionsmethoden, wie „analytical transcription, synthetic transcription, concise transcription, amended transcription und didactic transcription“.³²¹ Obwohl so viele verschiedene Transkriptionsmethoden in der

³¹⁹ Vgl. Lampert, Vera: *Quellentypen*. In: *Documenta Bartókiana*, Heft 6, hrsg. von László Somfai. Budapest 1981, S. 28.

³²⁰ Vgl. Kneif: 1988, S. 388.

³²¹ Vgl. Herzog, Avigdor: *Transcription and Transnotation in Ethnomusicology*. Journal of the International Folk Music Council, 16. 1964, S.100f.

europäischen bzw. westlichen Musikkultur diskutiert werden, dienen sie selten arabischem Musikverhalten im Rahmen der Musikethnologie.³²²

Die Transkriptionsmethoden kann man zum Teil als „Gerüsttranskription“ und zum anderen als „Detailtranskription“ bezeichnen, beschreibt der Wissenschaftler Issam El-Mallah.³²³ Ob man diese Transkriptionsmethoden auf Bartóks Schrift „*Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung von 1920*“ übertragen könnte, wie El-Mallah über Bartóks Transkriptionsstil im gegebenen Fall der serbo-kroatischen Volkslieder berichtet: „*B. Bartók z.B. schreibt beide Arten untereinander*“,³²⁴ lässt sich im nächsten Abschnitt erklären. Das heißt in manchen aufgeschriebenen Volksliedern von seiner Reise finden wir ausführliche, musikalische Informationen, wie Notierungen mit typischen, zahlreichen Ornamenten der arabischen Musik und Rhythmen (siehe Abbildungen 7., 8. und 9.). Bei anderen Liedern ist die Trennung von Ornamenten und vielen Komplexen auch als generalisierte Fassung zu erkennen (siehe Abbildungen 10. und 11.). Aber wir sollten allerdings nicht behaupten, dass es Bartóks Absicht wäre, zwei (obengenannte) verschiedene Transkriptionen zu definieren. In der Liedbeschreibung der sog. arabischen „*Knéja-Gesänge*“ in seiner Schrift von Biskra von 1920 berichtet Bartók von zwei Hauptkategorien dieser (*Knéja*) Gesangsart:

*„a) rubato (ohne Schlaginstrument=Begleitung) und b) im festen Rhythmus gehaltene (mit Schlaginstrument=Begleitung vorgetragene) Knéja-Gesänge. Die Knéja-Gesänge ohne Begleitung werden von einem Sänger allein vorgetragen oder von zweien als Wechselgesang; die Knéja-Gesänge der Männer von einem Sänger allein oder von einem Sänger und einem Gasba (oder Zauáq-) Spieler alternative (nie zusammen) vorgetragen.“*³²⁵

Zuallererst kann man diese Art von Liedern als einfache, naive Lieder beschreiben, die jeder im Lande singen kann und die höchstens mit Handklatschen begleitet werden. Diese naive Art des Gesangs notierte Bartók ebenfalls. Er führte weiter aus:

³²² Vgl. Hassan, Scheherazade Qassim: *Turuq al-tadwin al-musiqi (Methoden der Notenschrift)*. Al-Musiqa al Arabiya, hrsg. von Sch.Q. Hassan. Beirut 1981, S. 14. Vgl. auch Touma, H. Hassan: 1989, S. 43.

³²³ Vgl. El-Mallah, Issam: 1996, S. 143.

³²⁴ Zitiert von El-Mallah: 1996, S. 143. Vgl. auch Bartók, Béla und Lord, A. B.: *Serbo-Croatian Folks Songs*. New York: [=Columbia University Studies in Musicology, 7] 1951.

³²⁵ Bartók 1920: S. 491.

„Die im festen Rhythmus können von einem sich selber auf der Darbúka begleitenden Sänger oder mit derselben Begleitung als Wechselgesang von zwei Sängern oder Wechselspiel von Gesang und Gasba (in welchem Falle der Sänger die Darbúka schlägt) vorgetragen werden.“³²⁶

Aus dieser Tatsache könnte man sich vorstellen, wie Bartók bereits die Gesänge transkribiert hat. Vermutlich sind Bartóks Transkriptionen keine hundertprozentigen, d. h. naturgetreuen Abbildungen der gehörten Melodien, sondern eher der ungefähre Versuch, das jeweils erlebte musikalische Phänomen mehr oder weniger präzise schriftlich zu fixieren. Dementsprechend berichtet Bartók in seiner Schrift *„Warum und wie sollen wir Volksmusik sammeln?“*:

„Ich kann also nicht sagen: diese oder jene Melodie ist so, wie ich sie mir da oder dort notiert habe; ich kann nur sagen: in dem Augenblick, als ich sie notierte, war sie so, vorausgesetzt natürlich, dass ich sie richtig aufgeschrieben habe“.³²⁷

Im Übrigen ist die folgende Art Notation im Rahmen der arabischen Musikwelt als typisch anzusehen: Man schreibt in der Regel die Melodie in einer einfachen Form als „Gerüsttranskription“ und überlässt die Improvisation und die Verzierungen, die man vielleicht als „Detailtranskription“ bezeichnet, dem Interpreten.³²⁸ Aber in Bartóks Notation der arabischen Gesänge oder Erläuterung von Instrumentaltonleitern gibt es unlogische Zusammenhänge für den arabischen Musiker bzw. Musikwissenschaftler. Wir finden als Beispiel die Transkriptionen der arabischen Tonleitern der Blasinstrumente (*Gasaba* = Flöte) (siehe Abbildung 12.). Sie bilden selten den Gegenstand der arabischen „*Ağnas*“ oder „*Maqamat*“, die man als Gerüst der arabischen Melodien bezeichnen kann.³²⁹ Aufgrund dieser Tatsache kann man davon ausgehen, dass Bartók die Melodien exakt und mit Genauigkeit, wie er sich sie vor Ort natürlich angehört hatte, notierte, ohne sich auf die Theorie der arabischen Musik oder das Tonsystem gestützt zu haben.³³⁰

³²⁶ Ebd., S. 492.

³²⁷ Bartók: 1972, S. 179.

³²⁸ Vgl. El-Mallah: 1996, S. 52ff.

³²⁹ Vgl. das Thema *Maqamat* im ersten Kapitel.

³³⁰ Vgl. Kárpáti, János: *Bartók in North Africa: A Unique Fieldwork and Its Impact on His Music*. In: *Bartók Perspectives. Man. Composer and Ethnomusicologist*, hrsg. von Elliott Antokoletz, Victoria Fischer und Benjamin Suchof. Oxford und New York 2000, S. 177.

Der Musikethnologe Max Peter Baumann stellt in seiner Studie „*Ethnomusikologische Feldforschung*“ zwei grundsätzliche, theoretische Vorschläge zur Methode der Ethnographie dar, wie sie von Eberhard Fischer und Noa Zanolli unterschieden wurden, gelten sie auch nach Baumann für die ethnomusikologische Feldforschung. Zwei Beobachtungsebenen stehen für die Darstellung eines Kulturbildes fest: Die notative und intentionale Beobachtungsebene.³³¹ In der notativen Beobachtungsebene klassifiziert der Ethnologe nach Fischer und Zanolli: „(...) *schon im Augenblick der Beobachtung alle fremden Erscheinungen nach eigenen, d. h. im Wesentlichen in seiner Kultur vorgebildeten Erkenntniskriterien*“³³², ohne zu fragen, ob diese Systematik der fremden Kultur entspricht. Dies entspricht im gegebenen Fall Bartóks Methode bei der Transkription und Beschreibung von den arabischen Volksliedern. Im Gegensatz dazu erfordert die intentionale Beobachtungsebene, das musikalische Phänomen in Begriffen und in der Denkweise des Kulturträgers zu erfassen. Dies geschieht über die Vertiefung in der fremden Kultur. Der Forscher ist bestrebt in diesem Sinne:

„(...) *seinen eigenen kulturellen Hintergrund vorübergehend aufzugeben und seine Erfahrungen denjenigen der beobachteten Individuen anzugleichen, um die Phänomene vom Standpunkt der Einheimischen, d. h. der beobachteten Kulturträger, zu erkennen.*“³³³

Zum Teil lag ebenfalls die Undeutlichkeit von Bartóks Liednotation vor allem an der Fähigkeit der Sänger oder Sängerinnen, die höchstwahrscheinlich nicht besonders gut singen konnten beziehungsweise überhaupt irgendwelche Musikvorkenntnisse hatten. Das gilt ebenfalls für die selbst gebauten Blasinstrumente und deren Spieler. Die Transkription ihrer Musik war ebenfalls schwierig und irritierend als Fassung nach dem üblichen europäischen Notensystem anzufertigen. Bartók selbst hielt die Melodien für merkwürdig und berichtet dementsprechend in seinem Brief von 19. Juni 1913 in Biskra an Géza Vilmos Zágón in Paris: „*Ein Originalstreichinstrument haben sie nicht mehr (stattdessen die Geige); ihre Blasinstr. geben ganz merkwürdige Tonleitern.*“³³⁴ Zweifelsohne würde ein einheimi-

³³¹ Baumann, Max Peter: *Ethnomusikologische Feldforschung*. Studien Text- und Arbeitshefte. Heft 3. Würzburg 2009, S. 8.

³³² Fischer/ Zanolli: 1968:4, Zit. von Baumann: 2009, S. 8.

³³³ Fischer/ Zanolli: 1968:5, Zit. von Baumann: 2009, S. 10.

³³⁴ Bartók, Béla: *Béla Bartók. Briefe*. Heft I. Budapest 1973, S. 145.

scher Musikwissenschaftler auf diese „schlichte Fähigkeit“ der Sänger oder Spieler im strengsten Sinne Rücksicht nehmen und die Melodien anders notieren, als sie in Wahrheit von der „Quelle“ klingen. Wir müssen bedenken, dass es Bartóks Absicht war, eine „echte“ Bauernmusik zu sammeln und das Material so exakt wie möglich aufzuzeichnen und zu interpretieren.

Eine Vertiefung in arabische Musik führte Bartók anscheinend nicht weiter. Bartók hat sich selbst nicht für einen Experten in arabischer Musik gehalten. Er hat sich möglicherweise gewundert, dass er als beratendes Mitglied zum Kairoer Kongress vom Jahre 1932 eingeladen wurde. Trotzdem war er der erste, der vor Ort Volksmusik auf arabischen Boden phonographiert und ausgewertet hat im Vergleich zu den bedeutenden Musikethnologen seiner Zeit wie Hornbostel, Lachmann und Idelsohn, die in der Tat ihre Erforschung nicht vor Ort durchgeführt haben.³³⁵

Bartók betont dies wiederum in seiner Schrift *Warum und wie sollen wir Volkslieder sammeln?*:

„Besonders betonen muss ich, dass man möglichst nur an Ort und Stelle, das heißt in den Dörfern selbst, sammeln soll. Nicht ratsam ist es, bei Dörflern zu sammeln, die in die Fremde verschlagen worden sind, zum Beispiel bei Dienstboten, Hausierern, in die Hauptstadt gekommenen Kriegsgefangenen. Von der Heimat getrennte Menschen können aus der heimatlichen Musikgemeinschaft so sehr herausfallen, dass sich sogar ihre Vortragsweise ändert. Doch selbst wenn sie sich nicht geändert haben sollten und wir von ihnen gute Lieder gut vortragen bekommen können, werden solche Sammlungen dennoch einen großen Mangel haben: Die wechselseitige Reaktion zwischen dem Sänger und seinen Dorfgenossen wird fehlen (...) Ganz zu schweigen davon, dass wir das echte Leben, die wirkliche Funktion der Lieder nur in einer Gemeinschaft beobachten können.“³³⁶

Kneif vermutet allerdings eher, dass Bartók in Nordafrika städtische Musik gehört hatte, weil die Sängerinnen unverschleiert waren.³³⁷ Man könnte ebenfalls aus der Tatsache ihrer Situation als „*Ouled-Nails*“, „*die Freudenmädchen*“ be-

³³⁵ Vgl. Kárpáti, János: 1964, S. 182. <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>, (Stand: 06.10.2015).

³³⁶ Bartók: 1972, S. 183f.

³³⁷ Vgl. Kneif, Tibor: 1988, S. 388. Vgl. auch Ziegler: 1965, S. 10.

haupten, dass die Sängerinnen überhaupt nicht arabisch waren, sondern eher Nomaden aus anderen Regionen. Aus dem Grund der fanatischen Gesellschaft arabischen Frauen gegenüber hätten solche „*Ouled-Nails*“-Frauen keinen Platz in der arabischen Gesellschaft bekommen können, falls sie überhaupt arabisch gewesen wären.

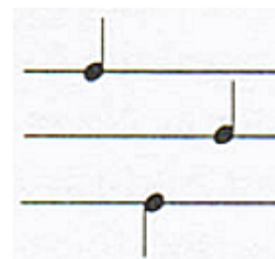
In Bartóks Schrift „*Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung*“ stoßen wir auf zusätzlich von Bartók erstellte Zeichen, die er folgendermaßen erläutert: Das Zeichen (+) über einer Note der Tonleiter oder einer Passage bedeutet die Erhöhung des betreffenden Tons um weniger als $\frac{1}{4}$ Ton. Das Zeichen (o) senkt den Ton auf analoge Weise. ($\flat/2$) senkt und ($\sharp/2$) erhöht jeweils um einen $\frac{1}{4}$ Ton (siehe Abbildung 9., das Lied Nr. 51), oder beispielsweise das Zeichen (~) über Notenköpfen oder Pausen bedeutet eine kaum spürbare Verkürzung ihrer Dauer. Es gibt noch viele andere Zeichen (siehe Abbildung 10., das Lied Nr. 1).³³⁸ Allein durch die Erfindung der eigenen Zeichen, basierend auf seiner Kenntnis der komplizierten arabischen Melodien, enthüllten sich ihm viele ungeahnte Feinheiten dieser Musik. Jedoch stellen seine Aufzeichnungen die äußerste Grenze dar, die ein menschliches, feines Ohr ohne Hilfe von Geräten wahrnehmen konnte. Ob er sich mit Phonometrie und Centberechnungen beschäftigte, ist uns unbekannt.

Auch bei der Darstellung von Trommelbegleitung bzw. Rhythmuswerten in vielen Liedern aus diesem Zyklus begegnen wir einem besonderen individuellen System. Bei der Notierung der Trommelbegleitung werden die Schläge nach Bartók folgendermaßen notiert:³³⁹

„*Rechte Hand am Rande des Felles gespielt*“:

„*Rechte Hand in der Mitte des Felles gespielt*“:

„*linke Hand*“:



Diese Art der Notierung könnte „irritierend“ sein, behauptet El-Malla, weil die Schlagelemente „*Dum*“ und „*Tak*“ anders als üblich akzentuiert werden. Normalerweise wird der tiefe, dunkle Schlag „*Dum*“, der in der Mitte des Fells erzeugt

³³⁸ Bartók: 1920, S. 498ff.

³³⁹ Ebda., S. 498.

wird, unten dargestellt und der helle Schlag „*Tak*“, der am Rande des Felles erzeugt wird, oben gezeigt. Während die linke Hand, bei Bartók dargestellt als unterste Note, die Verzierungen des Hauptrhythmus spielt, werden im üblichen Trommelsystem keine Rhythmuswerte eingesetzt.³⁴⁰ Die Verzierungen der linken Hand werden „in der Regel“ für den Trommelspieler frei gelassen. Die Notierung stellt also nur das rhythmische Grundgerüst dar. Diese „optimale“ Methode, um einen Rhythmus zu notieren, findet man ebenfalls nicht bei allen arabischen Musikinterpreten gleich.³⁴¹

Zurück zur Notation der Melodie: Die Aufgabe der Transkription der arabischen Melodien war und ist weder für andere europäischen Musikethnologen noch für „Einheimische“ noch für Bartók selbst als eine einfache Aufgabe zu bezeichnen.³⁴² Der Wissenschaftler Francois-Joseph Fétis hatte schon bei der akustischen Erfassung der arabischen Intervalle Probleme. Er konnte sie beispielsweise weder durch Gehör identifizieren noch nachsingen, sondern konnte sie nur auf einem Instrument (*Tanbūr*)³⁴³ bestimmen.³⁴⁴ Besonders schwierig war, laut Bartók, die schriftliche Fixierung der Vortragsart einer gesungenen Melodie: „*Diese kann ebenso schwer in Worten, wie mit Noten ausgedrückt werden. Eigentlich gibt uns nur das Hören der Phonogramme eine genaue Vorstellung davon.*“³⁴⁵ Aus solchen Schwierigkeiten ist erforderlich, dass jeder Wissenschaftler bzw. Musikethnologe seine Transkriptionsmethode entsprechend seiner eigenen Zwecke erstellt. Daraus ergibt sich die zusätzliche Schwierigkeit, dass alle Transkriptionen stets relativ, weil bezogen auf Absicht und Kenntnisstand des Autors, zu verstehen sind. Ähnliches gilt auch für den Leser bzw. Musiker, der nur mit der arabischen Musikpraxis vertraut ist, so dass er, als reiner „Ohrmusiker“ mit keiner noch so guten Transkription umzugehen weiß.³⁴⁶ So kommt es, dass sich nicht arabische Transkriptoren ihrer Arbeit nicht immer sicher sind.

³⁴⁰ Vgl. El-Malla, Issam: 1996, S. 145.

³⁴¹ Vgl. das Thema „Rhythmus“ im ersten Kapitel S. 44.

³⁴² Vgl. El-Malla, Issam: 1996, S. 155.

³⁴³ Tanbur = *طنبور*, (persisch = *Tanbūr*), ist eine gezupfte Langhalslaute mit Bündeln und zwei bis fünf Saiten, die im Orient weit verbreitet ist.

³⁴⁴ Vgl. Fétis, Francois-Joseph: *Histoire générale de la musique*. Tome deuxième, Paris 1869, S. 70, Zit. von El-Mallah, Issam: 1996, S. 154.

³⁴⁵ Bartók: 1920, S. 494.

³⁴⁶ Vgl. Hassan, Scheherazade Qassim: 1981, S. 19

Bereits in der Einleitung dieser Schrift von 1920 wird deutlich, dass Bartók sehr wohl die Unterschiede zwischen den verschiedenen arabischen Musikgenres bewusst waren:

„Die arabische Musik, die wir aus verschiedenen Ausgaben kennen, ist keine Volksmusik im strengsten Sinne des Wortes, sondern die Musik der städtischen Araber und allem Anschein ein Überrest der alt-arabischen Kunstmusik, welche in Ermangelung der Notenschrift mündlich fortgepflanzt wurde. Dieser Aufsatz handelt ausschließlich von arabischer Volks-, d. h. Bauernmusik, welche sich von der oben erwähnten wesentlich unterscheidet.“³⁴⁷

Tibor Kneifs Kritik, dass Bartók oder auch andere Teilnehmer des Kairoer Kongresses im Jahre 1932 nur Bauernmusik für „echte“ arabische Musik hielten, ist somit zu relativieren. Auf der anderen Seite liegen zwischen dem angeführten Aufsatz Bartóks und dem Kairoer Kongress rund zwölf Jahre – möglicherweise hat Bartók seine Auffassung im Laufe dieser Zeitspanne auch noch geändert.³⁴⁸ Bartóks Ansicht, dass Volksmusikforschung eines geschlossenen Gebiets mit der Volks- bzw. Bauernmusik anderer Regionen verglichen werden soll, führt zu dem Grund seiner Algerien-Forschung, wie er ebenfalls in der Schrift *„Warum und wie sollen wir Volksmusik sammeln?“* diese Reise begründet hat. Er beschreibt:

„Wenn wir als Ergebnis einer nach den neusten Methoden durchgeführten Forschung je ein geschlossenes Gebiet in Bezug auf die Volksmusik mehr oder weniger gut kennengelernt haben, folgt der zweite Teil der Forschung. Das Material der einzelnen Gebiete muss verglichen und es muss festgestellt werden, was darin gemeinsam und was abweichend ist. Mit anderen Worten: in die Fußstapfen der aufzeichnenden Musikfolklore muß die vergleichende Musikfolklore treten.“³⁴⁹

Bartók hat in Rumänien im Jahre 1912 eine Melodie orientalischer Färbung entdeckt. Im Jahre 1913 hatte er in Mittelalgerien, in einem Dorf in der Sahara, eine ganz ähnliche Melodie entdeckt. Trotz 2000 km Entfernung zwischen beiden Orten, bestand ein Kausalzusammenhang, eine gemeinsame Ursache zwischen beiden! Zunächst ging Bartók davon aus, dass diese Ähnlichkeit zufällig sei. Später

³⁴⁷ Bartók, Béla: 1920, S. 489.

³⁴⁸ Vgl. Kneif, Tibor: 1988, S. 387f

³⁴⁹ Bartók, Béla: 1972, S. 180.

entdeckte er, dass diese Melodieart auch in der Ukraine, im Irak, in Persien und im alten Rumänien altbekannt war. Dies konnte, laut Bartóks Auffassung, nun kein Zufall mehr sein. Die Melodie müsse laut Bartók persisch-arabischen Ursprungs sein.³⁵⁰ Bartóks Beobachtungen von Ähnlichkeiten zwischen Musikstücken verschiedener Völker fanden bereits längere Zeit vor seiner systematisch-wissenschaftlichen Beschäftigung mit Folklore statt. Bartók stellte auf dem Kairoer Kongress die Ähnlichkeit der sogenannten *Dumy*-Melodien (das sind alte lyrische Balladen, die ursprünglich die Taten der Kosaken besingen) der Ukrainer mit bestimmten algerischen Melodien fest. Diese vermuteten Zusammenhänge haben die vergleichende Musikwissenschaft von da an die nächsten Jahrzehnte bis heute beschäftigt.³⁵¹

Bartók hat sich laut Kneif als westeuropäischer Komponist und Musikwissenschaftler sehr um diese Art der arabischen Musikforschung verdient gemacht, aber der Rang von Bartóks Beiträgen zu diesem Thema ist auch nicht unumstritten. Mit Bartóks Thesen habe sich beispielweise kein Musikwissenschaftler zu einem späteren Zeitpunkt mehr ausdrücklich auseinandergesetzt, sondern Bartóks Thesen seien wie von „respektvollem Schweigen“ umgeben gewesen. Somit hätte eine kritische, wissenschaftliche Debatte nicht stattgefunden, die auch zu anderen Resultaten hätte kommen können.³⁵²

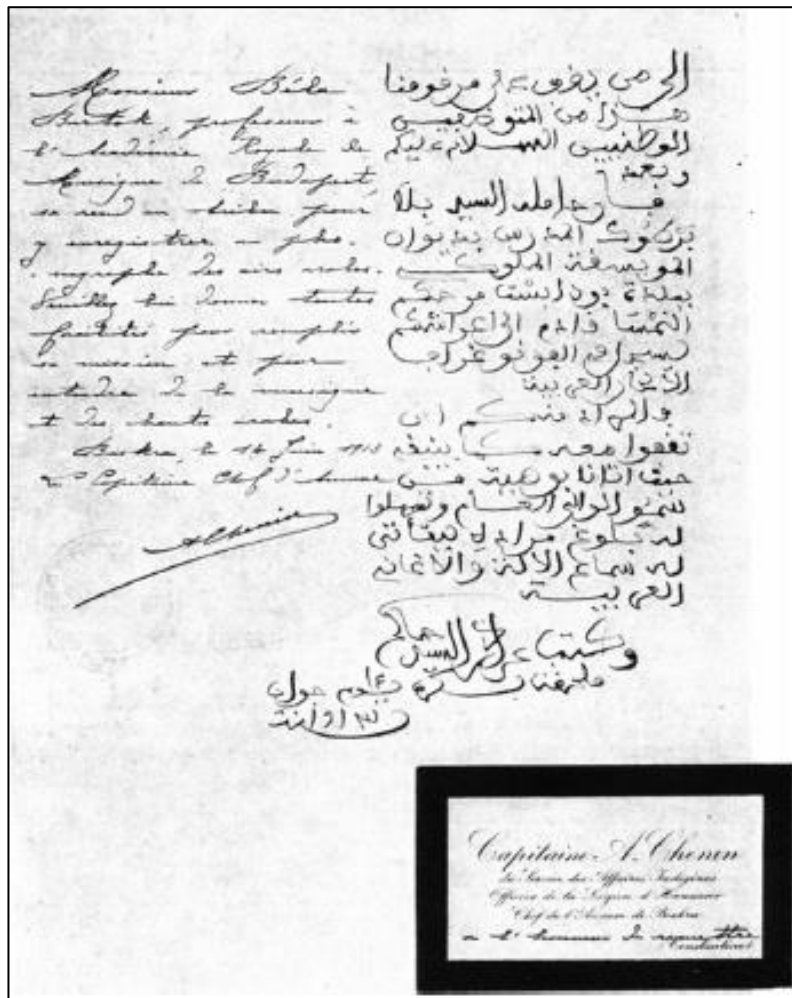
Zu diesem Zeitpunkt kann man behaupten, dass die Konferenz von Kairo von 1932 ein bahnbrechendes Ereignis war, bei dem Bartók im frühen 20. Jahrhundert Unterschieden zwischen „Ost“ und „West“, „Orient“ und „Okzident“ begegnet war. Er erhielt Einblicke in arabische Volksmusik von Dörflern bzw. Bauern und erkannte Unterschiede zur städtischen Musik des arabischen Kulturraums, welche immer mehr unter dem Einfluss westlicher Musik stand. Der erfahrene Feldforscher Bartók hat nicht nur musikalisches Wissen gewonnen, sondern auch das Geschick der Diplomatie erworben, als er einheimische Volksmusik untersuchte. Durch die von Bartók in Nordafrika erlebten vielfältigen Erfolge und Hindernisse zeigen seine Ergebnisse die Talente eines Komponisten des 20. Jahrhunderts, der den Wunsch nach kultureller Differenz in der Musik zu verstehen ausgestellt hat.

³⁵⁰ Vgl. Bartók, Béla: 1972, S. 191.

³⁵¹ Vgl. Kneif: 1988, S. 386ff.

³⁵² Vgl. ebda., S. 387f.

Abbildung 1..³⁵³



Zu welcher Staatsbeamter sieht dieses Dokument von uns, Friede sei mit Ihnen, etc. ... Es dürfte bekannt sein, dass der Träger dieses Briefes, Herr Béla Bartók, Professor an der Königlichen Musikakademie der Stadt Budapest, nach österreichischem Schutz, in Ihre Dörfer kommen wird, um arabische Melodien auf seinem Phonographen aufzunehmen. Da er uns eine Empfehlung von seiner Hoheit, dem Generalgouverneur brachte, bitten wir Sie, ihm zu helfen, in allem, was erforderlich ist. Helfen Sie ihm, sein Ziel zu erreichen, indem Sie ihm ermöglichen, auf die Instrumente und arabischen Lieder zu hören.

Geschrieben von Herrn Sayyid Salah, Biskra, 14. Juni 1913.

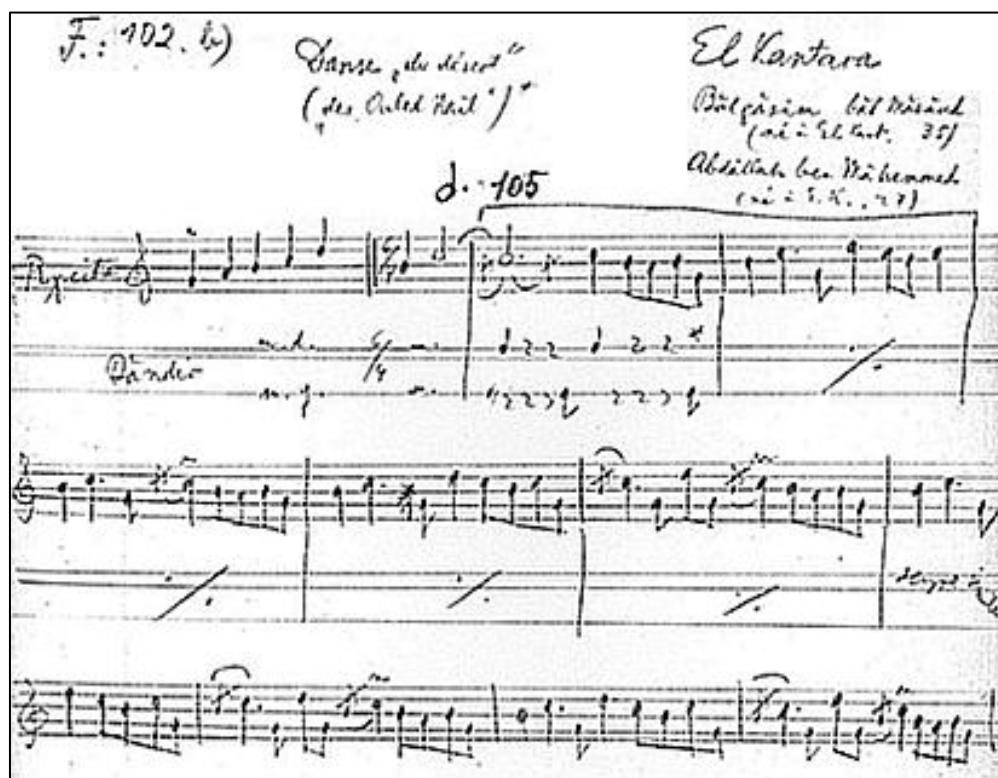
³⁵³ Photographien und Faksimiles. In: *Documenta Bartókiana*: Heft 2, S. 151.

Abbildung 2.:³⁵⁴

Genehmigung von Biskra Ort, um sich mit den "Ouled-Nails" für eine musikalische Forschung zu treffen.



Abbildung 3.: Bartóks Handschrift.³⁵⁵



³⁵⁴ Bartók: 1920, S. 516.

³⁵⁵ Riggs, K.: Dance of the desert (of the Ouled-Nails), S. 80.

Abbildung 4..³⁵⁶

47. *Wüsten-Tanz* Aus *El-Kantara*

Tempo: $\text{♩} = 105$ Periode

Conductor: *Conleiter*
Bandir: *Bändir*



usw.

sempre stitito

Bar.:
1) auch: oder

NB. öfters eine zwischen $\text{♩} \text{ } \frac{6}{8}$ und liegende Rhythmusart.

³⁵⁶ Bartók, Béla: 1920, S. 516.

Abbildung 5. von F.A.:³⁵⁷

F. A. (10-1) *Körge darz +*
(Möfletti örked...) *Tolga 1913. II.*
(Muhammad bin Sağha 195)
(Ehmed bin Lüzraç 135)

gemma
meçine *♩. = 65*

darinka a.d. / end / inden I. | *pmppe simile* II.

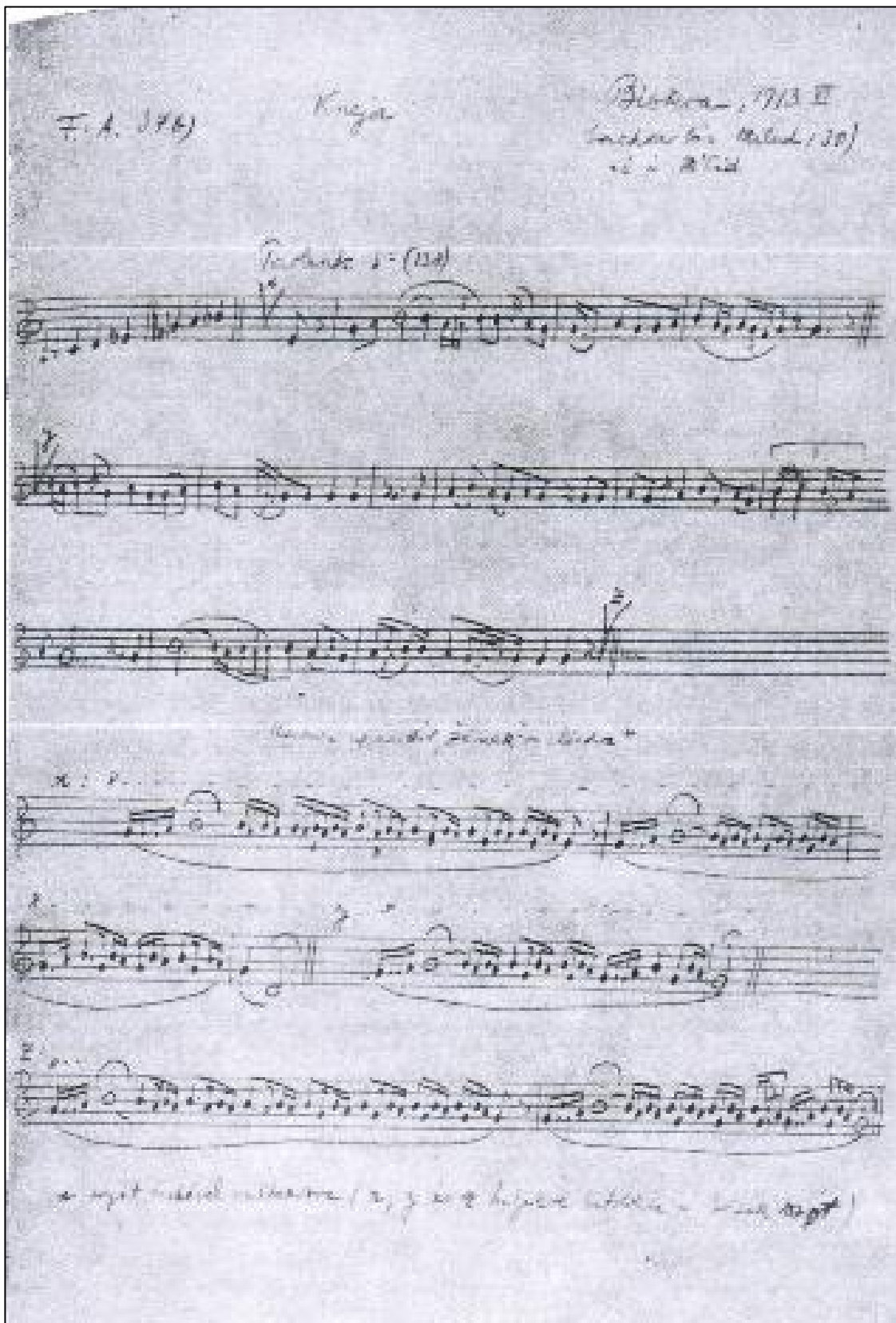
I. II.

I.

* *pa-e-niz: I is II. inder appant selwilder; in epike jation = da-bilit.*
↑ B. (es) I. e-t, + II. ces: + e-tilt!
(es) (esca)
↑
melodiy

³⁵⁷ Ziegler, Márta: 1965, S. 14.

Abbildung 6. von F.A..³⁵⁸



³⁵⁸ Ziegler, Márta: 1965, S. 15.

Abbildung 7.:³⁵⁹

37. Šaïia-Tanz (gen. Kabysten-Tanz)
der Region des Ued Hâbdi

Aus Biskra I

Conleiter

♩ = 98

Bändir

2. Tummelmotiv

1. Tummelmotiv

2. Tummelmotiv

usw.

³⁵⁹ Bartók, Béla: 1920, S. 511.

Abbildung 8..³⁶⁰

38. Šaīia-Tanz
des Stammes der Beni Ferah *Aus El-Kantara*

Tonleiter *Motiv*

Bāndir

2. Trommelmotiv

1. Trommelmotiv

mf

³⁶⁰ Bartók, Béla: 1920, S. 512.

Abbildung 9.:³⁶¹

51. Derwisch-Tanz *Aus Sidi-Okba*

Tempo giusto
 $\text{♩} = 90$ *poco a poco accel.*

Confeiter *NB* Quasi rubato*

*NB*** A B

Tabal

C

sempre simile

1) wechselt unregelmäßig mit:

A B

B B B

C

A *acc. il tempo al ♩ = 130*

³⁶¹ Bartók, Béla: 1920, S. 517.

Abbildung 10.:³⁶²

Kneja-Melodien in „tempo rubato“
(quasi parlando)

1. Kneja dârz El-Kantara.

Conciter ♩ = 250 1. Strophe

4. Strophe

Abbildung 11.:³⁶³

5. Hochzeitslied. Aus Tolga

Conciter ♩ = 120 1. Str. 1)

ă, Hu - bu dar - bă ni-jă ă,

2) 3) 4)1)

Abbildung 12.:³⁶⁴

Conciter der Instrumente:

25. Gasba aus Biskra: 26. Gasba aus Tolga: 27. Gasba aus Sidi-Okba:

28. Gasba a. El-Kantara: 29. Veita aus Biskra I: 30. Veita aus Biskra II:

31. Veita aus Tolga: 32. Veita aus El-Kantara:

³⁶² Bartók, Béla: 1920, S. 502.

³⁶³ Ebda., S. 503.

³⁶⁴ Ebda., S. 509.

3.6 Bartóks Interesse an Exotik

Einleitend soll vorweggeschickt werden, dass die Verwendung von außereuropäischen, musikalischen Elementen, oder was damals dafür gehalten wurde, in der Kunstmusik des 19. Jahrhunderts unter dem Begriff „*Exotik*“ durchaus üblich war. Dies ist sicherlich zeitgeschichtlich zu verstehen, da das 19. Jahrhundert von Kolonialismus und Nationalstaatenbildungen geprägt ist. Die wirtschaftlichen und sozialen Einflüsse und darüber hinaus die technischen Entwicklungen öffneten ebenfalls eine neue Beziehung zwischen Osten und Westen. Dadurch war das Interesse an kulturellen Einflüssen (auch, um sich als Nationalstaat abgrenzen zu können), die aus den annektierten, fremden Gebieten stammen, auch in der Kunst besonders groß.³⁶⁵ Insbesondere französische Komponisten, beispielsweise Camille Saint-Saëns, haben solche „exotischen“ – in seinem Fall arabische – Elemente und Melodien benutzt,³⁶⁶ (z.B. das Werk „*Afrika*“, Fantasie für Klavier und Orchester Op. 89/ Lieder und Tänze aus Algerien und Ägypten). Hier schlägt sich sicher der Umstand nieder, dass Frankreich nordafrikanische Kolonien, wie zum Beispiel Algerien, besaß. Verdi hatte ebenso die ägyptische Musik studiert, als er die „*Aida*“ komponiert hatte.

Ein weiteres Beispiel hierfür ist Russland und die ehemalige Sowjetunion. Hier gab es die Tendenz der „Russifizierung“ in der Musik. Zeitgeschichtlicher Hintergrund hierfür ist die im 19. Jahrhundert stattfindende „Russifizierung“ der nicht russischen Randländer. Diese Entwicklung wurde von Komponisten wie Mussorgsky, Borodin und Rimsky-Korsakow musikalisch verarbeitet.³⁶⁷ Dementsprechend müssen wir bedenken, dass das Wissen der europäischen Musikwissenschaftler über die orientalische bzw. arabische Musikkultur zum Teil auf ihren eigenen Experimenten und zum anderen Teil auf den überlieferten Ergebnissen der Musikethnologie ihrer Zeit basierte. Bartóks Interesse an ost- und außereuropäischer Musik ist nach seinen eigenen Aussagen frei von ideologischen und kolonialistischen Bestrebungen. Sein Interesse an östlichen Ländern lag

³⁶⁵ Vgl. Wunsch, Walter: *Das orientalische Element am Balkan als Thema der Musikgeschichte. Musikethnologie und Instrumentenkunde*. In: Beiträge zur Kenntnis Südeuropas und des Nahen Orients, hrsg. von H.G. Beck, M. Bernah, K.D. Grothusen, H.J. Kissling, L. Kretzenbacher, A. Schmaus, J.Schütz und W. Wunsch, Band 2. München 1967, S. 113.

³⁶⁶ Vgl. Kárpáti, J.: 1964, S. 181.

³⁶⁷ Vgl. a.a.O.

hauptsächlich an ihrem magischen und bunten Milieu.³⁶⁸ Er schaffte in seinem Musikwerk eine Mischung bzw. Synthese aus orientalischen (arabischen, türkischen, hinduistischen, chinesischen) Elementen, behauptete Kárpáti.³⁶⁹ Seine künstlerische Verarbeitung arabischer Musik ist eher vergleichbar mit der bildenden Kunst Paul Klees und August Mackes. Beide haben ebenfalls Nordafrika bereist und ihre Reiseindrücke künstlerisch verarbeitet. Klee und Macke waren im Jahre 1914 in Tunesien, um dort zu malen.³⁷⁰ In Bartóks musikalischem Werk finden sich dadurch arabisch beeinflusste Episoden. Zum Teil hat er ihre Quellen selbst so bekannt gegeben, zum Beispiel Nr.1 und teilweise Nr. 4 oder Nr. 3 aus der Tanzsuite.³⁷¹ Bartóks Verwendung von außereuropäischer Musik und explizit arabischen Musikelementen ist im positiven Sinne ideologisch zu verstehen: Bartók pflegte die Utopie einer Völkerfreundschaft. Sein Ideal war das gleichberechtigte Nebeneinander von ungarischer, rumänischer, slowakischer, jugoslawischer und arabischer Musik, verankert in der angeblich allein authentischen Bauermusik.³⁷²

Nicht nur die außereuropäische Kultur hat auf Bartóks Musik einen Einfluss genommen, auch bedeutende europäische Komponisten haben sich besonders auf Bartóks Musikschaffen ausgewirkt, denn erst später ermöglichte dem Komponisten die Beschäftigung mit Musikethnologie eine neue Perspektive, die als beachtliche Entwicklung der Musik des 20. Jahrhunderts angesehen wird. Der junge Komponist ist musikalisch unter den Einflüssen von Wagner, Brahms und Richard Strauss aufgewachsen. Ferner hat Ravels und Debussys Musik Bartóks Leben beeinflusst,³⁷³ und in Debussys Musikentdeckte er beispielsweise pentatonische Elemente, die er sowohl in ungarischer, türkischer, arabischer als auch in fernasiatischer Bauernmusik „mit unterschiedlichen pentatonischen Systemen“ erforscht hatte.³⁷⁴ Dies weckte bei Bartók ein neues Interesse an fernöstlicher

³⁶⁸ Vgl. Michaud, Roland und Michaud, Sabrina: *Der Zauber des Orients, die islamische Welt im Spiegel von Vergangenheit und Gegenwart*. Stuttgart 1991.

³⁶⁹ Vgl. Kárpáti, J.: 1964, S. 180.

³⁷⁰ Vgl. Hammer, Klaus: *Tunisreise im Jahr 1914, Paul Klees. August Mackes und Louis Moilliets*. Hrsg. vo Zentrum Paul Klees, frühere Ausgaben Nr. 6, Stuttgart 2014. http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=19261, (Stand: 19. 09.2015).

³⁷¹ Vgl. Bartók, Béla: 1973, S. 82f.

³⁷² Vgl. Szabolcsi, Bence: 1972, S. 27ff.

³⁷³ Vgl. Suchhoff, Benjamin: *Béla Bartók. Essays*. London 1967, S. 518.

³⁷⁴ Vgl. László, Ferenc: 2002, S. 78. Vgl. auch Kárpáti: 1964, S. 181.

Musik. Man sollte an dieser Stelle erstaunt sein, dass Bartók eng mit der Musik der fernöstlichen Völker ohne Einsicht in musikethnologische Publikationen und Aufnahmen vertraut war. Seine Kenntnis dieser Musik widerspricht seiner wissenschaftlichen Forschungsmethode zum Erkenntnisgewinn, denn sie basierte an erster Stelle auf Sekundärquellen und nicht auf eigener, empirischer Erfahrung, außer im Falle Nordafrikas, wo er unmittelbar und einzig mit musikalischen Primärquellen (arabische Musik, die er dort vorfand) konfrontiert wurde.³⁷⁵ Vermutlich lag das daran, dass Bartók einerseits in den letzten 10 Jahren vor seinem Tode schwer erkrankt war und andererseits, weil er, wegen des Zweiten Weltkriegs, geplante Forschungsreisen gestrichen hatte.

Beim praktischen Komponieren hat Bartók sich nicht prinzipiell anders verhalten als die anderen Komponisten des 19. Jahrhunderts, wie beispielsweise Liszt oder Grieg. Diese nutzten die außereuropäischen, musikalischen Elemente auf der Basis des bestehenden, westeuropäischen Tonsystems im Rahmen von Erweiterung und Verzierung.³⁷⁶ Bartók war letztlich noch radikaler und ging einen Schritt weiter. Exotische Musik wurde von ihm nicht nur als Verzierung oder Erweiterung mancher Konventionen genutzt, sondern als Loslösung von der Dur-Moll-Tonalität dargestellt.³⁷⁷ Dies wird deutlich in folgender Ausführung Bartóks:

„Die Verarbeitung des musikalisch höchst wertvollen Materials war von entscheidender Bedeutung für mich, weil sie mich auf die Möglichkeit einer vollständigen Emanzipation von der Alleinherrschaft des bisherigen Dur-Mollsystems bedeutete. Denn der weit überwiegende und gerade wertvolle Teil des Melodienschatzes ist in den Kirchentonarten, resp. in altgriechischen und gewissen noch primitiveren (namentlich pentatonischen) Tonarten gehalten und zeigt außerdem mannigfaltigste und freieste Rhythmusgebilde und Taktwechsel sowohl im rubato als auch im Tempo giusto Vortrag. Es erwies sich, dass die alten, in unserer Kunstmusik nicht mehr gebrauchten Tonleitern ihre Lebensfähigkeit noch durchaus nicht verloren haben. Die Anwendung derselben ermöglichte auch harmonisch neuartige Kombinationen. Diese freie Behandlung der diatonischen Tonreihe wies auf die Möglichkeit zur Befreiung der erstarrten Dur-Moll-Skala hin und führte als

³⁷⁵ Vgl. Bartók: 1972, S. 181. Vgl. auch Kárpáti: 1964, S. 184f.

³⁷⁶ Vgl. Bartók: 1972, S. 159.

³⁷⁷ Vgl. Kneif, Tibor: 1988, S. 389. Vgl. auch Kapati, J.: 1964, S. 181. Vgl. auch László, F.: 2002, S. 78.

letzte Konsequenz zur vollkommen freien Verfügung über die einzelnen Töne unseres chromatischen Zwölftonsystems.“³⁷⁸

Bartóks Konsequenz war theoretisch die Neutralisierung der Terz sowie Erweiterung der Quarte bzw. Verminderung der Quinte. Bei der Neuorganisation des Tonmaterials hat gewiss die in Algerien aufgezeichnete Musik Einfluss genommen. Dies wird sichtbar in der von Bartók sehr häufig verwendeten Kleinintervallik, welche ein typisches Kennzeichen arabischer Musik sei, behauptete der Wissenschaftler Tibor Kneif.³⁷⁹ Bartók nutzt häufig in seinen Kompositionen kleine und große Sekunden. Ferner setzt Bartók häufig Chromatik ein, was ebenfalls eine tonartneutralisierende Wirkung hat. Bartók hat auch Vierteltöne im 2. Violinkonzert, im 6. Streichquartett und in der Sonata für Solovioline benutzt; ein eindeutig arabisches Musikelement. Schließlich nutzte Bartók auch Polymodalität.³⁸⁰ Zusammengefasst: Bartók ist nicht nur von der arabischen, türkischen oder ungarischen Volksmusik, sondern auch von der rumänischen, slowakischen, ukrainischen, bulgarischen, russischen, südslawischen, javanischen, chinesischen und der afroamerikanischen Volksmusik inspiriert worden. Er findet in ihrer Volksmusik verschiedene Tonsysteme nebeneinander: Dur und Moll, alle modalen Tonreihen (Kirchentonarten), arabische Elemente, Pentatonische Systeme, dazu die sogenannte Zigeunertonleiter mit dem charakteristischen Intervall der übermäßigen Sekunde, und vieles mehr.³⁸¹ Eine Verschmelzung dieser verschiedenartigen Kräfte der „Urmusik“ kristallisiert durch Geist und Form der europäischen Kunstmusiktraditionen ist das eigentliche Hauptthema des ganzen Bartókschen Werks. Nach Bence Szabolcsi finden wir Beispiele für die arabische Volksmusik beispielsweise in der „*Klaviersuite Op. 14*“, für die chinesische in der großen Tanzszene des „*Wunderbaren Mandarin*“, für die afroamerikanische Musik im letzten Satz des „Orchester-Concerto“, für javanische Volksmusik in einem Stück des Mikrokosmos und im ersten Satz des „Bratschenkonzerts“ und natürlich im Mikrokosmos eine Bartóksche Weltreise.³⁸² Man behauptet, dass jedes dritte Werk von Bartók eine

³⁷⁸ Dille, Denis: Bartóks Selbstbiographie aus dem Jahre 1918. In: Documenta Bartókiana, Heft 2, S. 114.

³⁷⁹ Vgl. Kneif, Tibor: 1988, S. 389.

³⁸⁰ Vgl. ebda., S. 389.

³⁸¹ Vgl. Szabolcsi, Bence: Bartók und die Volkslieder. In: Béla Bartók. Weg und Werk Schriften und Briefe. 1972, S. 97.

³⁸² Vgl. ebda., S. 97f.

Volksliedbearbeitung sei, oder es zumindest einen auf einem Volkslied aufgebauten Satz enthalte.³⁸³ Diese Kunstgattung begleitet sein ganzes Lebenswerk. Seine ersten Volksliedaufzeichnungen stammen aus dem Jahre 1904 und im gleichen Jahr entstand auch seine erste Volksliedbearbeitung. Die letzte schrieb Bartók einige Monate vor seinem Tode. Dabei möchte man die konkreten Quellen der einzelnen, arabischen Bauermelodien, -typen, -stile untersuchen, die Bartók bearbeitete und hinter denen sog. „Originalquellen“ als „indirekte“ oder „direkte“ authentische, arabische Inspirationen bzw. Einflüsse standen. Diesbezügliche Informationen und die Grundlagenforschung erwartet man natürlich von arabischen Musikwissenschaftlern. Die einschlägigen kleineren Aufsätze oder in Monographien veröffentlichten Abschnitte sind so zahlreich, dass wir auf eine bibliographische Übersicht verzichten müssen. Doch extensive, für die nichtarabischen Musiker und Musikologen zuverlässige und grundlegende Arbeiten fehlen noch.

Nun müssen wir noch eine wichtige Tatsache ins Licht bringen: Der von Bartók veröffentlichte Liederkatalog arabischer Volksmusik in seiner Schrift von 1920 „*Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung*“ enthält nicht alle originalen, akustischen, von Bartók angehörten und für folkloristisch befundenen Objekte. Die primären Quellen der Volkslieder notierte er auf seinen eigenen Notenheften in einer vereinfachten, stenografieartigen Notierung. Nach vorliegender Information fehlen den Melodien um Beispiel oft die Schlusstöne und in vielen Fällen auch die Melodietexte, und wenn sie schon angegeben sind, dann sind schwer verständliche Worte oder Angaben über Instrumente zu lesen (siehe Abbildung Nr.13, die Lieder 7 bis 11). Immerhin gab Bartók uns hier einige der wichtigsten Merkmale des Vortrags wie das Tempo und die bei wiederholenden Strophen bemerkbaren Tonabweichungen an. Bei örtlichen Aufzeichnungen machte er dazu, und wahrscheinlich zur Kontrolle mehrmals, Phonogrammaufnahmen. Falls er das Lied nicht mit dem Phonogramm aufgenommen hatte, dann ist die erste Aufzeichnung die einzige Quelle jeder weiteren, schriftlichen Form des Volkslieds.³⁸⁴ Bartók hat meistens die gesammelten Lieder zu Hause und nach Vergleich mit der Aufnahme korrigiert. Die Aufzeichnungen machte er vermutlich im Allgemeinen mit Bleistift, doch er radierte selten und machte seine

³⁸³ Vgl. Lampert, Vera: Quellenkatalog der Volksliederbearbeitung von Bartók. Ungarische, slowakische, rumänische, ruthenische, serbische und arabische Volkslieder und Tänze. In: Documenta Bartókiana, Heft 6, hrsg. von László Somafi. Budapest 1981, S. 15.

³⁸⁴ Vgl. ebda., S. 24.

Korrekturen eher durch Streichungen (siehe Abbildung Nr. 14). Die späteren Quellen besitzen natürlich die korrigierten Fassungen der arabischen Volkslieder (siehe Abbildungen Nr. 15 und 16). Die aufgezeichneten Melodien wurden von Bartók überwiegend in der Tonart „G“ notiert und höchstwahrscheinlich nicht wie sie die Sänger original aufgeführt haben. Dies wird ebenfalls von der Wissenschaftlerin Vera Lampert bei der Untersuchung von Bartóks gesammelten slowakischen Volksliedern seit etwa 1914/ 15 beobachtet.³⁸⁵ Dementsprechend vermutet sie, dass der Melodiesammler bereits bei der ersten Schrift transponiert aufzeichnete. Jedoch ist dieses Phänomen eher früher auffällig bei Bartók vor allem während seines Aufenthalts in Biskra (1913). Man kann davon ausgehen, dass Bartók während seiner Sammelreisen stets die gleiche Aufzeichnungsmethode der Volkslieder nutzte.

Selbstverständlich lernte Bartók während seiner Sammeltätigkeit, vor allem beim Abspielen und Abschreiben der Phonogramme, die Charakteristika der einzelnen Volkslieder in ihrer endlosen Komplexität kennen, so dass sie in ihrer vielartigen Gestalt nicht in Notenschrift umgesetzt werden können. Er führt in seiner Schrift *„Warum und wie sollen wir Volkslieder sammeln?“* ebenfalls an:

*„Doch selbst wenn es einem Sammler mit übernatürlichen Fähigkeiten gelänge, Melodien nach einmaligem Hören mit allen ihren feinen Nuancen niederzuschreiben, bleibe noch immer etwas, das sich überhaupt nicht niederschreiben lässt, weil wir für diesen Zweck kein Zeichensystem besitzen (...)“.*³⁸⁶

Bei Vorträgen vermied Bartók die ausführlichen Aufzeichnungen aller Einzelheiten des Vortrags. Er war der Meinung:

*„dass ein so dichtes und kompliziertes Notenbild die Gerüsttöne der Melodie überdeckt. Daher war notwendig die unverzierte Melodielinie anzugeben, die bei der Aufnahme zwar niemals in dieser Form erklingt aber die wesentlichen Komponenten der Melodie darstellt“.*³⁸⁷

Dies äußerte Bartók selbst während seiner Teilnahme an der Studio-Arbeit des ungarischen Rundfunks (1936-1938). In anderer Schrift erläutert er ebenfalls: *„Ich kann also nicht sagen: diese oder jene Melodie ist so, wie ich sie mir da*

³⁸⁵ Vgl. ebda., S. 25.

³⁸⁶ Bartók: 1972, S. 185.

³⁸⁷ Bartók zit. von Lampert, Vera: 1981, S. 27.

oder dort notiert habe; (...)“³⁸⁸. Infolgedessen bleibt natürlich dieser akustische Informationskomplex auch für den Forscher die einzige, relevante Quelle, die man sich als „Original“ vorstellen kann. Doch wir dürfen die Bedeutung des ersten Schriftbilds der volksmusikalischen Aufzeichnungen und Abschriften nicht unterschätzen. Weil die Volksmusikbearbeitungen für verschiedene Zwecke, vor allem „pädagogischer“, leichter vorzutragender Musik gedacht waren, und die originalen Volksmusikstücke ohnehin nur Vereinfachungen enthalten können, war in vielen Fällen der Gegenstand der Bearbeitung nicht das „originale“, gesungene Volkslied, sondern Bartóks erstes „annähernd“ gefertigtes Schriftbild. Die Bearbeitungen präsentieren bloß folkloristische Einflüsse seines Musikschaffens. Bartók berichtet in seiner Schrift *„Vom Einfluß der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit“* von drei verschiedenen Klassifizierungen, in denen der Einfluss von Bauernmusik auf die Kunstmusik in Erscheinung tritt.³⁸⁹ Die erste Art laut Bartók: *„Vor allem in der Weise, daß wir die Bauernmelodie ohne jedwede Veränderungen oder nur wenig variiert mit einer Begleitung versehen und eventuell noch mit einem Vor- und Nachspiel einfassen.“*³⁹⁰ Bei dieser Art unterscheidet Bartók zwei Typen von Volksliedbearbeitung. Ein Typ hat manchmal Begleitungs-, Vor-, Nach- oder Zwischenspielfunktion. Beim ersten Typ ist die folkloristische Begleitung nur sekundär zu benutzen. Beim anderen Typ spielt die Bauernmelodie umgekehrt die hauptsächliche Rolle der Begleitung. Durch die Verbindung beider Typen ist manchmal schwierig zu entscheiden, *„welches Element in der Bearbeitung vorherrscht.“* Wichtig sei es, so betont Bartók, dass die Bearbeitung bzw. Begleitung sich *„vom Charakter der Melodie“* ableiten lassen sollte, und *„die Melodie und alles Hinzugefügte den Eindruck einer untrennbaren Einheit erwecken“*.³⁹¹ Die zweite Art offenbart sich nach Bartóks Darstellung in der Weise, dass der Komponist, anstatt echte Bauernmusik zu verwenden, selber Nachbildungen solcher Melodien erfindet und sie in seinem Werk als thematisches Material benutzt. Diese Nachbildungsmethode lässt sich

³⁸⁸ Bartók: 1972, S. 179.

³⁸⁹ Diese Schrift war ursprünglich Bartóks Antwort auf einen Brief des rumänischen Juristen und Diplomaten Octavian Beu (datiert „zwischen Berlin und Budapest, 10. Jan. 1931“). In: *Béla Bartók, Briefe*, 1973, Bd. 2, S. 80. Auch in deutscher Übersetzung seines Vortrags, Bartók: 1972, S. 168.

³⁹⁰ Bartók: 1972, S. 169.

³⁹¹ Ebda., S. 169f.

nicht wesentlich von der ersten obengenannten Methode unterscheiden.³⁹² Ebenfalls können diese Nachbildungen nicht zahlenmäßig ausgewertet werden, weil sie sich nicht eindeutig von der dritten Art unterscheiden lassen, die laut Bartók besagt:

*„dass der Komponist weder Bauernmelodien noch Imitationen derselben in seinem Werke verwendet und trotzdem seine Musik dieselbe Atmosphäre verbreitet, wie die Bauernmusik seines Landes: das heißt, er eignet sich die Musiksprache der Bauern derart an, dass er sie handhabt wie der Dichter seine Muttersprache“.*³⁹³

In diesen Unterschieden liegt Bartóks hohe Kunst im Allgemeinen und in der Geschichte des Konzeptes „nationaler Musik“ im Besonderen. Darüber hinaus prägen die volkstümlichen Elemente seine musikalische Sprache, die dem Komponisten einen einzigartigen Stil in der Musik des 20. Jahrhundert beschafft. Es ist bekannt, dass Bartók selbst bis Anfang der zwanziger Jahre die Quellen seiner Volksliederbearbeitungen angegeben hat.

Er hat beispielsweise auf den Ursprungsort der verwendeten Melodien, vor allem bei Improvisationen, den Namen der Sammler und in den instrumentalen Bearbeitungen ebenfalls auf den Text der Lieder hingewiesen. Diesbezügliche Informationen machen natürlich die Aufgabe eines Musikologen bei einer Analyse eines volkstümlichen Werks von Bartók soweit verständlich. Aber die Quellenangaben wurden von Bartók leider seit der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre auffällig zurückgehalten. Gründe dafür liegen vermutlich in den politischen Perspektiven bezüglich der Einflüsse auf seine Musik durch Volksliedbearbeitungen. Dementsprechend wurde Bartók von den extremen ungarischen Nationalisten als unpatriotisch angesehen. Ein anderer Grund, behauptet die Wissenschaftlerin Vera Lampert, liege an der ablehnenden Beurteilung der Volksliedbearbeitung von Bartók, die in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre durch die, vor allem von Th. W. Adorno vertretene, Ideologie der neuen Wiener Schule zum Ausdruck kam.³⁹⁴ Gegen diese Kritik trat Bartók seit Anfang der dreißiger Jahre immer öfter durch Vorträge oder Artikel zur Verteidigung seiner Überzeugung auf.³⁹⁵ Zugunsten seiner Ideologie

³⁹² Vgl. ebda., S. 171.

³⁹³ Vgl. ebda., S. 173.

³⁹⁴ Vgl. Lampert, Vera: 1981, S. 16f.

³⁹⁵ Vgl. Bartók, Béla: *Musik der Zeit. Eine Schriftreihe zur zeitgenössischen Musik*. Hrsg. von Heinrich Lindlar, Heft 3. Bonn 1953, S. 5-28.

schilderte er in seiner Schrift „*Vom Einfluss der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit*“:

„Wir finden in Bachs Musik eine Unmenge von Formeln, die bei Frescobaldi und vielen anderen Komponisten vor Bach ebenso aufweisbar sind. Ist das nun Plagiat? Ganz und gar nicht! Jeder Künstler hat das Recht, seine Kunst in einer anderen, in einer Kunst früherer Zeiten zu verwurzeln. Und das ist nicht nur sein Recht, sondern ein Gebot für ihn. Warum sollten wir also nicht das Recht besitzen, auch die Volkskunst als einen solchen Wurzelboden zu betrachten?“³⁹⁶

Unzählige, bartóksche Untertitel weisen auf Volksweisen hin, wie beispielsweise „*Drei Rondos*“, „*Volkstänze*“, oder „*Rhapsodien*“. Im Mikrokosmos Band II. findet man beispielsweise das Stück mit dem Titel „*In oriental style*“ bzw. „*Im Orient*“, ferner hat Bartók ein Duo für zwei Violinen Nr. 42 namens „*Arabischer Gesang*“ (aus den 44 Duos für zwei Violinen von 1931) komponiert. Quellen solcher Stücke und viele andere bleiben ebenfalls Bartóks Geheimnis. Dies führt natürlich dazu, dass es bei seinen Volksliedbearbeitungen manchmal selbst aus Satztiteln nicht hervorgeht, ob es sich bei einem Stück um eine Volksliedbearbeitung oder eine Originalkomposition handelt.

Im nächsten Kapitel lassen sich die laut verschiedener Wissenschaftler und dem Komponisten selbst arabisch beeinflussten Stellen demaskieren. Ein Zusammenhang mit der arabischen Musik macht die Analyse sichtbar. Dadurch sollen angeblich *direkte* „Originalquellen“ oder *indirekte* „Inspirationen“ als arabische Einflüsse auf das Werk Bartóks aufgedeckt und demonstriert werden.

3.7 Zusammenfassung

Béla Bartók war kein Wunderkind, aber sehr begabt. Seine frühe musikalische Grundausbildung, die später an der Budapester Musikakademie fortgesetzt wurde, machte ihn zum brillanten und vielleicht begabtesten Klavierspieler seiner Klasse. Jedoch tat er sich als Komponist anfänglich noch schwer. Er hoffte auf eine Karriere als Pianist, aber große Erfolge erzielte er nicht.³⁹⁷ Neben der Musik beschäftigte

³⁹⁶ Bartók: 1972, S. 176.

³⁹⁷ Vgl. Helm, Everett: Béla Bartók in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg 1965, S. 15ff.

er sich intensiv mit fremden Sprachen und Kulturen. Er hatte nicht nur viele Sprachen gelernt, sondern studierte auch sorgfältig ihre Literatur.³⁹⁸

Die Jahre 1905-1907 waren für Bartók entscheidend: Er kam auf den Gedanken, in ganz kleine Dörfer zu fahren und einen Phonograf mitzunehmen. Diese Erfindung war eines der ersten tragbaren Tonaufnahmegeräte. Béla Bartók benutzte dieses Gerät, um die Lieder der einfachen Bauern aufzunehmen. Dann setzte er diese Lieder zu Hause nach dem Gehör in Noten um. Von dieser Zeit an ging er neben anderen Tätigkeiten seines vielseitigen Lebens der Volksmusikforschung als Haupttätigkeit nach. Volksliedforschung und Komposition waren bei Bartók nicht mehr zu trennen. Sein Interesse an der arabischen Kultur und Musik und im Allgemeinen an der außereuropäischen Musik war groß. Er reiste im Jahre 1913 nach Nordafrika und erforschte dort die arabische Musik und sammelte auch Volkslieder. Eines der bedeutendsten Ereignisse für Bartók ist, dass er als Vertreter Ungarns am ersten Kongress der arabischen Musik, im Jahre 1932 in Kairo, teilnahm.³⁹⁹ Später führte er weitere Reisen durch Ungarn, Rumänien, die Slowakei, Transsilvanien und den Vorderen Orient und sammelte dabei über 10.000 Lieder, die er phonographierte oder direkt schriftlich fixierte.⁴⁰⁰ Zu diesem Zeitpunkt kann man behaupten, dass der Kongress von Kairo von 1932 ein bahnbrechendes Ereignis war. Dort begegnete Bartók im frühen 20. Jahrhundert Unterschieden zwischen „Ost“ und „West“, „Orient“ und „Okzident“ und er erhielt Einblicke in arabische Volksmusik. Der erfahrene Reisende und Feldforscher Bartók hat nicht nur musikalisches Wissen gewonnen, sondern auch das Geschick der Diplomatie erworben, bei seiner Untersuchung einheimischer Volksmusik. Seine vielfältigen Erfahrungen bezüglich seiner nordafrikanischen Reise prägten die Talente eines Komponisten des 20. Jahrhunderts, der den Wunsch nach kultureller Differenz in der Musik zu verstehen ausgestellt hat.

Mit seinem Freund, dem Komponisten Zoltán Kodály, rettete er einen viele tausend Jahre alten Melodienschatz, der ohne ihre Arbeit für heute verloren gegangen wäre. Ihr Ziel war eine Synthese von Ost und West zu verwirklichen, die auf die Verbrüderung der Völker zielt.⁴⁰¹ Das Sammeln von Volksliedgut, das gewissermaßen

³⁹⁸ Vgl. Kodály, Zoltán: *Bartók als Folklorist*. In: *Béla Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe*, hrsg. von Bence Szabolcsi, Budapest 1972, S. 89.

³⁹⁹ Vgl. Szabolcsi: 1972, S. 27.

⁴⁰⁰ Vgl. Bartha, Denes: (1949-1951), S. 1345ff.

⁴⁰¹ Vgl. Kárpáti, J.: 1964, S. 181.

authentisch oder urwüchsig von einer Volksgemeinschaft in ihrer entsprechenden Lebenswirklichkeit gesungen bzw. gepflegt wird, ist heutzutage nur noch vereinzelt oder gar nicht mehr möglich, da derartiges musikalisches Brauchtum in vielen Regionen mittlerweile ausgestorben ist. Oft schöpfte Bartók Inspiration für seine eigenen Stücke aus ungarischer, rumänischer, slowakischer und arabischer Volksmusik. Zur Zeit Bartóks war die goldene Zeit der traditionellen, arabischen Musik schon längst vergangen. Am Anfang des 19. Jahrhunderts konnte man die Umwandlung der arabischen Musik durch die europäischen Einflüsse, insbesondere in Ägypten, beobachten. Durch den internationalen Kongress in Kairo im Jahre 1932 erlebte die arabische Musik eine Art der Wiedergeburt. Zahlreiche Musiker und Musikwissenschaftler aus der gesamten arabischen Welt, aus der Türkei, Persien und aus Westeuropa trafen sich dort zum ersten Mal, um sich ausführlich mit der arabischen Musik zu beschäftigen und sich im interkulturellen Dialog auszutauschen. Zwischen den Vertretern der Erneuerung der arabischen Musik, durch Veränderung des arabischen Tonsystems, um dadurch mehr Harmonie und Polyphonie einzuführen, und den konservativen Traditionellen, die deshalb die Identität und Tradition der arabischen Musik verloren zu gehen fürchteten, war ein Zweiwelten-Dialog, aus dem bis heute noch viele Fragen offengeblieben sind, entstanden. Bartóks Aufgabe im Kongress war zu beurteilen, ob die vorgespielte, arabische Musik von der „westlichen“, europäischen Musik beeinflusst ist. Er glaubte daran, dass die arabische Musik unter den europäischen Einflüssen stark leiden würde.⁴⁰²

Für Bartók war die Volksmusiksammlung eine Tätigkeit, die ihn aus der Schaffenskrise befreite. Obwohl er seine Zeit am liebsten mit Komponieren und volksmusikalischer Arbeit verbrachte, unterrichtete Bartók lange Zeit auch Klavier. Zwei großartige pädagogische Sammlungen schrieb er für dieses Instrument. Die erste ist die Sammlung mit dem Titel „Für Kinder“, die zweite ist der sechsbändige „Mikrokosmos“. Das ist eines seiner letzten Werke, die er in Europa beendete. Er siedelte im Herbst 1940, im zweiten Jahr des Zweiten Weltkriegs, mit seiner Frau nach Amerika aus. Bartók wollte nicht endgültig in Amerika bleiben, aber schließlich starb er im Alter von 64 Jahren 1945 in New York.

⁴⁰² Vgl. Riggs, Kristy K.: Bartók in the Desert: Challenges to a European Conducting Research in North Africa in the Early Twentieth Century. In: *Musical Quarterly*, (2007) 90 (1): 72-89. doi: 10.1093/musqtl/gdn003 First published online: March 12, 2008, S. 81. <http://mq.oxfordjournals.org/content/90/1/72.extract>, (Stand: 19.09.2015)

Abbildung 13.:⁴⁰³

Béla Bartók

Kneja = Melodien in „tempo giusto“

7. Tanzlied(?)

Tonleiter $\text{♩} = 84$ 1. Str. 1) 2. Str. 1) Darbuka-Begleitung: $\text{♩} = 118$ (!)

Ja - du - ni, ja - du - ni, Ja - du - ni, ja - du - ni

8. Weiber - Kneja
(Tanzlied?)

Tonleiter $\text{♩} = 120$ 1. Str. 1) 2) 2. Str. 2) 4. Str. 1)

9. Kneja - dârz
(Liebeslied)

Tonleiter $\text{♩} = 83$ 1. Str. 1) 2) 3) 4) 2. Str. 1) 2) 3) 4)

10. Weiber - Kneja

Tonleiter 1. Sänger

Wändir
(mit der Hand in der Mitte geschlagen)

1. Sänger
2. Sänger

usw. wie die
ersten Sänger

11. Weiber - Kneja

Tonleiter $\text{♩} = 58$

Darbuka



⁴⁰³ Bartók: 1920, S. 504.

Abbildung 14. von F.A.⁴⁰⁴

F. A. (10-1) *Waga 1072* +
(Riffat in the...)

Tolga 1713-II
(Muhammad bin Ismael 115)
(Richard von Herzog 117)

*gemma
reposita*

♩ = 65

I. *Impressionale* II.

3

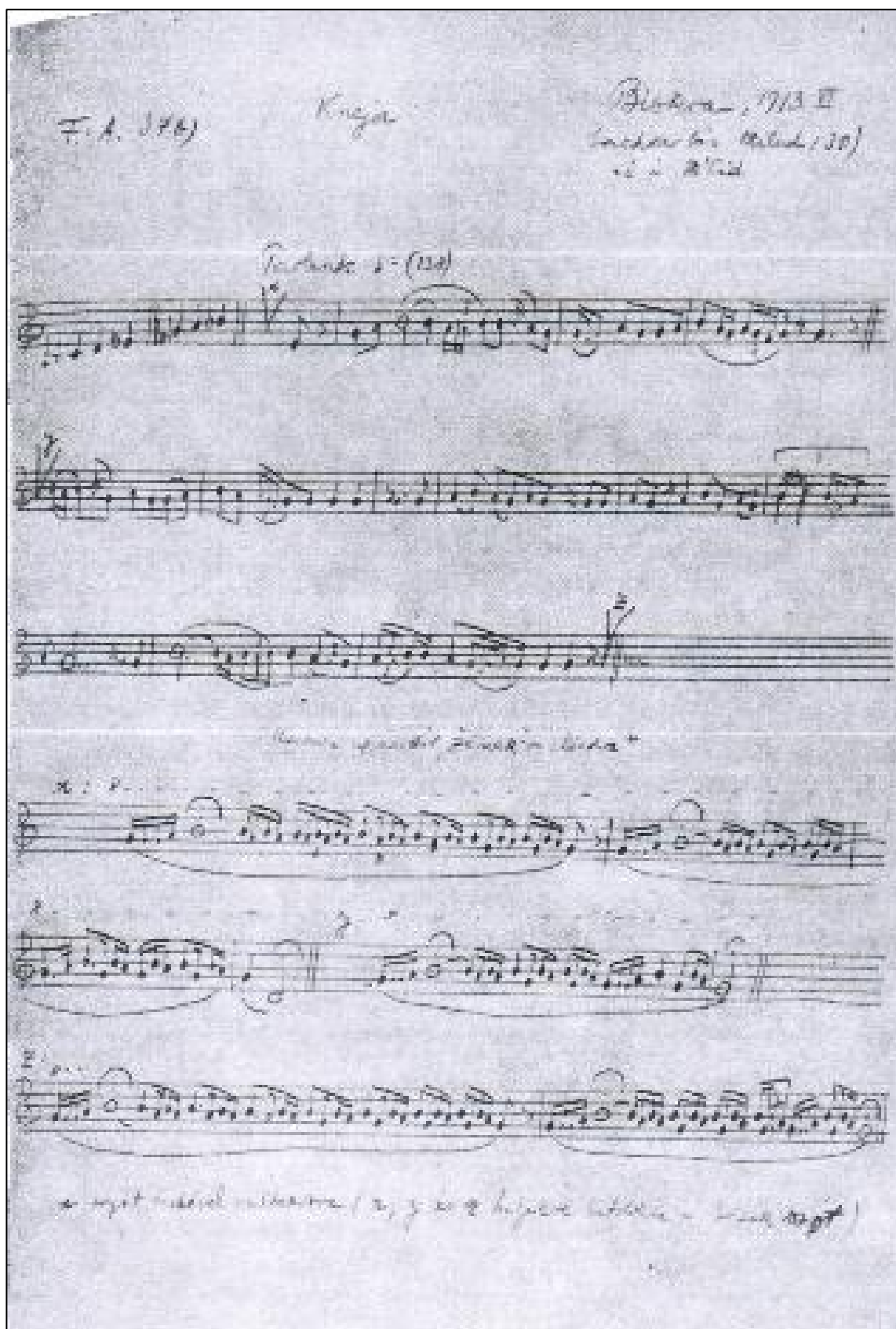
3

3

* *Parallele I in II. in der appost. Stellung; + gleiche Stellung in der II. St.*
z. B. C. I. e + II. ca + nicht!
 (ca) (cka)
 ↙ ↘
sicherheit

⁴⁰⁴ Ziegler, Márta: 1965, S. 14.

Abbildung 15. von F.A.:⁴⁰⁵



⁴⁰⁵ Ziegler, Márta: 1965, S. 15.

Abbildung 16..⁴⁰⁶

The image shows two musical staves, labeled a) and b).
Staff a) is for the 1st and 2nd strings. It starts with a tempo marking of $\text{♩} = 138$ and a time signature of 4. The first string part (1. Str.) begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second string part (2. Str.) begins with a bass clef. Both parts feature a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and some triplets. A first ending bracket is present at the end of the first string part.
Staff b) is also for the 1st and 2nd strings. Both parts begin with an 8-measure rest, indicated by a dotted line and the number 8. The first string part (1. Str.) is in treble clef, and the second string part (2. Str.) is in bass clef. The notation continues with a similar rhythmic pattern to staff a).

⁴⁰⁶ Bartók: 1920, S. 503.

Kapitel III

4 Theorien über arabische Einflüsse in den Kompositionen

Béla Bartóks

4.1 Spuren der arabischen Musik bei Bartók nach János Kárpáti

Zunächst stellen wir in Kürze den ungarischen Wissenschaftler János Kárpáti (geb. 1932) vor. Er ist leitender Bibliothekar und Professor für Musikwissenschaft an der Budapester Musikakademie. Er ist auch Vorsitzender des nationalen Zweigs der IAML (International Association of Music Libraries, Archives and Music Documentation Centres) und Präsident der Ungarischen Gesellschaft für Musikwissenschaft. In seiner Sammlung von Bartóks Streichquartetten schlägt Kárpáti für Bartóks Stil einen neuartigen analytischen Ansatz vor, eine erweiterte Version mit dem Titel „*Bartóks Kammermusik*“ wurde von Pendragon Press veröffentlicht. 1957/58 sammelte er Volksmusik in Marokko. Andere Studien sind seine Bartók-Schönberg-Stravinsky (1976). Kárpáti ist seit Jahrzehnten einer der führenden Kritiker und Analysten der zeitgenössischen, ungarischen und anderer Musik. Aus der Untersuchung der sporadischen außereuropäischen Einflüsse auf Bartók (*Bartók und der Osten*, 1963) wandte sich Kárpátis Aufmerksamkeit auf die Frage der außereuropäischen Einflüsse auf westliche Musik im Allgemeinen (*Influenze Extraeuropee sulla musica occidentale*, 1971). Diese wurde von seiner umfassenden Untersuchung der Musik östlicher Kulturen gefolgt, die ihren Höhepunkt in seinem „*Kelet senéje*“ (Musik des Ostens), einem kulturübergreifenden Überblick über die Zusammenhänge des musikalischen Materials und gesellschaftlichen Lebens, erfährt.⁴⁰⁷

Bestimmte Kompositionen und Formen, in denen arabische Spuren in Bartóks Musik erschienen sind, wurden zum ersten Mal von dem Amerikaner John W. Downey in einer Pariser Doktorarbeit – „*La musique populaire dans L'oeuvre*

⁴⁰⁷ Vgl. Kárpáti, János: *Hungarian*. In: ripm/ Retrospective Index to Music Periodicals (1760-1966)/ Online Archive of Music Periodicals. <https://www.ripm.org/?page=EditorKarpati>, (Stand: 05.10.2015)

de Béla Bartók“ von 1956 – systematisch dargelegt.⁴⁰⁸ In einer späteren Veröffentlichung „*Béla Bartók and the East*“ von 1964 stellte der Musikwissenschaftler János Kárpáti verschiedene Spuren der arabischen Musik in folgenden Werken Bartóks dar:⁴⁰⁹

- III. Satz der „*Klaviersuite*“ von 1916
- II. Satz des „*II. Streichquartetts*“ von 1915/17
- Einige Stellen aus der Pantomime „*Der wunderbare Mandarin*“ von 1918/19
- Die „*Tanzsuite für Orchester*“ von 1923 (II. Satz)
- „*Im orientalischen Stil*“, Nr. 58 aus dem „*Mikrokosmos*“ von 1926
- „*Arabischer Gesang*“, Nr. 42 aus den „*44 Duos für zwei Violinen*“ von 1931

Bei der Analyse eines dieser musikalischen Werke ist die Untersuchung der Thematik einer der Ausgangspunkte. Ist das Thema nicht die eigene Erfindung des Komponisten, dann müssen wir vor allem die Frage beantworten, warum und woher er es gewählt, was er daran geändert bzw. davon behalten hat, d. h. wir bemühen uns, die ursprüngliche Form des Themas herauszufinden. Bei Volksliedbearbeitungen ist diese das Originalvolkslied, das der Komponist für die Bearbeitung benutzt hat.

4.2 III. Satz der Klaviersuite

Im Februar 1916 beendete Bartók seine erste Originalkomposition „*Klaviersuite Op. 14*“ in vier Sätzen *Allegretto*, *Scherzo*, *Allegro molto*, *Sostenuto* nach einer Unterbrechung seit 1912. Über den Grund für die Entstehungsgeschichte der Klaviersuite berichtet Bartóks selbst in einem Interview bei einem Konzert in New York, am 2. Juli 1944:

„Als dieses Werk komponiert wurde, hatte ich im Sinn, die Raffination von Klaviertechnik, die Veränderung der Klaviertechnik in einem transparenteren Stil zu schaffen. (...)“, „When this work was composed I had in mind the refining of piano technique, the changing of piano technique into a more

⁴⁰⁸ Wir zitieren von Kneif: 1988, S. 388. John W. Downey: *La musique populaire dans l'oeuvre de Béla Bartók*. (Veröffentlicht erst 1966 als Nr. 5 in den Publikationen des Institut de Musicologie de l'université de Paris).

⁴⁰⁹ Vgl. Kárpáti, J.: 1964, S. 186.

transparent style. A style more of bone and muscle opposing the heavy chordal style of the late, latter romantic period, that is, unessential ornaments like broken chords and other figures are omitted and it is a more simpler style.“⁴¹⁰

Beim Kompositionsbeginn dieser Suite für Klavier stand Bartók angeblich vor Konstruktionsproblemen. Ursprünglich folgte dem bequemen *Allegretto*-Tanz des ersten Satzes ein *Andante*-Satz, ein langsamer Walzer, verwandt mit einigen Ady-Liedern. Die Urfassung bestand aus einem ungewöhnlichen, fünfteiligen Zyklus mit doppeltem *Scherzo* zwischen den beiden langsamen Sätzen. Später verzichtete Bartók auf den einen langsamen Satz und gestaltete stattdessen einen aus vier Sätzen bestehenden Zyklus mit langsamem Schlusssatz, wobei das Toben des „*barbarischen*“ Tanzes in der Mitte stand.⁴¹¹

Nach der ersten Ausgabe des Werkes nahm Bartók eine Revision der Tempi vor. Er verringerte Metronomangaben in den meisten Abschnitten der ersten drei Sätze um ungefähr 20-30, im vierten Satz um etwa 10. Eine Passage im dritten Satz blieb unverändert: *Poco piú mosso* (Takt 60) wurde wie ursprünglich bei 160 belassen.⁴¹² Und warum es nicht geändert wurde, muss ungeklärt bleiben. Bartóks Anweisungen für die Korrekturen in der zweiten Auflage sind leider nicht schriftlich belegt, daher vermutet sein Sohn Peter Bartók, dass diese Tempovorschrift bei der Revision übersehen wurde, da die verbale Anweisung *Poco piú mosso* nicht verändert wurde, die der Steigerung des Tempos 144 auf 160 in der Erstausgabe entsprach. In der zweiten Fassung entsteht nun ein Sprung von 124 auf 160, wobei nun der Zusatz *Poco* fehl am Platz scheint. Aufgrund des Fehlens schriftlicher Belege wurde von einer Korrektur der Metronomangabe auf 140 dennoch abgesehen.⁴¹³ Diese Suite für Klavier ist auch das erste, größere, zyklische Klavierwerk Bartóks. Der markante Rhythmus und die Form der Sätze verleihen diesem Werk einen tänzerischen Charakter, wenn auch die klassischen Suitensätze im Vergleich zur Suite Op. 25 für Klavier von Schönberg im Jahre 1921 nicht verwendet werden.

⁴¹⁰ Zilkens, Udo: Béla Bartók spielt Bartók, Allegro barbaro, Volkstänze und Bauernlieder für Kinder, Mikrokosmos und anderes. Köln 1999, S. 47. Zitat von György Kroó: Bartók concert in New York on July 2, 1944. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Nr. 11, 1969, S. 253-257.

⁴¹¹ Vgl. Ujfalissy, József: 1973, S. 144.

⁴¹² Vgl. Bartók, Peter: *Béla Bartók, Suite Op. 14 für Klavier*. Hrsg. von Universal Edition, Copyright in the U.S.A. by Boosey & Hawkes, Inc., Neueausgabe 1992, Revision: Peter Bartók.

⁴¹³ Vgl. ebda.

„Der Ernst der Themen, der Schwung und auch die präzise Konstruktion sind einer Sonate würdig, obwohl hier das klassische Allegro fehlt und das in seinem Ausdruck beunruhigende, langsame Finale keinen entscheidenden Abschluss bringt“,⁴¹⁴

schildert der Wissenschaftler Tadeusz Zielnski zu der Form der Suite.

Bei diesem Werk handelt es sich um eine eigene Erfindung, so dass diese Suite keine Volksmelodien enthält, wie sich Bartók im Interview von 1944 in New York äußerte:

Interviewer: *„Dr. Bartók, do you consider the suite Op. 14 which Mrs Bartók is going to play next representative of your abstract piano compositions and if so, what qualities make it so?“*

Bartók: *„if by abstract music you mean music without program, then, yes. The suite Op. 14 has no folk tunes. It is based entirely on original themes of my own invention. (...)“⁴¹⁵*

Obwohl die Äußerung Bartóks bezüglich der Quelle der Suite eindeutig ist, lassen sich vermutlich folkloristische Züge verschiedener Kulturen deutlich an diesem Werk anknüpfen. Wir finden im ersten Satz (*Allegretto*) in der Form A-B-Á, zum Beispiel in der Melodie des Hauptthemas A, tänzerische Züge, die an die rumänischen Tänze denken lassen, behauptet Tadeusz A. Zieliński.⁴¹⁶ Im dritten Satz (als A-B-Á) werden vermutlich arabische Quellen verarbeitet, vermutet Kárpáti.⁴¹⁷ Der Grund für diese Vermutungen hängt mit Bartóks Vortrag im Jahre 1928 vor der *Pro Musica* Gesellschaft in New York zusammen. Er erklärte:

„Before the world war, I even made a journey to North Africa in order to collect and study the Arab peasant music of the Sahara Desert; nor have I withdrawn myself the influence of this arab peasant music. The third movement of my Suite op. 14 for piano, for example, has been influenced by Arab music of this kind.“⁴¹⁸

⁴¹⁴ Vgl. Zielnski, Tadeusz A.: 1973, S. 173.

⁴¹⁵ Zilkens, Udo: 1999, S. 47.

⁴¹⁶ Vgl. Zieliński, Tadeusz Andrzej: 1973, S. 173.

⁴¹⁷ Vgl. Kárpáti: 2000, S. 178f.

⁴¹⁸ Bartók, Béla: *The Folk Songs of Hungary*. In: *Béla Bartók. Essays*, hrsg. von Benjamin Suchoff. London 1976, S. 338.

In welcher Form jedoch arabische Einflüsse in diesem Satz erschienen sind, zeigte Bartók in keinem konkreten Beispiel bzw. an keiner bestimmten Stelle auf. Um den Wahrheitsgehalt dieser Behauptung vom Status bloßer Vermutung wegzuführen und wissenschaftlich zu verifizieren bzw. falsifizieren, soll hier nun eine eigene und präzise Analyse etwaiger Stellen bzgl. ihres musikalisch arabischen Gehaltes erfolgen.

Zunächst wollen wir uns begrenzt mit der Form und Struktur dieses Satzes in einer übersichtlichen Analyse vertraut machen:

Der dritte Satz der Suite (*Allegro molto*) Op.14 sei ein effektvolles (*appassionato*) von Beethovenschem Schwung und Pathos,⁴¹⁹ steht im 2/2 Takt und basiert auf einem tonalen Zentrum: D, das auch in allen Figuren der Begleitung betont wird (siehe Abbildung T. 10-13):



Béla Bartók, *Suite Op. 14 für Klavier*. Hrsg. von Universal Edition, Corright in the U.S.A. by Boosey & Hawkes, Inc., Neue Ausgabe 1992, Revision: Peter Bartók.

Der Satz lässt sich in die Form A-B-Á gliedern: Teil A (Takt 1-49) – Teil B (Takt 50-83) – Teil Á (Takt 83-134). Das Grundmaterial des A-Teils (Takt 1-49) beginnt mit rotierenden Figuren in der linken Hand, auf einer Tonleiter, die sich abwechselnd aus Ganz- und Halbtönen zusammensetzt; später ändert sich diese Struktur, ohne jedoch seinen exotischen Beigeschmack zu verlieren. Die Melodie stützt sich in der rechten Hand auf die Töne (D, E^b, G[#], A), die zugleich als eine abgeschlossene Tonanlage im Umfang einer Quinte (D-A) und als Tritonusbeziehungen zu bezeichnen sind: (D-G[#]) und (E^b-A). Aus denen wird ein für den ganzen Satz charakteristisches, „pochendes“ Motiv geformt, bestehend nur aus der kleinen Sekunde (D- E^b) und dem Rhythmus Achtel – Achtel – Viertel (+ tenuto) – Achtel – Achtel (Siehe Abbildung T. 5-9):

⁴¹⁹ Vgl. Zielnski, Tadeusz A.: 1973, S. 175.



Weiter setzt Bartók ab Takt (34) die rechte Hand in parallele Quarten, was noch einmal den Eindruck unterstreicht, dass einerseits in diesem Satz die Fremdartigkeit, zumindest harmonisch gesehen, gesteigert wird. Andererseits verleiht das herbe Quartintervall, die stereotype Pendelbildung und die Akzentuierung der Passage den Gestus des Stile *barbaro* (als ein Nachfolger des *Allegro barbaro* und des zweiten Satzes „*Allegro molto capriccioso*“ des zweiten Streichquartetts, später des Verfolgungssatz im Mandarin), der als eine typische Ausdrucksmöglichkeit Bartóks gelten kann.⁴²⁰ Und auch der das ganze Stück durchziehende, perkussive Rhythmus hat durchaus etwas Folkloristisch-Rituelles.

Im Mittelteil (B), der auf der klanglichen Stabilisierung der Schichten beruht (vgl. T. 50-83), werden am Anfang schwere Moll-Akkorde kräftig im *fff* gespielt; f[#]-Moll, a-Moll und c-Moll – drei Akkorde im Kleinterzabstand. Die Folge von drei kleinen Terzen prägt auch den weiteren Verlauf des Mittelteils und bringt neues Material. Ebenso wird das Motiv aus Takt (60) – ab Takt (77) auf einen halben Takt reduziert und leitet ab Takt (80) zur Reprise (T.11) des A-Teils über: Teil (Á), ab Takt (83), zweiter Schlag. Der Teil ab Takt (117) ist als Coda-Teil zu bezeichnen, hier verknüpft Bartók bis zum Ende zwei verschiedene, bereits bearbeitete Materialien der Komposition: den rituell-perkussiv wirkenden Rhythmus aus Teil (A) mit der Terzakkordmelodie aus Teil (B), die in ihrem subjektiv-expressiven Gestus bereits die hochausdrucksvolle Terzen-Stelle im Schlusssatz (*Sostenuto*) vorbereitet. In Takt (134) gewinnt die Tonfolge aus der rechten Hand von Teil A (A - G[#] - E^b - D) dann eine andere Bedeutung als bisher – hier wird sie nicht rhythmisch betont, sondern mit heftigem *fff*-Klang *ritardando* und der abschließenden Quinte (D-A) versehen.

Nun kommen wir zurück zur Theorie des arabischen Einflusses auf diesen Satz, die der Musikwissenschaftler János Kárpáti behauptet in seiner bereits angegebenen

⁴²⁰ Vgl. Krämer, Laura: *Parallele Stimmführung bei Bartók, Struktur und Funktion einer Satzweise*, Berlin/Heidelberg 2013, S. 32. <http://www.ub.uni-heidelberg.de/archiv/15224>, (Stand: 30.10.2015). Vgl. auch József Ujfalussy: 1973, S. 144.

Schrift „*Béla Bartók and the East*“, in der er den dritten Satz der Suite Op. 14 allerdings nur an einer Stelle erwähnt, jedoch dann in der Schrift „*Bartók in North Africa*“ ausführlicher. Kárpáti weist eine Stelle im dritten Satz der Suite (*Allegro Molto*) auf, deren Form rhythmisch wie melodisch (oder motivisch) den ganzen Satz prägt, und dessen Ursprung bei der arabischen Volksmusik zu finden ist (T. 5-13) (siehe Abbildung):⁴²¹



Béla Bartók, *Suite Op.14 für Klavier*. Hrsg. von Universal Edition, Copyright in the U.S.A. by Boosey & Hawkes, Inc., Neue Ausgabe 1992, Revision: Peter Bartók, (III. Satz, T 5-13).

Er behauptet:

*“The motoric rhythm of the movement undoubtedly has much in common with certain drum accompaniments in Arab folk dance music, but the melodic element is Bartók’s own invention. It is therefore presumed that he freely associated two elements here: a percussion effect and a fragmentary motif.”*⁴²²

Da die Melodie Bartóks eigene Erfindung ist, stellt der Wissenschaftler kein Originalvorbild zum Vergleichen dar, so dass sich die Suche nach Beweisen, die die Theorie des arabischen Einflusses bestätigen, als eine schwierige Aufgabe gestaltet. Einziges Beweismaterial, worauf man sich bei der Untersuchung stützen

⁴²¹ Vgl. Kárpáti: 2000, S. 174f.

⁴²² Vgl. ebda., S. 178. Übersetzung: Der motorische Rhythmus des Satzes hat zweifellos viele Gemeinsamkeit mit der Trommelbegleitung in arabischer Volkstanzmusik, aber das melodische Element ist Bartóks eigene Erfindung. Es wird daher vermutet, dass er hier zwei Elemente frei assoziiert: einen Percussion-Effekt und ein bruchstückhaftes Motiv.

könnte, ist gewiss Bartóks Liedsammlung von *Biskra und Umgebung* von 1920. Diesen Beweis im Zusammenhang mit dem dritten Satz der Suite hat Bartók selbst zumindest bereits angegeben.

Bartóks Äußerung in dem Interview von 1944 bezüglich des Baumaterials der Suite Op. 14, in der in einigen Sätzen das Klavier einen perkussiven Charakter hat, könnte in einem ersten Eindruck die Theorie von Kárpáti teilweise belegen. Bartók berichtet:

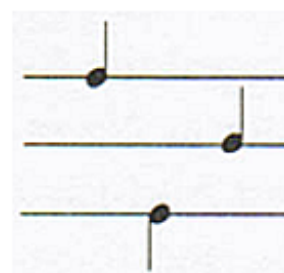
„(...) the Bagatelles inaugurate a new trend of piano writing in my career, which is consistently followed in almost all of my successive piano works, with more or less modifications, as for instance in the Suite Op. 14 (accentuating in some of its movements the percussive character of the piano), (...).“⁴²³

Nun sollen die Struktur der Trommelbegleitung einiger Volkslieder und die Melodie aus Bartóks Sammlung aus Nordafrika systematisch untersucht und mit der Form und Gestalt -rhythmisch wie melodisch- des dritten Satzes der Suite Op. 14 verglichen werden. Wir untersuchen die genannten zwei Elemente nach Kárpáti und zwar erstens der motorische Rhythmus und zweitens das melodische Motiv: Bei der Darstellung der Trommelbegleitung im Sammelheft von *Biskra* stoßen wir auf ein einheitliches System, wie Bartók die Trommelbegleitung notiert hatte. Darüber hinaus berichtet er ebenfalls detailliert von verschiedenen Schlaginstrumenten und deren Struktur und Spieltechnik. Er stellt die Spieltechnik der Trommelinstrumente, wie bereits im Kapitel II (S. 96) berichtet, auf dem von ihm entwickelten drei Liniensystemen dar:⁴²⁴

„Rechte Hand am Rande des Felles gespielt“:

„Rechte Hand in der Mitte des Felles gespielt“:

„linke Hand“:



⁴²³ Vgl. Zilkens, Udo: 1999, S. 47. „(...) die Bagatellen eröffnen einen neuen Trend der Klavierkomposition in meiner Karriere, die konsequent in fast allen meinen aufeinander folgenden Klavierwerken befolgt wird, mit mehr oder weniger Modifikationen, wie zum Beispiel in der Suite Op. 14 (Akzentuierung in einigen ihrer Sätze mit der Wirkung des perkussiven Charakters des Klaviers) (...).“

⁴²⁴ Vgl. Bartók: 1920, S. 498.

Durch den Schlag der rechten Hand am Rande des Felles wird ein heller Klang erzeugt. Dieselbe Hand in der Fellmitte erzeugt dann einen tiefen (dunklen) Klang. Die linke Hand, üblicherweise am Rande des Felles, erzeugt auch einen hellen Klang.⁴²⁵ Hier könnte die linke Hand auch manchmal in der Mitte des Felles spielen, dann übernimmt sie die Rolle der rechten Hand. Diese Bemerkung hat Bartók selbst in der Beschreibung des arabischen Schlaginstrumentes „*Darbúka* (دربوكة) = *Tontrommel*“ angedeutet: „*Die Rollen der beiden Hände werden von manchen Spielern vertauscht.*“⁴²⁶ Zum großen Teil ist die bartóksche Notation der Trommelbegleitung nicht ganz präzise und unvollständig, vor allem weil Bartók in seinem Sammelheft nicht ausführlich notierte, welche Hand genau den tiefen *Dum*- oder den hellen *Tak*-Schlag spielt. Daher hatte Bartók vermutlich die Spielweise der linken Hand so unkommentiert mit Punkten veröffentlicht.⁴²⁷ Dies könnte jedoch allerdings zu einem Missverständnis führen, da man diese Erläuterung von Bartók auch anders interpretieren könnte. Beispielsweise finden wir die englische Übersetzungsarbeit des Sammelheftes von Bartók „*Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung*“ von Benjamin Suchoff, in der er darstellt, die linke Hand in der Mitte zu schlagen: „*L.H. plays in the middle of skin*“,⁴²⁸ was in der Tat für das Instrument, die Spieltechnik und Rhythmusstruktur keinen Sinn macht. Daher richten wir uns in diesem Abschnitt danach, wie Bartók selbst in seinem nordafrikanischen Sammelheft „*Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung*“ von 1920 die Rollen der beiden Hände eindeutig und festgelegt beschreibt: „*(...) die rechte Hand schlägt planmäßig entweder die Mitte oder den Rand des Felles, die linke Hand nur den Rand. (...)*“⁴²⁹.

Weiter berichtet er von der Klangfarbe der Schlagarten:

„Auffallend groß ist der Unterschied in der Klangfarbe der beiden Schlagarten. Dieser Unterschied, dann die verschiedenen Betonungsmöglichkeiten, ferner das planmäßige Verteilen der Schläge zwischen rechter und lin-

⁴²⁵ Vgl. im ersten Kapitel: Das rhythmisch-zeitliche Maß der arabischen Musik: Iqâ Plu. Iqaât.

⁴²⁶ Vgl. Bartók: 1920, S. 491 (im Heft steht als Fußnote Nr. 2).

⁴²⁷ Vgl. ebda., S. 498.

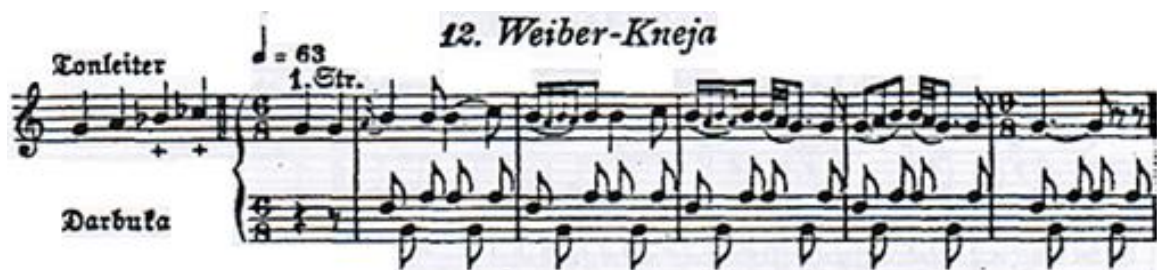
⁴²⁸ Vgl. Suchoff, Benjamin: 1997, S. 40.

⁴²⁹ Vgl. Bartók: 1920, S. 491.

ker Hand, bieten ein sehr ausgedehntes Feld für mannigfaltige Rhythmus-
motive – selbst wenn das Metrum der einzelnen Schläge dasselbe bleibt.
(Ebenso bei den Schlaginstrumenten *Bándir* und *Tábál* (...).⁴³⁰

Hier ist die Rede zweifelsohne von den zwei wichtigen Elementen des arabischen Rhythmus: Dem tiefen Schlag „*Dum*“ und dem hellen Schlag „*Tak*“. Die unterschiedliche Klangfarbe beider Schlagklänge könnte Bartók bei der Beobachtung der Trommelbegleitung der arabischen Volkslieder fasziniert und inspiriert haben zur kunstvollen Übertragung dieser Trommeltechnik in Töne des Klaviers.

Nun betrachten wir die Trommelbegleitung folgender Lieder aus dem nordafrikanischen Sammelheft, beispielsweise Volkslied Nr. 12. Die Trommelbegleitung „*Darbuka*“ befindet sich in 6/8 Takt und hat, wie üblich, eine rotierende Struktur (siehe Abbildung):⁴³¹



Der erste Schlag ist laut Bartók tief in der Mitte des Felles und die Schläge 3, 4, 5 und 6 sind alle am Rande des Felles, also helle Klänge, was hier artikulationsmäßig der Begleitfigur des dritten Satz der Suite sehr ähnelt und mit einem tiefen Schlag anfängt:

	R	L	R	/	R	L	R	
6/8:	dum	tak	tak		tak	tak	tak	
6/8:								

Das Volkslied Nr. 46 befindet sich im 2/2 Takt und hat ebenfalls eine rotierende Trommelbegleitung. Der erste und der dritte Schlag sind tief und der zweite und vierte sind hell, was hier der Taktstruktur mit der Begleitfigur des dritten Satzes

⁴³⁰ A.a.O.

⁴³¹ Bartók: 1920, S. 505.

der Suite auch sehr ähnelt. Das Volkslied beginnt wie üblich mit einem tiefen Schlag, aber hat zwei tiefe Schläge pro Taktstruktur.⁴³²



Also:

R L R L / R L R L

2/2: dum tak tak tak dum tak tak tak :||

2/2: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ :||

Nun betrachten wir nach Kárpáti die Begleitfigur der Suite in diesem Satz (T. 5-13) und vergleichen sie mit der Trommelbegleitung der oben dargestellten, arabischen Volkslieder:



Béla Bartók, *Suite Op. 14 für Klavier*. Hrsg. von Universal Edition, Copyright in the U.S.A. by Boosey & Hawkes, Inc., Neue Ausgabe 1992, Revision: Peter Bartók, (III Satz, T. 5-9).

Wenn wir die Begleitfigur (linke Hand) in die Trommelstruktur versetzen, dann bekommen wir eindeutig eine Rhythmusstruktur, die sich sehr mit der Trommelstruktur der arabischen Volkslieder ähnelt. Also das tief oktavierte (E) entspricht quasi dem tiefen Schlag „Dum“ des Trommelinstrumentes (*Bándir*, *Darabuka* oder *Tabál*), und die anderen Töne in der höheren Oktave (E, F, G, A^b) imitieren demgemäß die hellen Schläge „Tak“, was der Vermutung zur strukturellen Ähnlichkeit zu Gute kommt.

⁴³² Ebda., S. 515.

Rhythmusstruktur des dritten Satzes der Suite im 2/2 Takt (T. 1-19):

2/2: dum tak tak tak tak tak tak tak |
 2/2: ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ |

Rhythmusstruktur des Volksliedes Nr. 46 im 2/2 Takt:

2/2: dum tak tak tak dum tak tak tak |
 2/2: ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ |

Wir finden wiederum Lieder in der Sammlung, deren Trommelbegleitung, was für die arabische Volksmusik unüblich ist, nur auf den hellen Schlägen basiert. Als Beispiel die Trommelbegleitung im Lied Nr. 56 aus *El-Kantara* in 2/2 Takt (siehe Abbildung):⁴³³

The image shows a musical score for '56. Kabylen-Tanz' from 'El-Kantara'. It features a conductor's part (Tonleiter) and a drum part (Bändir). The drum part is in 2/2 time and consists of a series of eighth notes. The score includes tempo markings like 'Allegretto' and 'sempre ripetuto'.

Also:

R L R L / R L R L
 2/2: tak tak tak tak tak tak tak tak :||
 2/2: ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ :||

So ähnliche Rhythmusfiguren finden wir auch öfter im dritten Satz der Suite sowohl in der Melodie als auch in der Begleitung, als Beispiel (T. 21-33) und (T. 60-75) (siehe Abbildungen unten). Hier erleben wir eine „indirekte“ Inspirationstendenz der arabischen Musik bei Bartók gemäß seiner Erläuterung gesteigert:

⁴³³ Bartók: 1920, S. 519.

(Motiv aus dem dritten Satz der Suite (T. 22-25)):



(Motiv aus dem dritten Satz der Suite (T. 60-61)):



Also zum Vergleichen:

Rhythmusstruktur des dritten Satzes der Suite im 2/2 Takt (T. 21-33 und 60-75):



Rhythmusstruktur des Volkslieds beispielsweise Nr. 56 im 2/2 Takt:



Eine konkret existierende Volksmelodie beinhaltet dieser Satz nicht, wie Bartók erwähnte. Die Themen seien nach Kárpáti Bartóks eigene Erfindung.⁴³⁴ Kárpáti geht jedoch ebenfalls von melodischem Einfluss arabischer Folklore aus. Er stützt sich auf die wichtigsten Vorlesungen Bartóks an der Harvard-Universität im Februar 1943, in denen Bartók sich häufig auf arabische Quellen bezieht, um die Freiheit in seinem melodischen und harmonischen Stil zu erklären.⁴³⁵

⁴³⁴ Kárpáti: 2000, S. 178.

⁴³⁵ Vgl. ebda, S. 179.

„Melodies in such an archaic style can very well be provided also with the most daring harmonies. (...) so called narrow range melodies with not more than three or four degrees, very common in Serbo-Croatian and Arab rural music, offer the same liberty for us, just because of the absence of the other four or three degree.“⁴³⁶

Als Beispiel dafür nennt Bartók das Volkslied Nr. 16 aus dem Sammelheft von 1920.⁴³⁷

Oseida-Melodien.

16. Lobpreisung des Sidi Mähamed Leid
Marabu von Tmassin

Konfetter
Bändir

♩ = 130
1. Str. 2. Str. 3. Str.
compre simile

Laut Bartók gibt es eine verbreitete Art eines bestimmten, arabischen Volksliedmelodietypus. Diese spezifische Melodieart könnte evtl. seine Werke ab ca. 1913 beeinflusst haben: Es sind dies die sogenannten „*narrow range melodies*“ also Melodien mit engem Bereich, dessen Tonumfang nicht mehr als drei oder vier Noten überschreitet.

Im dritten Satz der Suite beobachten wir gewiss Spuren vom eben dem sogenannten arabischen Volksliedmelodietyp „*narrow range melodies*“. Wir finden diese beispielsweise in den Takten (5-6) der Suite (rechte Hand); das Motiv besteht aus zwei Noten (D, E^b) und ähnelt sich mit dem Motiv des Volksliedes Nr. 16, das sich ebenfalls aus zwei Noten in kleiner Sekunde zusammensetzt. Außerdem hat das Motiv in den Takten (11-12) nur die Töne (D, E^b, G[#], A) der rechten Hand, der Tonumfang ist also innerhalb einer Quinte und ähnlich klein, wie der Tonumfang des Volksliedes Nr. 17, innerhalb einer Quarte (F[#], G, A^b,

⁴³⁶ Bartók, Béla: *Harvard Lectures*. In: *Béla Bartók. Essays*, hrsg. von Benjamin Suchoff. London 1976, S. 374.

⁴³⁷ Bartók: 1920, S. 507.

B). Beide Motive prägen in der Tat fast den gesamten Satz (vergleiche das Volkslied Nr. 17, S. 187).

Dementsprechend könnte man hier das Vorbild der Inspirationen von Bartók beobachten, das allerdings mit den dargestellten Originalvolksliedern viele Gemeinsamkeiten hat. Nach Kárpátis Theorie finden wir gewiss in diesem Satz die rhythmischen und melodischen Elemente der arabischen Volksmusik assoziiert. Aber dass Bartók sich dadurch „indirekt“ inspirieren lässt, um seine Musik in einer Form, die in einer engen Beziehung zur arabischen Folklore steht, gestaltet zu können, bedeutet immer noch keinen „direkten“ arabischen Einfluss auf seine Musik. Wir betrachten wieder die rhythmischen Inspirationen durch die rotierende Struktur der Trommelbegleitung. Bartók verwandelt diese Schläge des Instruments in eine musikalische Gestalt, bei der sich die Seele eines Trommelinstruments durch Klaviertasten in einen Tanzcharakter verkörpern lässt. Es wird in diesem Satz die Klangfarbe bzw. der Trommeleffekt nicht als Imitation eines Schlaginstruments genutzt, sondern als ein perkussiver Charakter des Klaviers auf eine andere Ebene gehoben, so dass die neue pianistische Instrumentaltechnik der Entwicklung des Klavierspielens dient. Zu diesem Zweck hat Bartók zumindest die Suite Op. 14 komponiert. Der Melodiecharakter in der Suite hat ebenfalls viele Gemeinsamkeiten mit den Originalvolksliedern, wie wir gesehen haben. Aber dies ist hier allerdings nur strukturell gemeint.

Der Inhalt im Vergleich zum Original hat noch keinen Zugang zur arabischen Volksmusik. Man könnte sagen, der Tanzcharakter und die modale Abwandlung des Werks im allgemein enthalten arabische, rhythmische Folklore-Elemente aber nur als „indirekte“ Andeutungen.⁴³⁸ Wenn man die Volksliedbearbeitung der Suite mit früheren Sammlungen, beispielsweise von 1915 „*Fünfzehn ungarische Bauernlieder*“, „*Rumänische Weihnachtslieder aus Ungarn*“ und „*Rumänische Volkstänze aus Ungarn*“ vergleicht, könnte man gewiss eine interessante stilistische Entwicklung beobachten. In einem Punkt stimmen alle Stücke überein; die Melodien erschienen in ihrer ursprünglichen, unveränderten Gestalt.⁴³⁹ Diesen Stil hatte Bartók später eindeutig enorm geändert, so dass die Volksliedbearbeitung in erster Line von jeglichem „direkten“ Einfluss der Folklore befreit ist. Wie Bartók äußerte:

⁴³⁸ Vgl. Weissmann, John S.: *Bartóks Klaviermusik*. In: *Musik der Zeit. Eine Schriftenreihe zur zeitgenössischen Musik*, Heft 3, *Belá Bartók*. Hrsg. von Heinrich Linder. Bonn und London 1953. S. 48.

⁴³⁹ Vgl. ebda., S. 48.

*„(...) wenn der Komponist zwar weder Bauernmelodien noch ihre Imitationen verarbeitet, seiner Musik jedoch dieselbe Atmosphäre entströmt wie der Bauernmusik. In diesem Fall kann gesagt werden, dass der Komponist die Musiksprache der Bauern erlernt hat und sie so vollkommen beherrscht wie ein Dichter seine Muttersprache. Das bedeutet: diese bäuerliche musikalische Ausdrucksweise ist zu seiner musikalischen Muttersprache geworden, er vermag sie so frei zu gebrauchen – und gebraucht sie auch – wie der Dichter seine Muttersprache“.*⁴⁴⁰

Man könnte somit durchaus behaupten, dass Bartóks rascher, stürmischer und barbarischer Tanzcharakter in seiner Musik ab 1913 zweifellos von der arabischen Volksmusik assoziiert ist. Es ist quasi charakteristisch für Bartók, dass ihn das Erlebnis der arabischen Folklore mit ihren hämmernden Rhythmen und den orientalisch-exotischen Melodietypen nicht zu völlig Neuem anregte, sondern ihn dazu brachte, die schon vorhandenen Konventionen mit neuen Farben zu bereichern und schließlich zu einem eigenen Stil zu entwickeln. Dieses Phänomen kann man in diesem Satz der Suite Op. 14 beobachten, den Bartók technisch anspruchsvoll umsetzte.

4.3 II. Satz des II. Streichquartetts

In Bartóks Werken markieren die Streichquartette sozusagen Bindepunkte der Entwicklung seines Schaffens und erstrecken sich faktisch über sein ganzes Leben. So ergibt sich folgende Reihenfolge für seine Streichquartette:

- I. Streichquartett op.7 vom Jahre 1908
- II. Streichquartett op.17 von den Jahren 1915/17
- III. Streichquartett Sz 85, vom Jahre 1927
- IV. Streichquartett Sz 91, vom Jahre 1928
- V. Streichquartett Sz 102, vom Jahre 1934
- VI. Streichquartett Sz 114, vom Jahre 1939

⁴⁴⁰ Bartók, Béla: Vom Einfluß der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit. In: Béla Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe, hrsg. von Bence Szabolcsi. München 1972, S. 173.

Diese Folge des Schaffens ist allerdings erstaunlich, da Bartók von Haus aus Pianist war und nicht beispielweise, wie Hindemith vom Streichinstrument herkommt. In der Tat zeichnete sich die fehlende Vertrautheit mit der gewöhnlichen Streichtechnik nicht als ein Mangel aus, im Gegenteil ist sie vielmehr als eine Voraussetzung für die außergewöhnliche Entfaltung der Klangtechnik des Streichquartetts bei Bartók, die die Grenze der konventionellen Spieltechnik überschreitet, zu betrachten.⁴⁴¹ Kompositorische Erfahrungen einer bestimmten Stilphase wurden darin gesichtet und resümiert, musiksprachliche Funde und Innovationen auf unverwechselbar persönliche Weise ausformuliert. Zwischen der Vollendung des ersten Quartetts im Jahre 1908, als der Komponist 27 Jahre alt war, und dem Ende der Arbeit am zweiten Quartett im Jahre 1917, das den Komponisten auf der Höhe seiner Reife zeigt, als er 36 Jahre alt war, liegen mehr als neun Jahre, in denen Bartók so bedeutende Werke wie die Oper „*Herzog Blaubarts Burg*“ Op. 11 im Jahre 1911 und im selben Jahr „*Allegro barbaro*“ für Klavier, das Tanzspiel „*Der holzgeschnitzte Prinz*“ Op. 13 im Jahre 1916, die Klaviersuite op.14 auch im selben Jahr 1916 komponierte und eine ganze Reihe von vokalen und instrumentalen Volksmusikbearbeitungen niederschrieb.⁴⁴² Daher ist hier eine kompositionstechnische und harmonische Beobachtung nötig, um beispielweise die deutlich evidente Verbindung zum I. Streichquartett zu zeigen. Bartók verzichtete auf den Romantizismus des neunzehnten Jahrhunderts und nährte sich an seiner Stelle zur Romantik des zwanzigsten Jahrhunderts an. Dementsprechend müssen wir bedenken, dass die Entstehung des zweiten Streichquartetts mit den bereits genannten Werken durch zahlreiche Fäden verknüpft ist; und während sich in seinen langsamen Sätzen vorab die lyrisch-dramatischen Charaktere der Bühnenwerke widerspiegeln, ist der motorisch bewegte Mittelsatz „deutlich von Volkstanzintonationen und einem schreiend-aufbegehrenden Barbaro-Charakter geprägt“, behauptete der Wissenschaftler Harmut Fladt.⁴⁴³ Wenn die Rede von reiner Klangästhetik ist, ist das II. Streichquartett zweifelsohne eines der anziehendsten Werke Bartóks. Bewusst und behutsam führte Bartók hier seine Harmonien aus, die trotz der auffälligen Schärfe und Härte im

⁴⁴¹ Vgl. Pütz, Werner: Studien zum Streichquartettschaffen bei Hindemith. Bartók. Schönberg und Webern. Regensburg 1968, S. 76.

⁴⁴² Vgl. Kárpáti, János: *Bartók's string quartets*. Budapest 1975, S. 185. Vgl. auch Bartóks Brief an János Busita am 20. Mai 1915. In: *Béla Bartók. Briefe*, Band 1, S. 168f.

⁴⁴³ Vgl. Fladt, Harmut: Zur Problematik traditioneller Formtypen in der Musik des frühen zwanzigsten Jahrhunderts. München 1974, S. 106f, S. 121.

Vergleich zum I. Streichquartett reicher an inspirierten Volksmusikelementen sind, so dass sie ausgesprochen angenehm klingen.

Über die Charakteristika des späteren Bartók-Stiles berichtet Mason Colin:

*„Sind hier natürlich vorhanden, ausdrücklicher jedenfalls als im I. Streichquartett: der häufige Quartgebrauch in Melodie und Harmonie (zum Beispiel in der Anfangsmelodie des ersten Satzes oder in den herrlich harmonischen Passagen des Finales) oder die gleichen ornamentalen Triolen in dem Melodiengeranke. Form und Rhythmus dieser Melodik aber ist neuartig, die Behandlung der Streichinstrumente nicht mehr die gleiche wie 1908 und die Satzanlage noch bemerkenswerter“.*⁴⁴⁴

Der ungarischer Musikkritiker György Kroó berichtete ebenfalls:

*„Dieses Werk ist bereits so fortschrittlich und bildet quasi Höhepunkt und Abschluss der ersten großen Schaffensphase Bartóks, so dass es Bartók über jeden seiner Zeitgenossen hinaushebt. Es blickt zurück, nimmt Abschied von der Jugend, und es greift in seiner avancierten Materialbehandlung (atonale Harmonik, Zwölftonstrukturen, äußerste Verdichtung der motivisch-thematischen Arbeit) weit hinaus in die Zukunft seiner Zeit“.*⁴⁴⁵

Dieses Werk zeigt uns ebenfalls jenen Bartók, der Volksmusik und Kunstmusik miteinander verbindet, auf dem Gipfel seiner ersten großen Schaffensperiode. Das ist auch ein äußerst expressives, geradezu romantisches Werk, von intensivem Gefühlsgehalt und wird immer eines der schönsten Werke aus Bartóks Feder bleiben. Auch autobiographische Bezüge lassen sich an der Substanz der drei Sätze, die – entgegen dem üblichen Schema – in der Folge „langsam – schnell – langsam“ angeordnet sind, unschwer ablesen.

Das eröffnende *Moderato*, nach Kodály als „Ruhiges Leben“ charakterisierbar, wurzelt, am stärksten noch in Bartóks Frühstil, in einer Sonatenform: Es knüpft, eher atmosphärisch als motivisch, an das „Mädchenbildnis“ und das erste, Stefi

⁴⁴⁴ Vgl. Mason, Colin: *Bartóks Streichquartette, Gestalt und Wandel*. In: Musik der Zeit, eine Schriftenreihe zur zeitgenössischen Musik, hrsg. von Heinrich Lindlar, Heft 3. Bonn: Boosey & Hawkes GMBH 1953, S. 40.

⁴⁴⁵ Vgl. Kroó, György: *Ungarische Musik seit 1945*. In: *Geschichte der ungarischen Musik*, hrsg. von Bence Szabolcsi. Budapest 1975, S. 106f. Vgl. auch, Fladt, Hartmut: 1974, S. 107ff.

Geyer⁴⁴⁶ gewidmete Violinkonzert an und verweist mit seinem biegsam geschwungenen, im *Appassionato*-Teil auch heftig auffahrenden Gestus unmissverständlich auf eine romantische Tradition. Den folkloristisch inspirierten Bartókschen „Vitalismus“ repräsentiert wie kaum ein anderer Satz das *Allegro molto capriccioso*, formal ein freizügiges Rondo, dem Charakter nach eher ein Scherzo vom Typ Beethovens. Dieser stürmische Mittelsatz weist zurück auf das *Allegro barbaro*, das ebenfalls von Kodály als „die wilde Tanzweise“ oder „Freude“ genannt wurde und den dritten Satz „Leid“ der Klaviersuite und zugleich voraus auf Werke der nachfolgenden Periode, etwa den Verfolgungstanz aus dem „*Wunderbaren Mandarin*“ Op. 19 vom Jahre 1919.⁴⁴⁷ Die scharfe rhythmische Pulsation, die Ostinatotechnik, das „arabische“ Kolorit der Melodik, wie es Kodály schildert, zeigen zudem Einflüsse nordafrikanischer Folklore, die Bartók auf einer Forschungsreise im Gebiet der Oase Biskra im Jahre 1913 kennengelernt hatte.⁴⁴⁸ In der Trauermarsch-Vision des Finales, einem der ergreifendsten langsamen Sätze seines Œuvres, greift Bartók die schattenhaften, bedrückten Charaktere des „*Blaubart*“ sowie des „*Holzgeschnitzten Prinzen*“ auf. Wohl klingt im zweiten, fließendern, bewegten Teil dieses *Lento*-Satzes noch einmal ungezügelter Ausdruck in großen expressiven Gesten an. Doch bricht die dynamische Steigerung rasch zusammen, und die individuelle Klage löst sich auf in eine quasi objektivierte Sprache des Pessimismus, der Resignation, die dann erst wieder in Bartóks Spätwerk – etwa im Divertimento oder im Streichquartett Nr. 6 – so eindringlich artikuliert wird.⁴⁴⁹ Möglicherweise sind solche Charaktere auch Reflex jener Gefühle von Zorn, Ohnmacht und Trauer, mit denen Bartók auf Terror und Barbarei des Ersten Weltkriegs reagierte.

Das zweite Streichquartett, begonnen im Jahre 1915 und abgeschlossen im Oktober 1917, ist einerseits ein Produkt dieser Kriegsjahre, die Bartók fern der ungarischen

⁴⁴⁶ Stefi Geyer wurde am 28. Juni 1888 in Budapest geboren, gestorben am 11. Dez. im Jahre 1956. Sie studierte Geige bei Jenő von Huby am Konservatorium in Budapest. Als Wunderkind unternahm sie Konzertreisen in Europa und Amerika. Sie begeisterte nicht nur durch ihre Musikalität und ihr technisches Können, sondern auch durch ihre Persönlichkeit und ihr Aussehen. Béla Bartók und Othmar Schoeck (beide waren angeblich in Stefi verliebt) haben Violinkonzerte für sie geschrieben. Vgl. Hassler, Harald: *Geyer, Stefi*. In: *Musiklexikon*, Band II. Stuttgart und Weimar 2005, S. 233.

⁴⁴⁷ Vgl. Kodály, Zoltán: Formübersicht. In: *Béla Bartók Streichquartett II*, hrsg. von Ernő Landavai. Philharmonia Partituren in der Universal Edition. Wien-London: Boosey & Hawkes Inc. Philharmonia No. 202.

⁴⁴⁸ Ebda.

⁴⁴⁹ Vgl. Fladt, Hartmut: 1974, S. 109.

Metropole in der ländlichen Abgeschlossenheit von Rákoskeresztúr (einem Vorort von Budapest) verbrachte.⁴⁵⁰ Andererseits wird behauptet, es lägen sowohl biographische als auch psychische Hintergründe vor. Das II. Streichquartett sei wegen seiner langen Entstehungsgeschichte, die offensichtlich Ausdruck von Zögern, ja inneren Hemmungen und Selbstzweifeln, und wegen seiner im Vergleich zum I. Streichquartett fast umgekehrten Satzfolge, die nach einem *Moderato* und einem *Allegro molto capriccioso* beim *Lento* endet, mit Bartóks Bedrängnissen und quälender Depressivität in dieser Phase in Zusammenhang zu bringen.⁴⁵¹ Es war diesbezüglich manches zusammengekommen: Die sich verschärfende Abwehrhaltung der Kritik bei öffentlichen Aufführungen, das Scheitern eines von Bartók und Kodály mit großen Hoffnungen gegründeten „Neuen ungarischen Musikvereins“ und vor allem die Ablehnung von „*Herzog Blaubarts Burg*“ durch die Jury eines Budapester Opernwettbewerbs, für den Bartók dieses Werk eigens komponiert hatte.⁴⁵² Bartók widmete das Streichquartett dem ungarischen Quartett (Waldbauer, Temesváry, Kornstein, Kerpely), das es am 3. März 1918 in Budapest uraufführte. Diese Gruppe hatte ebenfalls Bartóks erstes Streichquartett im Jahre 1910 erfolgreich aufgeführt. Zwischen August 1935 und Januar 1936 änderte Bartók die Tempi des Werks.⁴⁵³ Die Erstausgabe der Partitur erschien 1920 in der Wiener Universal Edition.

In den bereits erwähnten Werken Bartóks, die arabische Einflüsse beinhalten könnten, findet man ohne Ausnahme eine Art von Skalen-Systemen, die Bartók während seiner Reise in Biskra gesammelt hatte. Nach Kárpáti werden unter diesen Systemen zwei Basistypen besonders berücksichtigt und zwar die „*incomplete diatonic scale*“: (A) - H - D - E - F - (G), in der die Noten (H - D - F) die Säulen der Melodie bilden. Und weiterhin gibt es einen charakteristischen Tetrachord der Skala mit übermäßiger Sekunde: (E - F - G[#] - A), aus der ein melodisches Muster

⁴⁵⁰ Vgl. Kodály: Formübersicht in der By Boosey & Hawkes Inc. Philharmonia No. 202.

⁴⁵¹ Vgl. Dibelius, Ulrich: Abweichung - Gegensatz - Zusammenschluß. Beobachtungen an Béla Bartóks Streichquartetten. In: Musik-Konzepte Béla Bartók, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, Heft 22. München 1981, S. 47.

⁴⁵² Vgl. ebda., Dibelius, Ulrich: 1981, S. 47. Vgl. auch den Brief vom 22. Aug. 1913 an Géza Vilmos Zágen. In: *Béla Bartók, Ausgewählte Briefe*, gesammelt und hrsg. von János Demény. Budapest 1960, S. 97.

⁴⁵³ Vgl. Lendvai, Ernő: *Béla Bartók Streichquartett II*. Philharmonia Partituren in der Universal Edition, Wien-London. By Boosey & Hawkes Inc. Philharmonia No. 202.

aus drei Noten besteht, zum Beispiel (E - F - G[#]) oder (F - G[#] - A) und so weiter.⁴⁵⁴ Solche Systeme sind beispielsweise in der melodischen Form der „Tanzsuite“ von 1923, des zweiten Satzes des „zweiten Streichquartetts“ und auch des „Arabischen Gesangs“ Nr. 42 zu finden, wie Kárpáti bereits in seiner Schrift schilderte:⁴⁵⁵

Dance Suite:



II. String Quartet, Violine 1:



Duo No. 42. Arab Song:



Darüber hinaus behauptet Kárpáti in einer anderen Studie:

„Es besteht zwischen dem zweiten Satz vom II. Streichquartett und dem Violin-Duo Nr. 42 eine enge Intervall-Verbindung und zwar die kleinen Terzen als enharmonische Veränderung der übermäßigen Sekunden „as an enharmonic

⁴⁵⁴ Vgl. Kárpáti: 1964, S. 186.

⁴⁵⁵ Vgl. ebda., S. 186f. Vgl. auch die Lieder aus der Sammlung von Biskra, Nr. 3, 4, 5 und 6, in: Bartók, 1920, S. 503.

alteration of augmented seconds“ , die normalerweise zu arabischer Intonation zurückführen“.⁴⁵⁶

Einen solchen Charakter findet man selbstverständlich in der arabischen Intonation unter dem Namen „*Ġins-Hiġaz-Reihe*“, die mit dem Ursprung (D - E^b - F[#] - G) übereinstimmt oder in anderer Kombination ist die sogenannte Reihe „*Maqam-Hijazz*“: (D - E^b - F[#] - G - A - B - C - D) vorzufinden. Ein Hinweis bezüglich der Quelle dieses II. Satzes behauptet ebenfalls Kodály: „*ein Ergebnis der nordafrikanischen Sammelreise in der Umgebung von Biskra*“.⁴⁵⁷ Ob die Quellen tatsächlich aus der arabischen Musik stammen oder nur teilweise, oder diese Behauptung nur ein Mythos ist, wird im nächsten Abschnitt systematisch untersucht. Bezüglich der Quelle weist der Wissenschaftler János Kárpáti in seiner Schrift „*Béla Bartók and the East*“, wie bereits erwähnt, auf die genauere Stelle hin, in der angeblich arabische Spuren „intervallmäßig“ in diesem Satz (T. 12-24) erscheinen:⁴⁵⁸



Bartók, Béla, *II. Streichquartett für 2. Violinen, Viola und Violoncello Op. 17*. Hrsg. von Universal-Edition, Wien 1920 (Partitur S. 19f.).

Ein Original-Volkslied, das zum Ursprung dieser Melodie gehören könnte, ist bis heute nicht vorhanden, denn Bartók hatte selbst nie über die arabischen Einflüsse in diesem Werk berichtet.⁴⁵⁹ Dementsprechend handelt es sich in diesem Satz um eine eigene Erfindung des Komponisten, die gegebenenfalls von der arabischen Volksmusik abgeleitet sein könnte.

In diesem Satz sind die fallenden Töne (T. 22-23 nach der Abbildung oben, der dritte Bogen (F[#] - E[#] - D - C[#]) zu erkennen, was allerdings Kárpáti's Theorie

⁴⁵⁶ Kárpáti, J.: 2000, S. 180.

⁴⁵⁷ Kodály, Zoltán: Formübersicht. In: *Béla Bartók Streichquartett II*, hrsg. von Ernő Lendvai. Philharmonia Partituren in der Universal Edition, Wien-London. By Boosey & Hawkes Inc. Philharmonia No. 202.

⁴⁵⁸ Vgl. Kárpáti, J.: 1964, S. 186f.

⁴⁵⁹ Vgl. Kárpáti: 2000, S. 180.

entspricht. Zudem werden harmonische wie thematisch-motivische Kombinationen in allen Sätzen dieses Werks beobachtet. Zum Vergleich stellen wir folgende Motive vor:

- Bartók (T. 22-23): (F[#] E[#] D C[#]) oder (C[#] D E[#] F[#]) = (1/2, 1 1/2, 1/2)
- Kárpáti: (E F G[#] A) = (1/2, 1 1/2, 1/2)
- *Ĝins-Hiĝaz-Reihe*: (D E^b F[#] G) = (1/2, 1 1/2, 1/2)

Hier sind die übermäßige Sekunde (D - E[#]) mit danach folgender kleiner Sekunde (C[#] - D) oder, wie in den Takten (T.19-21) (Ende des ersten und des zweiten Bogens), (F - F[#]) die „kleine Sekunde“ mit folgendem (D - G[#]) „Tritonus“ als typisch bartóksche Intervalle zu bezeichnen. Dementsprechend finden wir ähnliche Motive beispielsweise in: (I. Satz: V. I, T.2), (III. Satz: V. I, T.11 oder V. II).⁴⁶⁰ Wobei wiederum einer kleinen Terz (übermäßigen Sekunde) eine kleine Sekunde folgt, was nicht unbedingt ein arabisches Merkmal ist. Für solche Phänomene verwies Bartók auf bauernmusikalische Einflüsse (rumänische und slowakische Lieder),⁴⁶¹ was wiederum zu einer großen Meinungsverschiedenheit bei vielen Wissenschaftlern führte. Zum Beispiel ging der Wissenschaftler Tadeusz A. Zielinski an dieser Stelle von einer rumänischen Volksmelodie aus.⁴⁶² Der Wissenschaftler Mátyás Seiber behauptete, es sei ein „barbarischer“ Musikcharakter, den man mit Bartók seit seinem „*Allegro Barbaro*“ von 1911 assoziiert.⁴⁶³ Hartmut Fladt stimmt dagegen Kárpáti zu.⁴⁶⁴

Aber wie könnte man dieses Phänomen nun interpretieren? Würden wir dieses Motiv auf arabische Musikherkunft zurückführen, da Bartók ähnliche Volkslieder in der Tonart „*Ĝins-Hiĝaz-Reihe*“ im Nordafrika, wie beispielsweise das Lied Nr. 3 oder Nr. 5,⁴⁶⁵ gesammelt hatte, wäre sein Kompositionsideal nicht erfüllt. Sein Kompositionsideal ist jedoch bei weitem höher einzuschätzen als ein simples folkloristisches Stilplagiat. Sein Ideal eines schöpferischen Komponistenindividuums, das die Ästhetik der Volksmusik muttersprachengleich beherrscht, aber dennoch

⁴⁶⁰ Vgl. Fladt: 1974, S. 110f.

⁴⁶¹ Vgl. Bartók, Belá: *Volksmusik und neue Musik*. Vortrag in New York, (1928). In: ÖMZ 16, 1961, S. 162.

⁴⁶² Vgl. Zielinski, Tadeusz A.: 1973, S. 186.

⁴⁶³ Vgl. Seiber, Mátyás: *Die Streichquartette von Belá Bartók*. London 1954, S. 8.

⁴⁶⁴ Fladt, Hartmut: 1974, S. 112.

⁴⁶⁵ Vgl. Bartók: 1920, S. 503.

neues erschafft, ist zudem grundverschieden im Vergleich zu Kompositionskonzepten seiner Zeitgenossen.

Die Tatsache ist, dass Bartók während seiner Sammelreisen in Europa und im Orient (1912-1913), wie bereits erwähnt, Ähnlichkeiten einer bestimmten Melodieart entdeckt hatte: Einer Melodie, die kurioserweise bereits in der Ukraine, im Irak, in Persien und im alten Rumänien trotz der geographischen Entfernung altbekannt war. Darüber hinaus stellte er auf dem Kairoer Kongress von 1932 die Ähnlichkeit der bekannten *Dumy*-Melodie (Singular = *Duma*) der Ukrainer mit bestimmten algerischen Volksliedern dar. Diese Ähnlichkeit beschränkt sich offensichtlich auf eine Reihe von Tönen, die der „*Ğins-Hiğaz-Reihe*“ entsprechen. *Dumy*, *Dumika* oder *Dumka* (Diminutiv von Ukrainisch *Duma*) bedeuten in der ukrainischen Sprache so viel wie Gedanke, Äußerung oder Volkslied, das in Russland und Polen als Volksliedtyp ukrainischen Ursprungs verbreitet ist. Die *Duma* ist eine Art Ballade von melancholischem, elegischem und schmachtem Ausdruck, jedoch sehr kontrastreich. Sie hat ausgeprägte Moll-Tonalität und wird im langsamen Tempo vorgetragen.⁴⁶⁶ Die öfters vorkommende, übermäßige Sekunde in den Rezitativen, im sogenannten „*Dumas-Modus*“, gibt dem ukrainischen *Duma*-Gesang (meistens mit dem ukrainischen Volksinstrument „*Kobsa*“, eine Art Lauteninstrument und von Wandermusikern gesungen) eine eigenartige, etwas orientalische Färbung und eine dramatische Ausdruckskraft.⁴⁶⁷ *Duma-Modus* (siehe Anmerkung unten) ist eine Vielzahl von dorischen Modi mit erhöhter vierten Stufe und variabler sechsten und siebten Stufe: (C - D - E^b - F[#] - G - A - B - C). Diese Skala bzw. dieser Modus wurde sogar von dem amerikanischen Komponisten George Gershwin benutzt.⁴⁶⁸ Er steht im Zusammenhang mit den Skalen *Freygish* und *Jischthabah* und wird eingesetzt in der jüdischen Musik – vorherrschend im Klezmer bulgarisch und doina (Dojne):⁴⁶⁹

Duma-Modus: (C - D - E^b - F[#] - G - A - B - C)

Hiğaz-Modus: (D - E^b - F[#] - G - A - B - C - D)

⁴⁶⁶ Vgl. Chodzko, Leonard: *Dumika*. In: *Das Grosse Lexikon der Musik*, Band II, hrsg. von Marc Honegger und Günther Massenkeil. Freiburg 1979, S. 377.

⁴⁶⁷ Vgl. Antonowytsch, Myrosław: *Dumka und Duma*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 15, hrsg. von Friedrich Blume. Kassel 1973, S. 1875f.

⁴⁶⁸ Vgl. Pollack, Howard: *George Gershwin: his life and work*. University of California Press [u.a.] 2006, S. 46.

⁴⁶⁹ Vgl. Avenary, Hanoch: *Jüdische Musik*. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 7, hrsg. von Friedrich Blume. Kassel 1958 (224-261), S. 243f.

Aufgrund der Tatsache dieser Intervallähnlichkeit könnte man von „Universaltonfolge“ bzw. „Internationaltonfolge“ sprechen. Daher spiegelt diese „Kleinterz (bzw. übermäßige Sekunde) mit kleine-Sekunde-Tonfolge“ in vielen Ohren ungarische, arabische, russische, polnische, ukrainische oder sogar rumänische Volksliedereinwirkungen wider.

Zusammengefasst: Strukturell könnte diese Tonfolge auf viele Völker zurückgeführt werden. Die arabischen Zuhörer hören beispielweise in ihr interessanterweise ähnliche arabische Elemente heraus, nicht nur die Intonation, sondern auch die Ornamente als Verzierung der Melodie, wie sie in der arabischen Musik üblich sind. Manchen Osteuropäern ist dieses Intervallcharakteristikum durchaus auch vertraut in Teilen ihrer Volksmusik. Durch diese These bemühte sich Bartók allerdings gezielt, einerseits die Elemente der verschiedenen Volksmelodien mit seiner eigenen Musiksprache zu verschmelzen, andererseits will er sich die neue europäische Musik mit seiner Kreativität zu Eigen machen. Dies bedeutet zugleich, wie der Wissenschaftler Bence Szabolcsi schildert, „*dass er in der Zeitgenössischen „westlichen“ und „östlichen“ Musik nach Verbündeten sucht.*“⁴⁷⁰ Einfach gesagt: Eine „Melodie“ für möglichst viele Nationen, die sich trotz des Krieges und Haders anfreunden könnten, was Bartóks Vorstellung vom Frieden der Nationen entspräche. In einem Brief an seinen rumänischen Freund Octavian Beu aus dem Jahr 1931 schrieb Bartók: „*Meine eigentliche Idee (...) ist die Verbrüderung der Völker (...) Dieser Idee versuche ich (...) in meiner Musik zu dienen.*“⁴⁷¹

Auf der anderen Seite ist die Eigenschaft einer arabischen Volksmelodie bzw. Volkstonfolge von entscheidender Bedeutung. Obwohl Bartóks Motiv (F[#] - E[#] - D - C[#]) oder (C[#] - D - E[#] - F[#]) mit der arabischen *Ġins-Hiğaz*-Reihe (D - E^b - F[#] - G) intervallmäßig übereinstimmt, ist die Verbindung allerdings erstaunlicherweise in dieser Form zur arabischen Musik fremd. Grund dafür ist, dass das arabische Tonsystem, wie bereits erwähnt, nicht temperiert ist.⁴⁷² Dadurch wird die Transpositionsmöglichkeit der Tonfolge begrenzt, sodass die Größe eines Intervalls während der Darbietung eines *Maqam* verändert werden und schließlich zu einer unpassenden Gefühlsstimmung der Tonfolge führen kann.⁴⁷³ Daher wird

⁴⁷⁰ Vgl. Szabolcsi, Bence: 1972, S. 37.

⁴⁷¹ Ebda., S. 262.

⁴⁷² Vgl. *Maqamat* im ersten Kapitel.

⁴⁷³ Vgl. Touma H. H: 1989, S. 73f.

ebenfalls die *Ğins-Hiğaz*-Reihe in der arabischen Musiklehre mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit dargestellt.

Man findet zwar vereinzelt gewisse arabische Elemente jedoch bloß als Intervalle, die wie Ornamente eine gewisse exotische Würze zur Musik beisteuern. Es ist sogar der Fall, dass die psychische Klangwirkung dieser Intervallfolge, durch seine melodische Dominanz und Aufdringlichkeit mit stark assoziativem Charakter, zum großen Teil den Charakter arabischer Volksmusik verfremden, so dass sowohl für die arabischen als auch für die Europäischen Ohren, eine solche Gestalt als „exotisch“ zu bezeichnen ist. In Bartóks Musik erscheinen uns auch oft viele auffällige Phänomene, die für uns als arabische oder europäische Hörer schwierig zu definieren sind.

Hier müssen wir eines bedenken: Auch wenn es dem Komponisten gelungen ist, bestimmte Elemente anderer Kulturen in seiner Musik, zumindest in einigen Kombinationen, zu verwirklichen, heißt das noch lange nicht, dass seine Musik eine andere fremde Musik imitiert, in dem Sinne, dass diese schließlich als ein „*direkter*“ Einfluss betrachtet werden könnte. Man sollte aus diesem Grund hier gewissermaßen von einer „*indirekten*“ Inspiration sprechen, die Bartóks Werk von diesem Mythos des arabischen Einflusses fernhält.

Im Jahre 1967 erschien eine Bibliographie von Jonás Kárpáti in ungarischer Sprache, in der er sowohl den zweiten Satz des II. Streichquartettes als auch die gesamten sechs Streichquartette Bartóks ausführlich und systematisch analysiert hatte. Erst im Jahre 1975 wurde diese Ausgabe von Fred Macnicol in der englischen Sprache veröffentlicht.⁴⁷⁴ In seiner Schrift werden zwei traditionelle Formen beschrieben, die in diesem Satz vereint werden: Ein Rondo und eine Folge von Variationen. Das Thema des Rondos erzeugt mehr und mehr Variationen, wo immer es auftritt. Das heißt, anstatt einer einfachen Wiederholung werden wir bei jedem Mal mit einem höheren Level der Wiederholung konfrontiert.⁴⁷⁵ Kurioserweise hält sich Bartók in diesem Sinne nicht immer so selbstverständlich daran, wie es uns scheint. Ferner treten beispielsweise die „*coupleartigen*“ Episodenmotive des Seitensatzes (T. 118 - T. 139) in der Reprise ab (T. 391) nicht mehr auf, und stattdessen werden sehr kurze Zitate des trioähnlichen, thematischen Elements aus der Durchführung dargestellt (vgl. T. 288-293 mit

⁴⁷⁴ Vgl. Kárpáti, J.: 1975.

⁴⁷⁵ Vgl. ebda., S. 191.

T. 472-478).⁴⁷⁶ Durch diese Konzentration auf das Motivische wird oft auch die Grundmelodie in ihre Bestandteile demontiert, was in extremen Fällen dazu führt, dass die individuelle Komposition mit der gesammelten Urquelle des Materials nichts Gemeinsames mehr hat.⁴⁷⁷

Die Exposition besteht aus 75 Takten und lässt sich einteilen in das 7 Takte einleitende „Rahmenmotiv“, zwei Hauptthemenentfaltungen (T. 8-48, T. 49-68) und die Wiederaufnahme des veränderten Rahmenmotivs (T. 69-75, Kadenzierung D).⁴⁷⁸ Am Anfang des Satzes tritt ein hartes barbarisches Tritonus-Motiv auf, das einen Rahmen darstellt. Der melodische Charakter des Motivs besteht aus einem auftaktigen Achtelnotenrhythmus und der Wiederholung eines einzigen Intervalls und bereitet den Weg für das Rondotheema, das nacheinander von den verschiedenen Instrumenten aufgegriffen wird.⁴⁷⁹

Bezüglich des oben genannten barbarischen Tritonus-Motivs behauptet der Wissenschaftler Kárpáti: „*Arab folk music is evoked by both the drum-like accompaniment and the melody of the theme.*“⁴⁸⁰ Also ein arabisches Musikbild wird hier beschrieben, dessen Wurzeln harmonisch wie strukturell von der arabischen Volksmusik abgeleitet werden könnten, beispielsweise (T. 26-37):

⁴⁷⁶ Vgl. Fladt, H.: 1974, S. 123.

⁴⁷⁷ Vgl. Veress, S.: 1972, S. 52.

⁴⁷⁸ Vgl. Lendavi, E.: Formübersicht in der Philharmonia-Partitur Nr. 202.

⁴⁷⁹ Vgl. Kárpáti: 1975, S. 191.

⁴⁸⁰ Ebda., S. 191. (Arabische Volksmusik wird durch die trommel-ähnliche Begleitung und die Melodie des Themas hervorgerufen).

Bartók, Béla, *II Streichquartett für 2. Violinen, Viola und Violoncello Op.17*. Hrsg. von Universal-Edition, Wien 1920 (Partitur S. 20).

Eine typische Aufführung der arabischen Volksmusik wird in einer einfachen Form dargestellt und zwar: „Eine einstimmige Melodie wird von einer ostinatostrukturellen Rhythmus (*Wazn*) begleitet“.⁴⁸¹ Eine solche Form von Volksmusik hatte Bartók selbst durch seine Reise in Nordafrika gesammelt und veröffentlicht. In der Sammlung von 1920 finden wir viele ähnliche Lieder, die mit der Form in der Abbildung (oben) gemäß Kárpátis Theorie sehr ähnlich sind.

In diesem Satz wird sozusagen ein weiteres Element der arabischen Volksmusik in folgender Form skizziert: Während die erste Geige die einsam verzierte Melodie darstellt, inszeniert die zweite Geige die Rolle der Trommelbegleitung in rhythmischer Form, die von T. 8 bis T. 68 im Achtel-Ostinato (♩♩♩), auf dem Ton (D) erscheint. Diese musikalische Gestalt hat ihr Vorbild zweifelsohne in der arabischen Volksmusik. Zum Vergleich stellen wir einige Beispiele von Volksliedern vor, die der oberen Abbildung sehr ähneln. Zum Beispiel die Lieder aus der nordafrikanischen Sammlung: (Nr. 35. *Fāzzáj*) aus Biskra,⁴⁸² (Nr. 42.

⁴⁸¹ Vgl. Rhythmus im I. Kapitel.

⁴⁸² Bartók: 1920, S. 510.

Bauch-Tanz) aus El-Kantara,⁴⁸³ (Nr. 48. *Tuggurt-er Bokállál*) aus El-Kantara⁴⁸⁴ usw. Alle Lieder werden von einem Trommelinstrument, dem „*Bandir*“ begleitet (siehe Abbildung):

35. Fäzzáj 1. Rotib *Aus Biskra II*

Tonleiter ♩ = 80

Tabál

oft wiederholt

3. Rotib

sempre simile

48. Tuggurt-er Bokállál *Aus El-Kantara*

Tonleiter ♩ = 96 Periode

Bändir

ofters wiederholt

usw.

483 Ebda., S. 513.
 484 Ebda., S. 516.

42. Bauch-Tanz *Aus El-Kantara*

sempre simile

Trotz kompositorischer Eigenkreation Bartóks lässt sich laut Kárpáti hier zumindest die zugrundeliegende musikalische Quelle identifizieren: Bartók stellt in diesem Satz eindeutig eine für die arabische Musik typische Ausführungsweise – in Melodik, Rhythmik und imitierter Besetzung – dar.

Optisch, d. h. vom Notenbild gesehen, sind hier viele Gemeinsamkeiten zwischen Original und Nachbildung zu beobachten, so dass wir glauben, es wäre hier die Quelle, und dessen formale Anlage wäre in Bartóks Werk mehr oder weniger als Nachmachung zu betrachten. Aber das Wesentliche ist davon weit entfernt, so dass sich Bartóks Komposition in diesem Fall nur aus der Klangfarbe dieser Mischung, also Trommel und einstimmiger Melodie, mitteilt und uns somit beinahe ein arabisches Klangbild, das „indirekt“ mit arabischer Volksmusik verbunden sein dürfte, vermittelt. Dies ist vor allem wegen der Rhythmusübersetzung in der Begleitung an erster Stelle und der Universal- Tonfolge „orientalischer“ Färbung an zweiter zu beobachten. Bartóks Interesse an Rhythmus überträgt sich überwiegend, wie wir weiter sehen werden, auf seine gesamten Musikwerke.

Ein ähnliches Klangbild, welches sein Vorbild – sowie melodisch als auch rhythmisch – auf etwa 15 Jahre nach dem zweiten Streichquartett zurückführt, kann man sicherlich im Stück Nr. 35 „*Ruthenische Kolomejka*“ aus den „*44 Duos für zwei Violinen*“ von 1931 beobachten. Das Thema laut der Ausgabe von Universal Edition ist ein eigenes Thema (Nr. 35 *Ruthenische Kolomejka*).⁴⁸⁵

⁴⁸⁵ Ausgabe Universal Edition 1933, Copyright renewed by Boosey & Hawkes, Inc., New York, Nr. 10452b, 1960.

Allegro, ♩ = 132

Bartók, Béla, *44 Duos*. Heft 2 (26-44, Nr. 10452b), Copyright 1933 by Universal Edition, Copyright renewed 1960 by Boosey & Hawkes, Inc., New York.

Allerdings müssen wir in diesem Klangbild immer wieder von eigener Komposition ausgehen, in deren Gestalt die Härte und die Schlichtheit, die Komplexität der Kunstmusik und die primitiven Klänge der Volksmusik zu hören sind. Die Struktur des melodischen Themas wird wie folgt zerlegt: Laut Kárpáti wird es in zwei fast identische melodische Linien aufgeteilt, die miteinander übereinstimmen (bzw. eng zusammenhängen). Die zweite Linie unterscheidet sich von der ersten nur in der Hinsicht, dass sie eine große Sekunde aufwärts sequenziert ist, wodurch eine Ambitusvergrößerung erfolgt. Die innere Struktur dieser melodischen Linie ist dreigeteilt: Die Linie fängt mit einer dritten Wiederholung an, in der Mitte gibt es ein rotierendes Motiv „*revolving motif*“, welches wieder zu sich zurückkommt bzw. um sich dreht. Zuletzt wird die Linie mit einem skalenartigen Abstieg beendet (Ziffer 1, T. 8-24).⁴⁸⁶

Bartók, Béla, *II Streichquartett für 2. Violinen, Viola und Violoncello Op. 17*. Hrsg. von Universal-Edition, Wien 1920 (Partitur S. 19f).

⁴⁸⁶ Kárpáti: 1975, S. 191.

Dem ersten Erscheinen des Rondo-Themas folgt unmittelbar eine Variation: Das Thema bewegt sich von der ersten Violine hinunter zu den zwei tiefsten Instrumenten. Die Variation bedient sich des ersten und dritten Teiles des Themas, Cello (Ziffer 4, T. 53-56), Bratsche (Ziffer 5, T. 59-68):⁴⁸⁷

The image displays three systems of musical notation for a string quartet. Each system consists of two staves for the first violin and two staves for the second violin, viola, and cello. The first system shows the cello part (bass clef) with 'arco' and 'sf' markings. The second system shows the viola part (alto clef) with 'pizz.' and 'sf' markings, and a boxed number '5' above the staff. The third system shows the cello part with 'marcato' marking. The score is written for two violins, viola, and cello.

Bartók, Béla, *II Streichquartett für 2. Violinen, Viola und Violoncello Op. 17*. Hrsg. von Universal-Edition, Wien 1920 (Partitur S. 21).

Das Rahmenmotiv ist zwischen der ersten und zweiten Variation eingekeilt und zwar eine Quinte höher und in Umkehrung. Dann folgt eine andere Variation des Rondothemas, welche – verglichen mit der vorhergehenden Variation – entfernter vom Thema ist. Dementsprechend ändert sich auch die Ostinato-Begleitung:

⁴⁸⁷ Ebda., S. 192.

Es wird die einzelne Note wiederholt und es tauchen Wechselnoten auf.⁴⁸⁸ Cello (T. 79-84), Bratsche (T. 89-94) (siehe Abb.), Partitur S. 22:

The image displays a musical score for Cello and Violin, measures 7 through 13. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. Measure 7 is marked with a tempo of $\text{♩} = 152-160$. The Cello part (bottom staves) begins with a fortissimo (*ff*) dynamic, followed by *sff*, *mf*, *pizz.*, *arco*, *p*, *mf*, and *p*. The Violin part (top staves) starts with *ff*, *sff*, *mf*, *pizz.*, *arco*, *p*, *mf*, and *p*. The score is divided into two systems. The first system contains measures 7-13, with measure 13 highlighted in light blue. The second system contains measures 14-19, with measures 14-16 highlighted in light blue. The third system contains measures 20-25, with measures 20-22 highlighted in light blue. The fourth system contains measures 26-31, with measures 26-28 highlighted in light blue. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

⁴⁸⁸ Ebda., S. 192.

In Ziffer (9) bewegt sich das Rondotheema zum Rahmenthema hin und bildet mit ihm ein organisches Gewebe. Das Rahmenthema erscheint nicht in einer solch statischen Form wie bei den bisherigen zwei Malen, sondern ist jetzt motivisch aufgebrochen. In Ziffer (11) spielt das Cello ein neues Motiv mit dem Rhythmus einer Volksmusik Linie (T. 118- 121).⁴⁸⁹ Dieses Motiv weist eine vielfältige Verbindung zum vorangegangenen Motiv auf, denn das Hauptmotiv (Violine I, T. 16) wurde zur Krebsumkehrung umgeformt (Cello, T. 118-119).⁴⁹⁰ Ebenso wichtig wie dieses Motiv ist die Synkopierung der Violinen in (T. 118); ihr chromatischer Sechzehntel-Anhang (T. 119) kehrt die ersten drei Vc-Achtel von (T. 118) um, ist aber im Zusammenhang gleichzeitig Krebsumkehrung des Hauptmotives.⁴⁹¹ Mit diesem Motiv beginnt die erste Episode. Nachdem das neue Motiv aufgeteilt wurde, leitet eine große chromatische Intensivierung zu neuem Material der Episode über Ziffer (13). Das neue Motiv besteht aus einer abwärts gerichteten Septime in einem zurückhaltenden Tempo „*Sostenuto*“ und einem „*a tempo*“ Ende, welches unmittelbar darauf folgt. Diese zwei Elemente des Motivs sind miteinander als Frage- und Antwortmotiv verbunden.⁴⁹² Der kadenzierende Abstieg (T. 141-143) korrespondiert mit dem Abschluss des Rahmenmotives (T. 5-7). Mit (T. 153) ist der Hauptsatz, wiederum auf „d“, erreicht.⁴⁹³ In Ziffer (14) kehrt das Rondotheema (durch die Variationen im Aussehen verändert) zurück. Bei dieser Gelegenheit bilden die ersten und zweiten Teile des Hauptthemas (*basic theme*) das Zentrum der Variationen,⁴⁹⁴ Violin II (T. 169-172) und (T. 176-181) (siehe Abb.) Partitur S. 26:

⁴⁸⁹ Ebda., S. 192.

⁴⁹⁰ Fladt, Hartmut: 1974, S. 123.

⁴⁹¹ Vgl. ebda., S. 124.

⁴⁹² Vgl. Kárpáti: 1975, S. 192.

⁴⁹³ Vgl. Fladt, Hartmut: 1974, S. 124.

⁴⁹⁴ Vgl. Kárpáti: 1975, S. 192.

Das Begleitelement (VI I, T. 160) verweist auf die chromatischen Sechzehntel-Skalen des ersten Episodenmotivs, und die Hauptthemenentwicklung knüpft nicht bestätigend an den Beginn an, sondern führt das neu erreichte Stadium des verarbeitenden Überleitungsteils weiter (vgl. T. 82/83 etc.).⁴⁹⁵ Darauf folgt unmittelbar eine neue Variation, in der ein Motiv des Themas als kleine Periode gestaltet wird, Cello (Ziffer 16, T. 187-191), Partitur S. 27:⁴⁹⁶

⁴⁹⁵ Vgl. Fladt, Hartmut: 1974, S. 124.

⁴⁹⁶ Vgl. Kárpáti: 1975, S. 192.



Auffällig finden wir die Begleitfigur der ersten Geige in Ziffer (14), die bis Ziffer (18) die Begleitungsrolle abwechselnd, unregelmäßig in zwei verschiedenen Rhythmusstrukturen übernimmt. Die erste Struktur befindet sich in den T. 156-159, darauf haben wir bereits hingewiesen, und die zweite Struktur zum ersten Mal in den T. 160-162 (siehe Abbildung), wozu im Folgenden nach seiner „inspirierten“ Quelle gesucht wird, Partitur S. 26:



Ein Vorbild der Struktur kann man in Bartóks nordafrikanischer Liedsammlung beobachten und zwar in der Trommelbegleitung des Lieds (Nr.13. *Kneja-därz*

„Ählilizam...“⁴⁹⁷. Das Lied steht im 6/8 Takt, wobei die Trommelbegleitung sich in zwei Schichten befindet, und dadurch der Figur im Quartett sehr ähnelt (siehe Abbildung). Die trommelhafte Begleitstruktur befindet sich ebenso in folgenden Takten: (160-162), (165-167), (173-174), (183-187), (193-195) und (201-203):

13. Kneja-dârz „Ählilizam...“

Aus dieser Begleitfigur entstehen ebenfalls progressiv verschiedene Variationen, die sich abwechselnd zwischen der ersten Geige und der Besetzung durchsetzen, und später zu einer rhythmischen Überlagerung in Ostinatoform-(d) durch zwei verschiedene melodische Figuren entwickeln, deren zentralen Töne (E^b und A^b) Halbton- und Tritonusspannungen zu diesem Ostinato bilden (T. 201-207) Ziffer (17).

In den verdächtigen Stellen scheint es bei Bartók offensichtlich bezüglich der arabischen Volksmusik ein größeres Interesse an Rhythmik als an Melodik zu geben. So sehr, dass die Rhythmik bei ihm an vielen Stellen einerseits als ein primäres Element dieser Musik zu bezeichnen ist, und auf der anderen Seite von ihm so verändert bzw. verfremdet wird, so dass sie jegliche sichtbaren Spuren zum „Originalvorbild“ verliert.

In einer anderen Meinung zur Quelle dieser genannten Begleitfigur (Violinen, T. 205) geht der Wissenschaftler Hartmut Fladt von einer neuen Variation des Motivs (VI. I., T. 119) aus.⁴⁹⁸ In T. 215 schließt die Exposition auf (D), leitet zugleich in die Durchführung über (Fortsetzung des D- A^b -Alternierens im Vc.), wobei die durchsichtige Satzstruktur stark mit dem kompakten Klangbild des Schlusses der Exposition kontrastiert.

⁴⁹⁷ Bartók: 1920, S. 505.

⁴⁹⁸ Vgl. Fladt, Hartmut: 1974, S. 124.

Weitere Variationen des Rahmenmotivs eröffnet die zweite Episode. Das Motiv mit Volksmusik-Rhythmus erscheint ein weiteres Mal, und eine offene motivische Arbeit wird aus dessen Drei-Noten-Kadenz und Sechzehntel-Figur des Rahmenmotivs entwickelt (Ziffer 21). Die ganze Episode hat einen sehr dynamischen Charakter – genau wie der Teil der Durchführung in der Sonate.⁴⁹⁹ Die Synkopen des ersten Episodenmotivs (ab T. 272) entwickeln sich in T. 276 aus Repetitionen zu sequenzierten kleinen Terzen des Hauptthemenmaterials, die in T. 284 diminuiert werden.⁵⁰⁰

In der Mitte (Ziffer 25) werden wir Zeuge eines besonders auffälligen und dramatischen Details: Das kleine Terz-Thema des Rondomotivs stößt als rhythmisches Element mit der Melodie zusammen, die aus dem Volksmusikmotiv entwickelt wurde. Dunkle Rhythmusblöcke werden zwischen individuellen Teilen der Melodie eingekeilt. Aus diesem Kampf geht der melodische Teil siegreich hervor: In Ziffer (27) - von einem feinen Pizzicato begleitet - kann die Melodie sich schließlich in ihrer ganzen Pracht entfalten. (Der Schlussteil bezieht sich unmissverständlich auf das augmentierte Dreiklangmotiv, das als zweites Thema des ersten Satzes fungiert).⁵⁰¹

Der lyrische Mittelabschnitt (*Tranquillo*) hat atonalen Charakter. Die progressiv zusammengestellten Sechstongruppen (die bei Kárpáti „Dunkle Rhythmusblöcke“ genannt werden) in der Melodie verraten die Neigung zu einer maximalen Ausnutzung des chromatischen Stoffes bei einer minimalen Anzahl von Wiederholungen. Einer dieser Phrasen nutzt das ganze Material ohne Wiederholung aus und bildet so eine regelrechte Zwölftonreihe (VI II, T. 316-317 und VII, T. 320-321).⁵⁰²

Nach Ziffer 29 beschleunigt sich das erste Vier-Noten-Motiv der Melodie stufenweise und verbindet sich mit den Teilen des Rahmenmotivs. Ein „*Strepitoso*“- (gewaltig) Aufstieg (Ziffer 31) führt zu dem Frage-Antwort-Motiv und zwar ähnlich der chromatischen Intensivierung von Ziffer (13) in der vorhergehenden Episode. Das ausgedehnte (hier bezogen auf die Amplitude „*amplitudinous*“) Fragemotiv steigt in Stufen und erreicht seinen Höhepunkt im dritten

⁴⁹⁹ Vgl. Kárpáti: 1975, S. 193.

⁵⁰⁰ Vgl. Hartmut: S. 124.

⁵⁰¹ Vgl. Kárpáti: 1975, S. 193.

⁵⁰² Vgl. Zielinski: 1973, S. 187.

Takt vor Ziffer (33). Danach leiten die beschleunigenden Teile des Antwort-Motivs zu einer großen Kreuzung der Form: der Rückkehr des Rondothemas.⁵⁰³ Diese letzte Version des Rondothemas beinhaltet ebenfalls eine metrische Veränderung: Es ist dem geraden Metrum (2/4), welches bisher üblich war, entgegengesetzt und bewegt sich nun zu einem ungeraden (3/4) Metrum (Allegro Molto) in Ziffer (34). Bei dieser Gelegenheit bedient sich die Variation einer frühlingshaften „spring-like“ Ausweitung des Themas (VII, T. 393-401 und T. 404-410), Partitur S. 37.⁵⁰⁴

The image shows a musical score for measures 34 and 35. Measure 34 is marked "Allegro molto. (♩. = 100.)" and measure 35 is marked "più f". The score is in 3/4 time and features a "spring-like" expansion of the theme. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Bei dieser Veränderung des Rondothemas in ein ungerades Metrum werden wir an die sogenannte Proportion der alten Tanzformen erinnert. Hier wird – genau

⁵⁰³ Vgl. Kárpáti: 1975, S. 193.

⁵⁰⁴ Vgl. ebda., S. 193.

wie in den Tänzen – der Wechsel von einem geraden zu einem ungeraden Takt als Mittel zur Intensivierung benutzt.⁵⁰⁵ Diese eher straffe (angespannte) Variation des Rondotheemas auf einem höheren Level führt zu einer ähnlichen Veränderung der Episodenteile. In den Vier-Noten umfassenden, chromatischen Figuren (beginnend in Ziffer 37) kehrt das offensichtlich verschwundene Rahmenmotiv als eine weitere Variation der Variation wieder, wenn zwei Teile – Originalform und Variation – so weit voneinander entfernt sind, dass die Verbindung zwischen ihnen kaum erkennbar ist.⁵⁰⁶

Abspaltungen und Sequenzierungen führen zum Höhepunkt (T. 445), in dem das chromatische Skalenelement (in Imitationen durch die Stimmen wandernd), augmentierte, thematische Sekund-Terz-Verbindungen (Vc, VI II) und die augmentierte Umkehrung der chromatischen Skala (erweitert und in Quartparallelen geführt, VI I) miteinander kombiniert sind. Sequenz und sequenzierte, variierte Abspaltungen dieses dichten, klanglich harten Viertakters münden in das stagnierende Alternieren von Akkord und Skala (T. 464).⁵⁰⁷ Die Episode schließt mit einem sich entwickelnden Rhythmus als „MelodieKampf“, der in der vorherigen Episode stattgefunden hat. Was dort in Form eines dritten Motivs auftauchte, kehrt nun in dunkel knackenden (*darkly snapping*) Akkorden mit einem Teil der einsamen Melodie zurück, die hier und da eingefügt wird (vgl. T. 472 mit T. 288).⁵⁰⁸

Auf dem *ff*-Pizzicato-Akkord in Ziffer (41) kehrt das Rondotheema zum letzten Mal zurück. Obwohl die Coda eine weitere Variation des Rondotheemas enthält, ist sie, funktionell gesehen, eher eine Zusammenfassung. Die Beschleunigung des Tempos erzeugt eine Veränderung des Hauptcharakters des Rondotheemas in ein „*prestissimo*“, welches an eine *Stretta* (Beschleunigung) erinnert: der ziemlich robuste, kantige Tanzcharakter, der bisher vorherrschend war, wird durch einen gleitenden, drängenden Ton ersetzt (*gliding-rushing tone*). Das Metrum wechselt vom 3/4 zu einem 6/4 Takt, das dieselbe Bedeutung hat wie eine Zusammenfassung, da in dieser Art von Metrum zweiteilige und dreiteilige Elemente zusammen auftauchen. Die horizontale Zusammenfassung des Metrums wird durch eine vertikale Polyrythmik unterstützt: In einem großen Teil der Coda begleitet das

⁵⁰⁵ Vgl. a.a.O.

⁵⁰⁶ Vgl. ebda., S. 193f.

⁵⁰⁷ Vgl. Fladt: 1974, S. 125.

⁵⁰⁸ Vgl. Kárpáti: 1975, S. 194.

Cello die höheren Instrumente im 4/4 Takt (T. 483), so dass doppelte Notengruppen gleichzeitig mit dreifachen Notengruppen gehört werden.⁵⁰⁹ Die gesamte Coda erinnert an die des *Scherzos* im II. Streichquartett von Arnold Schönberg, das Bartók in dieser Zeit kennengelernt hatte, aber noch weitere Beziehungen sind feststellbar (etwa die der Vc-Figur der Takte 93-96 der „Entrückung“ zur Vc-Figur der Takte 148-152 des ersten Satzes bei Bartók).⁵¹⁰

Spontanität der Prozesse und ständige Variation widersprechen also in diesem Satz keineswegs zielgerichteten, formalen Intentionen, durch die in der Reprise nicht architektonische Korrespondenzen zur Exposition ausgearbeitet sind, sondern die in einer eigenständigen Neuentwicklung vom Hauptmaterial des Satzes als ein fortschreitender Komprimierungs- und Beschleunigungsprozess hin zu einem eindeutigen Ergebnis geführt werden. Semantische und strukturelle Qualität des Materials, vermittelt mit dem Abstrakteren des Formdenkens, erweisen sich so wiederum als formbildend.⁵¹¹

Die Coda ist auch eine Zusammenfassung im melodischen Sinne: Sie weitet sich noch einmal mit Hilfe von Variationen aus, und in diesem Fall ist tatsächlich die Ausweitung noch viel extremer. Das originale Kleine-Terz-Thema wird erst zu einer engeren Form zusammengezogen. Von da aus entwickelt sich der weiteste melodische Bogen. Die Coda ist ebenso eine Zusammenfassung bzgl. der Melodiestructur. Im Rondotheema und den ersten vier Variationen des Rondotheemas war die Melodie kuppelartig und in der fünften Variation eine frühlinghaft sich ausdehnende Melodie. Jetzt treten beide Melodien auf einmal zusammen auf: Die verschiedenen Einheiten erzeugen eine kuppelartige Kontur, aber im gleichen Moment enthalten sie das Prinzip des Frühlingssatzes, da die Melodie gleichzeitig mehrmals zum Ausgangspunkt (D) zurückkehrt und stufenweise die individuellen Bögen augmentiert. In diesem Prozess löst sich natürlich die Linienstruktur des Themas auf und wird durch eine homogenere Verbindung von kleineren Einheiten von ein bis zwei Takten ersetzt.⁵¹² Der harmonische und tonale Charakter unterscheidet sich erheblich von dem ersten Satz. In jenem dominierte als Folge der typischen Chromatik die post-romantische tonale Welt. Es war möglich, die Tonalität größtenteils auf den Kriterien dieser tonalen Welt

⁵⁰⁹ Vgl. a.a.O.

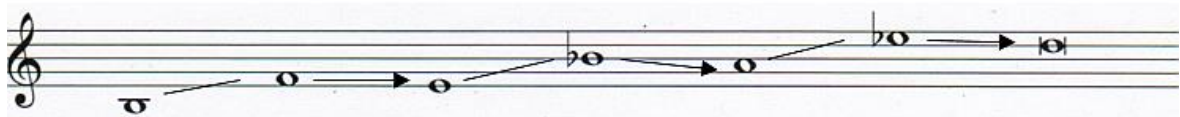
⁵¹⁰ Zitiert vom Zitat in: Fladt: 1974, S. 126.

⁵¹¹ Vgl. Fladt: 1974, S. 126.

⁵¹² Vgl. Kárpáti: 1975, S. 194.

aufzubauen. Hier aber verschwinden die chromatisch gewebten Melodien (Spuren finden sich höchstens noch in den einzelnen Episoden) und werden durch harte Intervall-Wiederholungen ersetzt (T. 573). Das Rahmenmotiv wird durch eine verminderte Quinte, das Rondotheema mit der anfänglichen kleinen Terz und durch die verschieden erweiterten Variationen charakterisiert. Die Tonalität der Formabschnitte wird auch durch die trommelartigen Tonwiederholungen und Intervallwiederholung bestimmt. In diesem Sinne entwickelt sich die Rahmentonart des Satzes auf der Basis von (D): Das Rondotheema beginnt mit einer kleinen Terz von (D) zu (F) und kommt am Ende des Satzes fast wieder zu dieser kleinen Terz zurück. Beim vierten und fünften Auftreten des Rondotheemas zwischen den Ziffern (14) und (18) in der Mitte des Satzes basiert das Thema ebenfalls auf dem (D) als tonalem Zentrum.⁵¹³

Das Verschwinden des spätromantischen, harmonischen Hintergrunds bedeutet allerdings nicht, dass die funktionale Anziehungskraft komplett aus den tonalen Beziehungen verdrängt wird.⁵¹⁴ Das Überleben und die Veränderung der funktionalen Anziehungskraft erscheint typischerweise direkt im Rahmenmotiv des zweiten Satzes. Der dichte Charakter und die Leitton-Auflösung in der verminderten Quinte und der übermäßigen Quarte haben ihre Wurzeln in der klassischen, harmonischen Ordnung. Das ist laut Kárpáti, was Bartók benutzt und auf ein rein melodisches Level zurückführt, indem er dieses durch eine Reihe von verminderten Quinten oder übermäßigen Quartan zum Hauptton des Satzes zurückführt.⁵¹⁵



Der essentielle, harmonische Prozess taucht in der reinen, melodischen Projektion auf und zwar so sehr, dass die Teile der Melodie ein unabhängiges Leben führen, und dass sich ein unabhängiges Anziehungssystem mit benachbarten Halbtönen entwickelt – in beide Richtungen. In der melodischen Projektion kommt die dritte, auflösende Tonart auf ihren Ursprung zurück (zum Beispiel: beim B-D, was sich in eine gespannte A-E^b Dominante auflöst, ist nicht B die Wurzel, sondern D). Genau deshalb kann die C[#]-D-Dominante-Tonika-Folge

⁵¹³ Vgl. a.a.O.

⁵¹⁴ Vgl. a.a.O.

⁵¹⁵ A.a.O.

ebenso von (E^b-D) ersetzt werden und trotzdem die gleiche Dominante-Tonika-Beziehung beibehalten.⁵¹⁶

4.4 Einige Stellen der Pantomime „*Der wunderbare Mandarin*“

Der wunderbare Mandarin (ungarischer Originaltitel *A csodálatos mandarin*) Op. 19 (Sz. 73) ist eine einaktige Tanzpantomime und gehört neben der Oper „*Herzog Blaubarts Burg*“ vom Jahre 1911 und dem Ballett „*Der holzgeschnitzte Prinz*“ (*A fából faragott királyfi*) vom Jahre 1917 zu den drei Bühnenwerken Bartóks. Nach den erfolgreichen Uraufführungen der beiden vorgenannten Werke plante Bartók im Jahre 1917 ein neues Bühnenwerk. Ursprünglich wartete er eine Weile auf ein Libretto von Sándor Bródy (1863-1924), einem der berühmtesten Schriftsteller des damaligen Ungarn, aber Bródy sandte den Text nicht.⁵¹⁷ Bartók begann mit der Vertonung eines Vorentwurfs von Menyhért (Melchior) Lengyel (1880-1974), einem ungarischen Dramatiker, Journalist und Kritiker. István Thomán (1862-1940), der ein ungarischer Klaviervirtuose und Musikpädagoge war, machte den Komponisten mit Lengyel bekannt. Im Juni 1918 erhielt Bartók die Genehmigung. Der Vorentwurf von M. Lengyel ist die Textvorlage zur Handlung von Bartóks Tanzpantomime „*der wunderbare Mandarin*“.⁵¹⁸ Noch im selben Monat begann er mit der Konzeption des Werkes, das in seiner Vorstellung den Feind, die Stadt und die „Antinatur“ charakterisieren sollte.⁵¹⁹ In einem Brief an seine Frau M. Ziegler berichtete Bartók Ende August 1917 über seine Pläne für dieses Werk:

„Ich denke jedoch bereits über den Mandarin nach; wenn es gelingt, wird es eine höllische Musik werden. Der Anfang – eine ganz kurze Einleitung bevor der Vorhang aufgeht – schrecklicher Krawall, Gerassel, Gekirre, Getute: aus dem Straßenlärm einer Großstadt führe ich den geschätzten Zuhörer in ein Apachenlager.“⁵²⁰

⁵¹⁶ Vgl. a.a.O.

⁵¹⁷ Vgl. Tallián, Tibor: *Béla Bartók: Sein Leben und Werk*. Budapest: Corvina 1988, S. 126.

⁵¹⁸ Vgl. Ujfalussy, József: 1973, S. 154f.

⁵¹⁹ Vgl. Tallián, Tibor: 1988, S. 126f.

⁵²⁰ Ziegler, M.: *Über Béla Bartók*. In: *Documenta Bartókiana*, Heft 4, Hrsg. von D. Dille. Mainz 1970, S. 177.

Trotz des Zusammenbruchs der Habsburger Doppelmonarchie und der anschließenden politischen Umwälzungen in Ungarn vollendete Bartók im Jahre 1919 die Klavierfassung des Werkes, die er in einem privaten Konzert vortrug. Nach dem Scheitern der ungarischen Räteregierung und dem Beginn des Horthy-Regimes schwanden jedoch zunächst die Aussichten auf eine Aufführung, die sowohl in Wien als auch in Budapest geplant war, und so begann Bartók erst im Jahre 1923 mit der Instrumentation, die er bis 1924 abschloss.⁵²¹ Auch dieser Plan zerschlug sich. Wegen des Librettos hatten die renommierten (populären) Opernhäuser den „*wunderbaren Mandarin*“ abgelehnt, und so erfolgte erst Ende November 1926 die Uraufführung in Köln.⁵²² Die Kölner Uraufführung der Tanzpantomime im Anschluss an Bartóks Oper „*Herzog Blaubarts Burg*“ unter dem ungarischen Dirigenten Eugen Szenkar⁵²³ und in der Choreographie von Hans Strohbach⁵²⁴ wurde ein berühmter Theaterskandal, der sowohl in die Annalen der Stadt Köln als auch der Ballettgeschichte des 20. Jahrhunderts einging. Ein Einblick in die heftigen Reaktionen der Öffentlichkeit:

Nach Presseberichten, welche sich in ihrer Ablehnung des Stückes und Identifikation mit den aufgebracht Theaterbesuchern in fast allen Blättern einig waren, verließen viele Zuschauer während der Aufführung des „*Mandarins*“ Türen knallend den Saal, andere, die bis zum Ende geblieben waren, piffen und schrien „*Pfui*“ usw. Die wenigen Beifall klatschenden Zuschauer wurden in der Presse „*als eine kleine Rotte grüner Jungen*“ bezeichnet, die „*bestellte Beifallsarbeit*“ geleistet hätten.⁵²⁵ In der anschließenden Diffamierungskampagne, die von übersteigertem Nationalismus bis zu antisemitischen Äußerungen reichte, wurde kaum auf die Musik und die Inszenierung eingegangen. Ähnliches war in der kölnischen Volkszeitung zu lesen:

„*Als bei der Uraufführung der einaktigen Pantomime (...) der Vorhang fiel, brach in dem stark besetzten Haus ein Entrüstungssturm los, wie ihn das*

⁵²¹ Vgl. Tallián, Tibor: 1988, S. 128.

⁵²² Vgl. Kieser, Klaus und Schneider, Katja: *Reclams Ballettführer*. Philipp Reclam jun. Stuttgart 2006, S. 526.

⁵²³ Vgl. Renner, Hans und Schweizer, Klaus: *Reclams Konzertführer. Orchestermusik*. Stuttgart 1959, 1976, 1982, Ausgabe 1982, S. 581.

⁵²⁴ Vgl. Kieser, Klaus und Schneider, Katja: *Reclams Ballettführer*. Stuttgart: Philipp Reclam jun 2006, S. 525-526.

⁵²⁵ Vgl. Kölner Tageblatt: Opernhaus, *Herzog Blaubarts Burg*, Oper in einem Akt. Text von Béla Balázs. Der wunderbare Mandarin, Pantomime in einem Akt von Melchior Lengyet, Musik von Béla Bartók. 29.11.1926, zitiert von Anette von Wangenheim, S. 79.

*Kölner Opernhaus noch nicht erlebt hat. Minutenlang dauerte das Zischen, Pfeifen und Pfuirufen an, (...), als der anwesende Komponist vor dem Vorhang sich zeigte. (...)*⁵²⁶.

Wegen der angeblich unmoralischen Handlung ließ der damalige Kölner Oberbürgermeister Konrad Adenauer alle weiteren Aufführungen der Tanzpantomime verbieten.⁵²⁷ Bartók, der nach dem Kölner Fiasko und einem eher verhaltenen Erfolg in Prag das Werk retten wollte, arbeitete es im Jahre 1928 zu einer etwa 18-minütigen Konzertsuite um, wobei er etwa Zweidrittel der Musik des Gesamtwerks übernahm.⁵²⁸ Diese Suite, in der die Schlussapotheose mit dem leuchtenden „Mandarin“ und dem Chor entfiel, wurde am 15. Oktober 1928 in Budapest unter der Leitung von Ernst von Dohnányi uraufgeführt.⁵²⁹ Erst nach der Wiederaufführung der Tanzpantomime in der Choreographie von Aurel von Milloss im Jahre 1942 an der Mailänder „*Teatro alla Scala*“ und dem Ende des Zweiten Weltkriegs begann sich das Werk international durchzusetzen. In Ungarn wurde das Werk bis 1946 nicht aufgeführt, stand aber seitdem mehrfach auf dem Spielplan der Budapester „ungarischen“ Staatsoper.⁵³⁰ Heutzutage gehört das Werk sowohl zum Bühnenrepertoire als auch, meist in der Fassung als Suite, zum Konzertrepertoire.

Auch die musikalische Qualität des Werkes wurde spätestens nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs allgemein erkannt. Hans Renner beschrieb beispielsweise im Jahre 1959 in „*Reclams Konzertführer*“ die Konzertsuite als „*brueghelsche Höllenphantastik*“, aber auch als „*großartige Musik [...] und ist – stilistisch gesehen – die Leistung eines kompromisslosen Neuerers*“, bei dem „*schroffe atonale Klangballungen inmitten impressionistisch oszillierender Farbmischungen*“ stehen. Stilistisch siedelte er Bartóks Werk „*klanglich etwa zwischen Debussy und Schönberg stehend*“ an.⁵³¹

⁵²⁶ Kölnische Volkszeitung: *Uraufführungsskandal im Kölner Opernhaus: Der wunderbare Mandarin*. 29.11.1926, zitiert von Anette von Wangenheim, S. 80.

⁵²⁷ Vgl. Helm, Everett: 1965, S. 86.

⁵²⁸ Vgl. Griffith, Paul: Beiheft zu Georg Soltis Einspielung, *Der wunderbare Mandarin (Suite)*. CD Decca 430 352-2, 1990.

⁵²⁹ Vgl. Tallián, Tibor: 1988, S. 284.

⁵³⁰ Vgl. Helm, Everett: *Béla Bartók mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1992, S. 86.

⁵³¹ Hans Renner: *Reclams Konzertführer*. Stuttgart 1959 (Ausgabe 1963), S. 650.

Nach dem „*Mandarin*“ schrieb Bartók keine weiteren Bühnenwerke mehr, aber nicht, weil ihn die Bühne nicht interessierte, sondern aufgrund seiner Misserfolgserfahrungen. Darüber berichtete der ungarische Zeichner, Regisseur und Dramaturg Gustav Oláh, der sowohl an den Uraufführungen als auch den Neuaufführungen der drei Bühnenwerke Bartóks in Ungarn beteiligt war:

„Im Gegenteil, das Theater scheint nicht genügend Interesse an Bartók gehabt zu haben. (...), bleibt die Tatsache, dass seine Oper 1911 komponiert, nach sieben Jahren endlich aufgeführt, nach der achten Aufführung aber schon vom Spielplan verschwinden musste. 1919 schrieb er den „Wunderbaren Mandarin“, und beinahe dreißig Jahre waren nötig, ihn auf die Budapester Opernbühne zu bringen, und das dann ohne den Komponisten! Ebenso blieb „Blaubart“ zu fünfzehnjährigem Stummsein verurteilt, nur weil der Librettist, dessen Namen auf dem Programm wegzulassen Bartók sich verweigerte, im Exil lebte. Ist daher verwunderlich, dass Bartóks Interesse am Theater erlahmte, (...) Offensichtlich wollte er sich auf ein neues Bühnenwerk nicht einlassen, um sich keiner weiteren Erniedrigung auszusetzen.“⁵³²

Ab etwa 1910 erhielten Themen wie Krieg, Angst, Großstadt und Weltuntergang Eingang in die europäische Kunst. „Unmenschliche Schauerlichkeiten“ und „apokalyptische Ungeheuer“ wurden Gegenstand vieler Darstellungen und sind als Verkörperung einer neurotischen Angst des Bürgertums vor Kriegen und Existenzverlust zu deuten.⁵³³ Die Ereignisse und Gegebenheiten, die damit in Zusammenhang stehen, sind vielfältig und werden im Folgenden kurz umrissen. Die Furcht vor der Revolution, dem „Gespenst des Kommunismus“, war seit dem vergangenen Jahrhundert ununterbrochen gegenwärtig. Hinzu kam eine Furcht vor den Kolonialvölkern, den „barbarischen Massen“ sowie, ausgelöst durch den russisch-japanischen Krieg, eine „hysterische Angst“ vor der „gelben Gefahr“.⁵³⁴ Im Zuge dessen verschwanden der im vorherigen Jahrhundert existierende, idyllische Exotismus und sein begeistertes Interesse an ihm und die Sympathien für die Kultur des Fernen Ostens. „Das zivilisierte Europa erwartete

⁵³² Oláh, Gustav: *Bartók und das Musik-Theater*. In: *Musik der Zeit*, eine Schriftenreihe zur zeitgenössischen Musik, hrsg. von Heinrich Lindlar, Heft 3, *Béla Bartók*. Bonn und London 1953, S. 57f.

⁵³³ Vgl. Ujfalussy, József: 1973, S. 156.

⁵³⁴ Vgl. a.a.O.

seinen Untergang in der barbarischen Flut.“ Die Entwicklung der modernen Technik – die Maschine – bildete ebenfalls Anlass zur bürgerlichen, gespenstigen Furcht, da sie vor allem in der Hand der Arbeiter als potentiell bedrohliche Waffe interpretiert wurde. Die größte Furcht aber ging von der „Bestie im Menschen“ aus, die nach bestehenden Vorstellungen jederzeit ausbrechen könne und wider alle moralischen Schranken über Mitmenschen herfalle.⁵³⁵ Die genannten Aspekte bedingten die Entstehung einer expressionistischen Bewegung und die allgemeine Ablehnung aller Konventionen und der doppelten Moral des Bürgertums. Über die gegenständliche Wirkung hinausweisend nutzten Künstler extreme Metaphern, um leidenschaftliche Gefühle in einem entfesselten Ausdruck einzufangen.⁵³⁶

4.4.1 Struktur

Nun stellen wir die Hauptfiguren des Werks vor. Nur sieben Solotänzer treten in dem Werk auf:⁵³⁷

- Drei Strolche
- Das Mädchen
- Der alte Kavalier (Freier)
- Jüngerer Freier
- Der Mandarin

Die Tanzpantomime ist so konzipiert, dass die drei Strolche und das Mädchen bis zum Schluss auf der Bühne präsent sind, während die Freier, dargestellt von verschiedenen Tänzern, nacheinander auftreten.

Schauplatz der Handlung ist ein schäbiges Vorstadtzimmer. Drei Zuhälter, im Stück „Strolche“ genannt, zwingen ein junges Mädchen zur Prostitution. Ihre Aufgabe ist es, vom Fenster aus Freier heranzulocken (im ersten, zweiten und dritten Lockspiel). Die Freier werden anschließend von den Strolchen ausgeraubt. Nach zwei mittellosen Freiern tritt als dritter Gast der Mandarin, ein wohlhabender Chinese, auf. Dreimal versuchen die Strolche, den Mandarin zu ermorden, aber er kann nicht sterben, bis ihn das Mädchen umarmt.⁵³⁸ Die Urfassung der Pantomime

⁵³⁵ Vgl. a.a.O.

⁵³⁶ Vgl. Wangenheim, Anette von: 1985, S. 65.

⁵³⁷ Vgl. Kieser, Klaus und Schneider, Katja: 2006, S. 525.

⁵³⁸ Vgl. ebda., S. 525f.

veränderte Bartók in einigen wenigen Punkten (kein vierfacher Mord, kein Kuss mit dem Jüngling), so dass sich der Inhalt wie folgt darstellt:

„In einem ärmlichen Vorstadtzimmer zwingen drei Strolche ein Mädchen, Männer, die ausgeraubt werden sollen, von der Straße herauf zu locken. Ein schäbiger Kavalier und ein schüchterner Jüngling, die sich anlocken lassen, werden als arme Schlucker hinausgeworfen. Der dritte Gast ist der unheimliche Mandarin. Das Mädchen sucht seine angsterregende Starrheit durch einen Tanz zu lösen, aber da er sie ängstlich umfängt, flieht sie schaudernd vor ihm. Nach wilder Jagd holt er sie ein, da stürzen die Strolche aus ihrem Versteck, plündern ihn aus und versuchen, ihn unter Kissen zu ersticken. Aber er erhebt sich und blickt sehnsüchtig nach dem Mädchen. Da durchbohren sie ihn mit dem Schwert: er wankt, aber seine Sehnsucht ist stärker als die Wunden: er stürzt sich auf das Mädchen. Da hängen sie ihn auf: aber er kann nicht sterben. Erst als man den Körper herabgenommen und das Mädchen ihn in die Arme genommen hat, fangen seine Wunden an zu bluten und er stirbt.“⁵³⁹

Die szenische Aufführung des gesamten Werkes erfordert neben den Tänzern einen gemischten Chor und ein großes Orchester in folgender Besetzung:⁵⁴⁰

- Bläser: 3 Flöten, von denen 1 Piccolo-flöte, 3 Oboen, 4 Englischhörner, 3 Klarinetten, Bassklarinette, 3 Fagotte, davon das dritte auch Kontrafagott, 4 Hörner in F (2. und 4. auch Tenortuba), 3 Trompeten in C, 3 Posaunen, Basstuba.
- Pauken, Schlagzeug (6 Spieler): Xylophon (plus Triangel), Becken, Tamtam, kleine Trommel, Rührtrommel, große Trommel.
- Celesta, Harfe, Klavier, Orgel.
- Streicher: Erste und zweite Violinen, Bratschen, Violoncelli, Kontrabässe.

Die Aufführungsdauer der Tanzpantomime beträgt etwa 30 Minuten. „*Der wunderbare Mandarin*“ gehört wie Strawinskys „*Le Sacre du printemps*“ zum musikalischen Expressionismus und gilt als Bartóks kompromisslosestes Werk, das sich „rücksichtslos modern“, ohne „gefühlvolle Innigkeit“ gibt. Bartók zeigt in

⁵³⁹ Lengyel, Menyhért: Formübersicht in der Philharmonia-Partitur Nr. 304: *Der wunderbare Mandarin*. Wien-London in der Universal-Ed 1958. Vgl. auch: *Aus dem Programmheft der Oper der Stadt Köln*. Bartók-abend, 30.11.1980.

⁵⁴⁰ Besetzung nach Angaben der Universal Edition. In: Formübersicht in der Philharmonia-Partitur Nr. 304, Wien-London, 1958.

diesem Werk eine meisterhafte Klangfarbentechnik.⁵⁴¹ Er hatte das Dur-Moll-Funktionssystem endgültig durchbrochen und durch neue formbildende Kräfte ersetzt. Vor diesem Hintergrund bildet die funktionale Harmonik nicht mehr das Fundament, sondern ein anderes Prinzip, das ein untergeordnetes Mittel der Kompositionstechnik ermöglicht:

Er verwendet beispielsweise Posaunenglissandi und schrille Signal-Collagen, bei Streichern Tremolo, Vibrato, Doppel- und Dreifachgriffe, abwechselnde Bogenstriche, Glissandi, einzelne Triller, Flageolets, Pizzicato etc. Um bestimmten Passagen Ausdruck zu verleihen, benutzt er besondere Klangmittel: Geräuscheffekte und Chromatik, verstärkt durch gleichmäßige Rhythmen, Nebentöne, kleine Intervalle bis Clusterbänder, harmonisch nicht auflösbare dissonante Akkordblöcke, schwache Dynamik, stehende Triller und eine einheitliche Artikulation, wie z. B. bestimmte Pizzicati, Glissandi, Violinflageolets oder *con Sordino*.⁵⁴²

Beim abschließenden Todeskampf und der Erscheinung des „Mandarins“, der in der Konzert-suite fehlt, verwendet Bartók neben einer Vokalise, singenden, gemischten Chor⁵⁴³ an einigen Stellen sogar Vierteltöne der Streicher, beispielsweise in den Ziffern (84) und (85), Takten (723, 724 und 730).⁵⁴⁴ All dies dient nicht nur der Flächengestaltung jeweils dramatischer oder besinnlicher Handlungsmomente, sondern auch ihrer emotionalen und symbolischen Expressivität. Auch hier ist eine Besonderheit des Höreindrucks zu erwähnen und zwar: Extrem schnelle Passagen und Verzierungen wirken oft wie Triller und verstärken ihrerseits den Flächencharakter. Durch hämmernde 6/8 Akkorde zitiert Bartók die Strolche und mit ihnen die Großstadt-Atmosphäre. Das Mädchen wird durch Quintintervalle und Klarinettensoli zu Beginn der drei „Lockspiele“ charakterisiert. Der zweite Freier, ein schüchterner Jüngling, zu dem das Mädchen Zuneigung empfindet, weist „positive Tonfolgen in einer neuartigen, zukunftsweisenden Diatonik“ auf. Das Leitintervall des Mandarins schließlich ist die kleine Terz,

⁵⁴¹ Vgl. Tibor Tallián: *Béla Bartók, Sein Leben und Werk*. Budapest: Corvina 1988, S. 132–133, mit Bezug auf einer Analyse von Leo Black.

⁵⁴² Vgl. Wangenheim, Annette: *Béla Bartók, Der wunderbare Mandarin*. Köln 1985, S. 131. Vgl. auch Petersen, Peter: Beiheft der CD mit der Schola Cantorum New York und den New Yorker Philharmonikern unter Pierre Boulez, Sony Classical SS87710 TT:68:20, 1971, S. 11.

⁵⁴³ Vokale „o“ und „a“ im Intervall der kleinen Terz intonierend.

⁵⁴⁴ Vgl. Tibor Tallián: *Béla Bartók: Sein Leben und Werk*. Budapest: Corvina 1988, S. 134.

verbunden mit schneidend dissonanten Akkorden.⁵⁴⁵ Nicht nur durch „Klangfarbentechnik“ zeigt Bartók seinen Stil in diesem Werk, sondern auch durch rhythmische Elemente. Die Wissenschaftlerin Monika Gorczycka berichtete:

„Der Fortschritt im musikalischen Schaffen beruht nicht allein auf der Suche nach neuen Klangwerten. Vor allem ist es ein Suchen nach neuen Ausdrucksformen, die den neuen Ansprüchen genügen sollen. Dieses Suchen ist in der zeitgenössischen Musik ein Problem allerersten Ranges.“⁵⁴⁶

Bartók ging, wie die meisten seiner Zeitgenossen, den Weg des Überwältigens konventioneller Barrieren hin zur Dominanz des Rhythmus. Emanzipierte, rhythmische Strukturen und Spannungen gewannen im „*Der wunderbare Mandarin*“ dermaßen an Belang, dass sie zum formbildenden (motorischen wie vitalen) Element und primären Ausdrucksträger der Komposition wurden.⁵⁴⁷ Zur Analyse der Pantomime erklärte Bartók, dass er auch in diesen Jahren (um 1920) nie auf Beibehaltung gewisser Formen des Tonalitätprinzips verzichtet habe. „*Der Wunderbare Mandarin*“ konzentrierte sich um gewisse tonale Brennpunkte, die das musikalische Gerüst bilden. Die sogenannte Komplementärtechnik – d. h. in gewisse Ordnung gebrachte kleinere Gruppen der zwölf Töne ergänzen einander – sei schon ein Zeichen für die Ausgestaltung neuer tonaler Zellen, gleichsam der Vorbote einer Kompositionsmethode, wie wir ihr in den Werken der Wiener Zeitgenossen erst wesentlich später begegnen.⁵⁴⁸ Andererseits beschränkte sich Bartók nie auf die Dodekaphonie (Zwölftontechnik). Er äußerte im Jahre 1920, dass er nicht geeignet sei, den neuen musikalischen Möglichkeiten zuliebe den alten zu entsagen; ihre wahre Bedeutung bestehe darin, das traditionelle musikalische Denkvermögen zu ergänzen und zu bereichern.⁵⁴⁹

⁵⁴⁵ Vgl. Fladt, Hartmut: Beiheft zur Einspielung des kompletten Balletts. *Der wunderbare Mandarin*, unter Claudio Abbado, DGG 410598-2, 1983.

⁵⁴⁶ Gorczycka, Monika: Neue Merkmale der Klangtechnik in Bartóks Streichquartetten. In: *Studia Musicologica* V, 1963, S. 425 (425-433).

⁵⁴⁷ Vgl. Wangenheim, Anette: 1985, S. 126f.

⁵⁴⁸ Vgl. Ujfalussy, József: 1973, S. 166.

⁵⁴⁹ Vgl. a.a.O.

4.4.2 Analyse

Die Musik, mit der das Stück beginnt, hat etwas Gehetztes, Hektisches; das Bild einer bewegten Großstadtszene drängt sich auf. Diese Dringlichkeit der Musik wird laut Anette von Wangenheim mitunter durch sogenannte „konstruktive Spannungsintervalle“ erzeugt. Der gesamtharmonische Aufbau des Bildes basiert auf zwei Konstruktionen: a) Einem Drei-Ton-Akkord, (bestehend aus Tritonus und Quarte), b) einer zweifach alterierten (f^\sharp und g^\sharp) Achttonleiter, die wieder nicht nur Quartan und Tritonus enthält, sondern auch die kleine Sekunde (bzw. kleine None) sowie die große Septime, große Sekunde und weitere Umkehrungsintervalle. Dadurch sind alle Möglichkeiten (bzw. Freiheit) für Bartóks neue, harmonische Strukturen vorhanden (Takte 1-3).⁵⁵⁰

a) 3 Flauti, 3 Oboi, 3 Clarinetti in Sib, 3 Fagotti. Allegro (♩ = 120). 1. 2. a 2. ff. 3. ff. 1. 2. 3. ff.

b) Violino I, Violino II. Allegro (♩ = 120). f. sempre simile.

Béla Bartók, *Der wunderbare Mandarin Op. 19, Pantomime in einem Akt*. Hrsg. von M. Lengyel, Copyright 1955 by Boosey & Hawkes, Inc., New York.

Unregelmäßige, durchdringende Klänge der Blechbläser lassen an den Lärm von Autohupen in einer belebten Straße denken, während die Violinen ein Ostinato hastiger Skalenläufe ausführen (deren Umfang charakteristischerweise durch das misstönende Intervall der übermäßigen Oktave bestimmt wird) und die Stimmen der Holzbläser sich in 6/8 Figuren bewegen, die, wie viele thematische Elemente des Werks, in einem Orgelpunkt gebunden sind (Ziffer [1], Takte 11-15).

⁵⁵⁰ Vgl. Wangenheim, Anette: 1985, S. 136.

Fl.
Ob.
Cl.
in Si^b
Fg.
Trbn.
Tamb. picc.

Béla Bartók, *Der wunderbare Mandarin Op. 19, Pantomime in einem Akt*. Hrsg. von M. Lengyel, Copyright 1955 by Boosey & Hawkes, Inc., New York.

Der 6/8 Rhythmus wird durchweg zur Charakterisierung der drei Strolche benutzt. Bei Ziffer (6) hebt sich der Vorhang: Während die Strolche vergebens nach Geld suchen, wird der 6/8-Rhythmus im Wesentlichen beibehalten, aber ein wichtiges neues Motiv kommt hinzu, das eine heftige Gebärde auszudrücken scheint (Violen, sieben Takte nach 6). Es wiederholt sich einige Male und wird nicht nur mit den Strolchen, sondern auch mit dem Mädchen als deren Komplizin in Verbindung gebracht (Partitur S. 27):⁵⁵¹

Das Thema des zweiten Strolches Ziffer [8] (T.96-100), VI.I, zeigt sich als direkte Ableitung aus dem des ersten (Partitur S. 30):

Wenn der dritte Strolch das Mädchen zwingt, sich ans Fenster zu stellen, klingt, von den Blechbläsern emphatisch vorgetragen, eine eklatante Phrase auf, die sich hauptsächlich aus steigenden Quartan zusammensetzt (sieben Takte nach [9]);

⁵⁵¹ Vgl. Black, Leo: *Der wunderbare Mandarin*. In: Formübersicht in der Philharmonia-Partitur Nr. 304. Wien-London: Universal-Ed 1958.

sie wird nicht wiederholt, scheint aber das Modell einer ganz ähnlichen Figur zu sein, die im Augenblick höchster dramatischer Erregung hervortritt (Blech, T. 108). Diese zwei langgedehnten Phrasen markieren gleichsam Ausgangs- und Zielpunkt des Dramas (Partitur S. 33).⁵⁵²

The image shows a musical score for measures 10-13. The instruments are Cl. in Sib (Clarinete in Si-b), Fg. (Fagott), Trbn. (Trompete), and Tb. (Tuba). Measure 10 is marked with a box containing the number 10. The Cl. part has a first ending (1.2.) and a second ending. The Fg. part has a first ending (1.2.) and a second ending. The Trbn. part has a first ending (1.2.) and a second ending. The Tb. part has a first ending (1.2.) and a second ending. The score includes dynamic markings such as 'cresc.' and '3'.

Noch vor dem ersten Lockspiel wird das Mädchen musikalisch in die Handlung eingeführt. Es widersetzt sich zunächst dem Befehl der drei Strolche, Kunden anzulocken, Ziffer [11], erste Violine (T. 125f); ihr Motiv ist zum Teil dem des ersten Strolches verwandt, d. h. dessen zweiter Hälfte der Antwort mit abschließendem Aufwärtssprung: (Partitur S. 35).⁵⁵³

The image shows a musical score for measure 11. The score is marked 'a tempo' and 'ritard.'. The measure contains a melodic line with a final upward leap. The score includes dynamic markings such as 'ff' and 'ritard.'.

Die Musik von Ziffer [13] bis zum Auftritt des Mandarins Ziffer [36] bildet eine leicht fassliche strukturelle Einheit: Die drei „Lockspiele“ (die anzüglichen Tänze durch die das Mädchen die Opfer der Strolche anlockt) sind durch zwei kleine Episoden getrennt, in deren Verlauf der alte Kavalier und der schüchterne Jüngling als unpassend zurückgewiesen werden. Jedes der „Lockspiele“ ist länger, auf ein höheres Klangfundament gestellt, und reicher instrumentiert als das vorhergehende: 1. Lockspiel (Ziffer 13), 2. Lockspiel (Ziffer 22), 3. Lockspiel (Ziffer 30).⁵⁵⁴

⁵⁵² Vgl. ebda.

⁵⁵³ Vgl. Wangenheim, Anette: 1985, S. 144f.

⁵⁵⁴ Vgl. Black, Leo: Philharmonia-Partitur Nr. 304. 1958.

Darüber hinaus werden diese rhythmischen Einheiten immer weiter variiert und verarbeitet und stellen dennoch als Bewegungsgerüst den Kern des Ganzen dar. Häufige Taktwechsel, Transpositionen eines Motivs in einen anderen Takt, ungerade Taktarten, unregelmäßige Pausen und dynamische Akzente sowie Diskrepanzen von melodischen und metrischen Schwerpunkten als Erregungsmomente verteilen sich organisch und sorgen für eine Balance der Bewegungskräfte (Ziffer 26 im ungeraden 5/4 Takt, 4 Takte nach Ziffer 35: 9/8 als 4+5/8 Takt, 5 Takte nach Ziffer 35: 7/8 als 5+2/8 Takt).⁵⁵⁵

In den „Episoden“ wird die Spannung durch verschiedene Mittel gelockert. Die anhaltende Dichte rhythmischer Bewegung wird (besonderes, wenn das Mädchen von dem Kavalier verfolgt wird und wenn es mit dem Jüngling tanzt) durch regelmäßig Gliederung abgeschwächt, der melodische Duktus ist weniger ausfahrend. Zum ersten Mal kann man bei dem Werk von „Harmonien“ im engeren Sinn sprechen, da der Klang früher eher ein Ergebnis des Zusammenspiels voneinander unabhängiger Linien war.⁵⁵⁶

Die verwirrend komplexe Harmonie der Episoden erhält, hauptsächlich durch ausgiebigen Gebrauch des Orgelpunktes, einen Anschein von Tonalität. Das Erscheinen des Mandarins (Ziffer 34) leitet eine neue Phase des Dramas ein. Es ist durch ein außergewöhnlich seltsames und widerspruchsvolles Klangphänomen gekennzeichnet; eine einfache Melodie pseudoorientalischen, pentatonischen Charakters wird in zwei Schichten übereinander gelagert, Tritoni der gestopften Posaunen und Tuba harmonisch grundiert (T. 326ff) (Partitur S. 91).⁵⁵⁷

The image shows a musical score for two instruments: Trbn. (Trumpet) and Tb. (Tuba). The Trbn. part is written in a high register with complex chords and melodic lines, marked with '1.2.3.' and 'A'. The Tb. part is written in a lower register with a simpler, pentatonic melody, marked with 'p' and 'p'. The score is in a key with one flat and a complex time signature.

Nach Anette von Wangenheim sind in einigen Stellen Spuren von Volksmelodien einzubeziehen, z. B. pentatonische Intervalle zwei Takte nach Ziffer (34ff); angeblich arabisch-ornamental (Ziffer 66ff, Ziffer 68ff).⁵⁵⁸

⁵⁵⁵ Vgl. Wangenheim, Annette: 1985, S. 128f.

⁵⁵⁶ Vgl. Black, Leo: Philharmonia-Partitur Nr. 304, 1958.

⁵⁵⁷ Vgl. ebda.

⁵⁵⁸ Vgl. Wangenheim, Annette: 1985, S. 139.

Eine zunehmende Dichte der Stimmen macht sich bemerkbar, während der Mandarin näherkommt, und bei seinem eigentlichen Auftritt hören wir zwei sehr wichtige Klangkomplexe, die später wiederkehren; der eine setzt sich aus einer Folge von Akkorden zusammen, von denen einer, aus Tritonus und Quart gebildet, überwiegt (Ziffer 34, Cor. in F, T. 330ff) (Partitur S. 92):

Musical score for Cor. in Fa, measures 1.3 and 2.4, con sord. The score shows two staves with dynamic markings pp and mf.

Und bei Ziffer 35 (T. 333ff) auch (Partitur S. 94):

Musical score for Cor. in Fa, measures 1.3 and 2.4. The score shows two staves with dynamic markings p and mf.

Der andere Auftritt (sechs Takte nach 36) besteht lediglich aus der kleinen Terz, welche, vom Blech forciert, in diesem Zusammenhang eine ganz unheimliche Wirkung auslöst (Ziffer 36, T. 345ff) (Partitur S. 106).⁵⁵⁹

Musical score for Cor. in Fa and Trb. in Do, measures 1.3 and 2.4, a 2. The score shows three staves with dynamic markings fff and v.

Diese Terzen klingen, wie eine unnachgiebige Frage, während der Mandarin regungslos dasteht und das Mädchen mit ihm zu reden versucht; sie haben in der etwas improvisatorischen Szene von Ziffer [37 bis 41] die Wirkung eines verlängerten Orgelpunktes. Allmählich überwindet das Mädchen seine Angst und beginnt zu tanzen. Dieser Tanz stellt eine etwas komplexe musikalische Einheit dar. Das Walzermotiv des Anfangs (fünf Takte nach Ziffer 44) kehrt zweimal wieder (47, 55) und seine charakteristische, fallende Terz ist ein wesentliches Element der Musik dieser Szene. Außerdem gibt es Bezugselemente im Hinblick auf den

⁵⁵⁹ Vgl. Black, Leo: Philharmonia-Partitur Nr. 304, 1958.

vorangegangenen „Dialog“ (Ziffer 49, 54), dessen Zusammenhang mit dem rhythmisch ausgeprägten Strolch-Motiv auf diese Weise evident wird (z.B. Ziffer 50, T. 446ff Klarinette). Während der Tanz seinem Höhepunkt zustrebt, erwacht allmählich die Leidenschaft des Mandarins; nach wenigen Takten von äußerster Spannung (Ziffer 59) bricht sie ganz hervor, und es folgt eine wilde Jagd, in deren Verlauf sich die Aufregung mit jedem neuerlichen Eintritt des im Anfang erklingenen Motivs steigert. Die ersten (62 Takte) dieses Teils (von 6 bis 61) werden durchweg über einem pochenden Orgelpunkt geführt.⁵⁶⁰

Während indessen die Leidenschaft des Mandarins wächst, hört man wieder die Musik seines ersten Auftritts, welche dann in den Takten zwischen 71 und 76 weiterentwickelt wird; zunächst ist es die drei Takte nach Ziffer [36] eintretende Akkordfolge, jedoch stark beschleunigt, so dass ihre starre Würde in eine Gebärde der Raserei umschlägt, dann wieder, bei Ziffer [74] (T. 647-658), wenn der Mandarin des Mädchens habhaft wird und mit ihm ringt, sind es die beharrlichen Terzen (Partitur S. 207):



(Die Musik dieser Jagdszene ist im dritten Satz der Suite für Klavier (Op. 14) bis in das Detail plötzlich auftretender Terzen in einem Gewebe melodischer, hauptsächlich in Halbtonschritten und übermäßigen Intervallen sich bewegender Linien vorgebildet). Diese Szene liefert, wie bereits erwähnt, die ideale Klimax der Orchestersuite und ihren Schluss.⁵⁶¹ Ein besonderes Merkmal in diesem Teil ist die Verwendung von Vierteltönen; eine außergewöhnliche Klangfarbe, die zur arabischen Musik zurückführt und dessen Effekt, die Klangtechnik bei Bartók noch mehr bereichert und koloriert. In der Szene, wo der vermeintlich erdrosselte Mandarin voller wilden Verlangens auf das Mädchen blickt, treten in den Streichern Vierteltöne auf: Von diesem Moment an nimmt die Musik Merkmale einer

⁵⁶⁰ Vgl. ebda.

⁵⁶¹ Vgl. ebda.

außergewöhnlichen, beunruhigenden Expressivität an und wird klanglich noch radikaler (Ziffer 84, Cello T. 723f.) (Partitur S. 241):⁵⁶²



Und Ziffer 85, erste Violine T. 728 (Partitur S. 245):



In die anschließende Bühnenhandlung brechen die Strolche mit ihrem 6/8 Rhythmus ein, und der letzte Teil des Dramas beginnt, dessen bizarre Vorgänge in der Musik ihre Entsprechung haben; der tiefen Korrespondenz zum Anfang wurde bereits gedacht. Der 6/8-Rhythmus tritt noch einmal in Erscheinung (nach Ziffer 87), und am Ende, wenn der Mandarin stirbt, hört man, ganz schwach, seine Akkorde zum letzten Mal (Blech 110, T. 878-885).⁵⁶³

Formell kann man dieses Werk in drei Teile, sowohl die architektonische Gesamt-disposition als auch die Gliederung der Hauptschnitte, Einzelszenen und -sätze, zusammenfassen:⁵⁶⁴

1. Die Handlung vor dem Erscheinen des Mandarins, die Exposition:
 - Ziffer (1-5): Großstadt, Ouvertüre, Allegro
 - Ziffer (6-12): 3 Strolche zwingen das Mädchen, 1., 2., 3., Strolch
 - Ziffer (13-16): 1. Lockspiel, Erblicken, Nähren des Kavaliers
 - Ziffer (17-21): Kavalier, Rauswurf, Zwingen
 - Ziffer (22-24): 2. Lockspiel, erblicken, Nähren des Jünglings
 - Ziffer (25-30,6): Jüngling, Rauswurf, Zwingen
 - Ziffer (30,7-33): 3. Lockspiel

⁵⁶² Vgl. Zielinski, Tadeusz A.: 1973, S. 206f.

⁵⁶³ Vgl. Black, Leo: Philharmonia-Partitur Nr. 304, 1958.

⁵⁶⁴ Vgl. John, Nicholas: *The Stage Works of Béla Bartók, Opera Guide 44*. London 1991, S. 87. Vgl. auch Wangenheim, Annette: 1985, S. 159. Zahlen = Ziffern der Taschen Partitur Philharmonia No. 304, Wien-London in der Universal-Ed 1958.

2. Die Szene des Mandarin und das Mädchen – Spannung aufbauen und den Höhepunkt erreichen:
 - Z. (34-36): Erblicken, Nahen, Erscheinen des Mandarin
 - Z. (37-42): Entsetzen, 1. Annäherung, Walzervorspiel des Mädchens
 - Z. (43-58): Walzer = Z. (43-48): Einführung/Beginn, Z. (49-54): Zurückweichen/Steigerung, Z. (55-58): Reprise
 - Z. (59-61): Explosion der Sinne, Hetz-Überleitung
 - Z. (62-75): Hetzjagd = Z. (62-68): Beginn, Z. (69-73): Mittelteil, Z. (74-75): Reprise/Kampf mit dem Mädchen
3. Die Liebe-Tod des Mandarin: Erlösung und Resolution
 - Ziffer (76-83): Plündern, 1. Mord, Abwarten
 - Z. (84-89): Mandarin lebt noch, Angst der Strolche, neue Mordpläne
 - Z. (90-93): 2. Mord
 - Z. (94-96): Mandarin lebt noch, neue Mordpläne, Entschluss
 - Z. (97-100): 3. Mord
 - Z. (101-109): Mitleid des Mädchens, Umarmung, Erfüllung, 2. Höhepunkt
 - Z. (110-111): Tod, Epilog, Lento

Nun zurück zum Mythos des arabischen Einflusses in diesem Werk; J. Kárpáti demonstriert in seiner Schrift „*Béla Bartók and the East*“ von 1964 die tonalen Einflüsse der arabischen Musik in diesem Werk:

„It is characteristic of Bartók's masterful and compact technique that he transforms two disjunct tetrachords of the scale with augmented second into conjunct tetrachords simply by changing them around.

A B^b C[#] D E F G[#] A

E F G[#] A B^b C[#] D

Thus there emerges the characteristic melodic structure of the fughetta in „The Miraculous Mandarin“, in which two tetrachords are built up, centering around one tone and identical in either direction. ⁵⁶⁵

Es handelt sich hier um zwei gleich gebundene Tetrachorde (A-B-C[#]-D) und (E-F-G[#]-A) bzw. um eine Form, die laut „Kárpáti“ von Bartók umgesetzt und zur arabischen Musik zurückgeführt wurde. Darüber hinaus behauptet Kárpáti, wie bereits

⁵⁶⁵ Kárpáti, János: 1964, S. 187.

erwähnt, dass sich diese Form sowohl in der melodischen Struktur des „*Wunderbaren Mandarins*“ als auch im „*Arabischen Gesang Nr. 42*“ befände.⁵⁶⁶ Bevor wir nach dem potenziellen, arabischen Einfluss schauen, ist es sinnvoll, wenn wir zunächst die entsprechende Quelle der arabischen Musik darlegen:

In der arabischen Musik finden wir beispielsweise die gleiche Struktur des Tetrachords (A-B-C[#]-D): (kleine Sekunde, kleine Terz, kleine Sekunde), beim sogenannten „*Ġins-Hiġaz*“ = *Hiġaz*-Tetrachord (D-E^b-F[#]-G): (kleine Sekunde, kleine Terz, kleine Sekunde).⁵⁶⁷ Die Struktur dieses Tetrachords war Bartók durch seine Reise in Nordafrika sicherlich vertraut.⁵⁶⁸ Abgesehen davon, dass Bartóks Notationen nordafrikanischer Sammelchriften meisten undeutlich waren, finden wir eine ähnliche Tonreihe (F[#]-G-A[#]-H) im Volkslied Nr. 3 aus der nordafrikanischen Sammlung, die mit dem *Ġins-Hiġaz* bzw. *Hiġaz*-Tetrachord übereinstimmt (siehe Abbildung):⁵⁶⁹



Während man sich auf die Suche nach Ähnlichkeiten der aus zwei Tetrachorden bestehenden Form (siehe oben) in der arabischen Musik macht, finden wir ebenfalls dieses Modell unter der *Untermaqam*-Reihe „*Schahnaz*“, die von der, im arabischen Musikrepertoire, meist verbreiteten und gebrauchten Tonreihe „*Maqam-Hiġaz*“ abgeleitet wird und – üblicherweise auf Ton (D) beginnend – mit begrenzter Modulation dargestellt wird. Zwei *Hiġaz*-Tetrachorde, die sogenannten „*Aġnas*“ (Singl. *Ġins*), bilden eine *Maqam*-Reihe, die sogenannte „*Schahnaz*-Reihe“ (siehe Abb.):⁵⁷⁰

⁵⁶⁶ Vgl. ebda., S. 187f.

⁵⁶⁷ Vgl. *Maqamat* im ersten Kapitel.

⁵⁶⁸ Vgl. Kárpáti: 1964, S. 186.

⁵⁶⁹ Vgl. Bartók: 1920, S. 503.

⁵⁷⁰ Vgl. *Maqam-Hiġaz* im ersten Kapitel.

48. *Tuggurt-er Bokállál* Aus *El-Kantara*

Tonleiter Periode

♩ = 96

Bándir

Laut Kárpáti handelt es sich hier um einen tonalen Einfluss bei einigen Stellen des Werks. Dessen Vorbild ist im oben genannten arabischen Volkslied zu finden. Nun überprüfen wir die angegebenen Ähnlichkeiten: Bartók stellt das Volkslied Nr. 48 im 3/2 Takt dar. Es wird von einem Trommelinstrument „*Bándir*“ begleitet. Laut Bartók steht das Lied in folgender Tonleiter: (F[#], G^{#is+}, A[#], C^{#+}, D+).⁵⁷⁴ Mit dem Kreuz (+) über dem Notenkopf bezeichnete Bartók die Töne, die um einen 1/4 Ton erhöht sind.⁵⁷⁵ Wenn wir Bartóks „Original“ bzw. -Volksliedreihe mit Kárpátis Reihe im „*Mandarin*“ vergleichen, finden wir nur eine optische Ähnlichkeit, weil das Volkslied „laut Bartók“ Vierteltöne enthalte. Vierteltöne (bzw. Dreivierteltöne) laut dem arabischen Tonsystem spielen in der arabischen Musik eine entscheidende Rolle beim musikalischen Ausdruck. Die Veränderung der arabischen Intervallik in ihren *Maqam* durch Vierteltonalteration (Hinzufügen bzw. Weglassen von Vierteltönen) könnte man mit dem Dur-Moll-Wechsel, also Moduswechsel europäischer Musik, vergleichen, d. h. man kann die arabische Vierteltonalteration durchaus als musikästhetische bzw. musiksemantische Analogie zum Moduswechsel europäischer Harmonik ansehen. Daher ist das Bartóksche Motiv aus dem Lied Nr. 48 (F[#] - G^{#is+} - A[#] - C^{#+} - D+) im Vergleich mit Kárpátis Motiv (F - G[#] - A - B - C[#]) „melodisch“ absolut nicht verwandt. Dementsprechend bleibt diese Frage in einer weiteren Bearbeitung dieser Analyse offen, ob man hier an diesem Punkt die Vierteltöne berücksichtigen soll oder nicht?⁵⁷⁶

⁵⁷⁴ Vgl. Bartók: 1920, S. 516.

⁵⁷⁵ Vgl. ebda., S. 498.

⁵⁷⁶ An diesem Punkt müssen wir bedenken, dass all diese Ähnlichkeiten weiterbestehen könnten, aber nur wenn wir das Vorzeichen „+“ der Vierteltöne im Volkslied außer Acht lassen! Man könnte wiederum vermuten, dass das Original-Volkslied ursprünglich doch

Wollen wir nun auf die Kreuze verzichten, d. h. (F[#]- G[#]is - A[#]- C[#]- D), dann sind folgende melodische wie strukturelle Ähnlichkeiten zwischen den beiden Modellen zu erkennen:

- Bartók im Volkslied Nr. 48 = (F[#] - G[#]is - A[#] - C[#] - D): also übermäßige Sekunde, kleine Sekunde, kleine Terz bzw. (übermäßige Sekunde), kleine Sekunde: Quasi zwei strukturähnliche Tetrachorde mit Zentralton aufeinander gebaut (F[#] G[#]is A[#] – A[#] C[#] D) (siehe vorheriges Volkslied Nr. 48).
- *Mandarin* laut Kárpáti = (F-G[#]-A-B-C[#]): Also übermäßige Sekunde, kleine Sekunde, kleine Sekunde, kleine Terz: Hier sind einfach zwei strukturähnliche Tetrachorde um sich herum geändert.

Durch diese Tatsache stellt sich heraus, dass alle vorherigen Reihen einen gemeinsamen Tetrachord haben: Auf die übermäßige Sekunde o. (kleine Terz) folgt eine kleine Sekunde oder umgekehrt, was laut Kárpáti als ein arabisches Merkmal zu betrachten sei, und diese melodische Struktur findet man zweifelsohne in dem „*Mandarin*“. Damit wir noch näher an die Wahrheit dieses Mythos kommen können, untersuchen wir nun diese Ähnlichkeiten in der arabischen Musik:

In der arabischen Musiklehre können diese Intervalle ohne einen Zusammenhang mit einem Tetrachord, wie z. B. *Ĝins-Hiĝaz* (D - E^b - F[#] - G), also intervallmäßig (kleine Sekunde, kleine Terz, kleine Sekunde = ½ - 1½ - ½) bzw. mit einer *Maqam-Reihe*, wie z. B. *Hiĝaz* (D - E^s - F^{is} - G - A - B - C - D), nicht nachvollzogen und adäquat nach arabischem Tonalitätsverständnis beurteilt werden.⁵⁷⁷ Bei Bartók findet man sicherlich ähnliche Intervalle „kleine Sekunde und übermäßige Sekunde“, aber es fehlen immer die Zusammenhänge. Beispielweise finden wir bei Bartók im „*Mandarin*“ die Tonreihe im (Takt 545) (A - G[#] - F): Kleine Sekunde und übermäßige Sekunde oder die Tonreihe im nächsten Takt (A - B - C[#]): Kleine Sekunde und übermäßige Sekunde (enharmonisch verwechselt kl.Terz), die im Vergleich mit der *Ĝins-Hiĝaz-Reihe* (D- E^b- F[#]- G): kleine Sekunde, kleine Terz (s.o.) und kleine Sekunde, durch das fehlende Intervall und die Intervallordnung „laut Kárpáti“ im „*Mandarin*“ (F - G[#] - A - B - C[#]), immer noch fremd sind. Dementsprechend verlieren sie jede Verbindung zur arabischen Musik.

ohne Vierteltöne gesungen wurde, was eigentlich zur arabischen Musik eher passt. Aber laut Interpret wurde es wegen der Intonation mit Kreuzen aufgeschrieben.

⁵⁷⁷ Vgl. *Maqamat* im ersten Kapitel.

Interessanterweise, und das ist bei Bartók nicht selten, findet man in seiner Musik eine ähnliche melodische wie rhythmische Struktur, die aus Volksliedern „indirekt“ abgeleitet ist. Im hier betrachteten Volkslied Nr. 48 finden wir beispielsweise nicht nur eine ähnliche Tonalität, sondern auch ähnliche, rhythmische Strukturen, wie die schon von Kárpáti erwähnte und als schlangenförmig bezeichnete Melodielinie, die als Merkmal der arabischen Musik betrachtet wird. Sie ist bei Bartóks Musik auch ein Merkmal, sowohl in diesem Werk als auch in den Anderen geworden. Auch wenn manchmal die Ähnlichkeit zur Folklore ziemlich eng ist, finden wir sicherlich immer große Unterschiede, die den Mythos „direkte“, arabische Einflüsse auf Bartóks Musik in diesem Werk abweisen und so schließlich dem Komponisten eine eigene Identität verschaffen.

4.5 Tanzsuite für Orchester

Anfang der zwanziger Jahre und nach der Kriegszeit wurde die Lage in Ungarn wieder stabil. Aber das Land umfasste zu der Zeit noch ein Drittel seiner früheren Größe, so dass die Möglichkeiten des Konzertierens sowie der Volksmusikforschung und ihr Sammeln für Bartók sehr reduziert waren.⁵⁷⁸ Nach der Vollendung des „wunderbaren *Mandarins*“ komponierte Bartók einige Jahre hindurch nur wenig. Im August 1923 komponierte Bartók zum 50. Jahrestag der Vereinigung der durch die Donau getrennten Städte Buda und Pest im Auftrag des Magistrats der Stadt ein neues Orchesterwerk: Die „*Tanzsuite Sz. 77*“. Zu diesem Anlass war Bartók nicht der einzige aufgeforderte Komponist. Der ungarische Pianist und Komponist Ernst von Dohnányi (1877-1960) und Zoltán Kodály (1882-1967) wurden als bedeutendste ungarische Komponisten auch beauftragt, für dieses Ereignis neue Werke zu liefern.⁵⁷⁹ Das Programm eröffnete Dohnányi mit seiner „*Fest-Ouverture*“, dann folgten zwei Meisterwerke der ungarischen Musik des 20. Jahrhunderts „*Psalmus Hungaricus*“ von Kodály und zum Schluss Bartóks „*Tanzsuite*“.⁵⁸⁰ Alle drei Komponisten wurden übrigens wegen ihrer Tätigkeit während der Revolutionszeit von der Musikakademie (ein Dienststrafverfahren) beurlaubt.⁵⁸¹

⁵⁷⁸ Vgl. Helm, Everett: 1965, S. 87.

⁵⁷⁹ Vgl. Ujfalussy, József: 1973, S. 204.

⁵⁸⁰ Vgl. a.a.O.

⁵⁸¹ Vgl. Tallián, Tibor: 1988, S. 139.

Diese „*Tanzsuite*“ gehört, im Vergleich zu den vergangenen Werken Bartóks, zum Typ der „populären“ Musik, „*doch nur hinsichtlich ihres Ausdrucks*“, was das Material betrifft, zeigt sie das „experimentelle“ Schaffen Bartóks in der Periode nach dem „*Der wunderbare Mandarin*“.⁵⁸² Der Zusammenhang mit der Tradition auf der einen Seite und der endgültige Bruch, ohne jegliche Zugeständnisse, mit den Tendenzen der Wiener Schule auf der anderen Seite, verleihen der „*Tanzsuite*“ neue Nischen, deren Mittel die Einschränkung des Klangmaterials, die deutlichen Schwerpunkte der Zentralisation, die Schichtenharmonik und die Stabilisierung der Zusammenklänge sind.⁵⁸³ Auch durch diese Anzeichen lässt sich erkennen, dass eine neue Periode in der Entwicklung begriffen war. Die Motivik der Melodie ist hier wiederum von der Folklore assoziiert, und der Rhythmus wird zu einem der wichtigsten Elemente des ganzen Werkes. Über die Formprobleme der neuen Musik berichtet Bartók selbst:

„Die Befürchtung, dass atonale Musikwerke infolge des Aufgebens auf das tonale System gegründeten symmetrischen Aufbaues eine formlose Masse darstellen würden, ist nicht berechtigt. Erstens ist ein architektonischer oder dem ähnlicher Aufbau nicht unbedingt notwendig. (Diese Art der Formbildung zeigt eine entfernte Analogie zur Formbildung des in ungebundener Rede abgefassten Werks). Zweitens aber schließt die atonale Musik gewisse äußere Mittel der Gliederung, gewisse Wiederholungen (in anderer Lage; mit Veränderungen usw.) von bereits gesagten, Sequenzenfolge, refrainartige Wiederkehr mancher Gedanken oder das Zurückkehren beim Schluss auf den Ausgangspunkt aus.“⁵⁸⁴

Dabei neigte sich Bartók in diesem Werk nun immer mehr Strawinsky, hauptsächlich „*Le sacre du printemps*“ zu, berichtete Zielinski,⁵⁸⁵ wobei Einflüsse Strawinskys eher auf einzelne Passagen als auf den Stil der ganzen Komposition bestehen. Hinter dieser Suite währte Bartók seinem Vaterland eine versteckte „Lektion in Geschichte“ zu erteilen. Er stellte dem gehässigen Nationalismus der Herren, die die Komposition beauftragt hatten, ein schönes und friedliches Bild

⁵⁸² Vgl. Zielinski, Tadeusz A.: 1973, S. 228.

⁵⁸³ Vgl. ebda., S. 228f.

⁵⁸⁴ Bartók zit. In: Tallián, Tibor: 1988, S. 143.

⁵⁸⁵ Zielinski, Tadeusz A.: 1973, S. 229.

von der „Verbrüderung der Völker“ gegenüber.⁵⁸⁶ Darüber hinaus ging es ihm gleichzeitig um die Integration des ungarischen Volks in eine gemeinsame, demokratische, osteuropäische Zukunft.⁵⁸⁷ Auf diese Idee kam Bartók bereits mit seiner wissenschaftlichen Arbeit und mit seiner Musik schon seit 1908. Zusammengefasst vereinigte seine „*Tanzsuite*“ nun in wunderbarer Apotheose die Völker der Welt zu einem Reigen. Dementsprechend schöpfte Bartók das thematische Material seines Werks - politisch bewusst - aus vielerlei Folklorequellen, mit denen er diese demokratische Einbeziehung des Volks symbolisieren konnte. Bartók beschrieb selbst in einer veröffentlichten Analyse der „*Tanzsuite*“ aus dem Jahre 1931:

„Das Werk besteht aus 6 kleineren Tanzsätzen, deren einer, das Ritornell – wie es sein Name schon sagt – mehrmals als Leitmotiv wiederkehrt. Das thematische Material sämtlicher Sätze ist Bauernmusik-Imitation. Ziel des ganzen Werkes war es nämlich, eine Art ideal erdachter Bauernmusik, ich könnte sagen, erdichtete Bauernmusiken nebeneinanderzustellen, so dass die einzelnen Sätze bestimmte musikalische Typen darstellen. – Als Modell diente die Bauernmusik verschiedener Nationalitäten: ungarische, walachische, slowakische und auch arabische, zuweilen kam es sogar zu Überschneidung dieser Arten. – So erinnert zum Beispiel die Melodik des ersten Themas im ersten Satz an primitive arabische Bauernmusik, seine Rhythmik jedoch an die osteuropäische Volksmusik. [...] Im vierten Satz wird eine verzweigtere, vielleicht städtische arabische Musik imitiert. [...] Das Ritornell stellt eine so folkloregetreue Nachahmung ungarischer Volksmelodien dar, dass es betreffs seiner Herkunft sogar äußert bewanderte Musikfolkloristen täuschen könnte. [...] Der zweite Satz trägt ungarischen Charakter, der dritte ist abwechselnd ungarisch und walachisch.“⁵⁸⁸

Dass Bartók seine Suite mit „6 Sätzen“ beschrieb, ist verwirrend, weil laut der Partitur das Werk in „Fünf Sätzen, nämlich Ritornell und Finale“ steht. Doch selbst das entspricht den musikalischen Tatsachen nur annähernd, denn der fünfte Satz ist kaum mehr als eine langsame, sodann immer schneller werdende

⁵⁸⁶ Vgl. Ujfalussy, József: 1973, S. 205.

⁵⁸⁷ Vgl. Tallián, Tibor: 1988, S. 155.

⁵⁸⁸ Autographes Konzept (ungarisch) im Bartók-Archiv, Budapest. Zit. von Tibor Tallián. 1988, S. 155f.

Einleitung des Finales. Aus der Partitur geht hervor, wie sehr Bartók auf der Suche nach einem neuen instrumentalen Stil war.

Nach einem Auftrag von Emil Hertzka, des Direktors der Universal Edition, hat Bartók die Tanzsuite, die im Jahre 1925 veröffentlicht wurde, für Klavier solo bearbeitet.⁵⁸⁹ Diese Version ist noch wirkungsvoller als das Original: „*Sie unterstreicht die ganze harmonische Klangschärfe, die mit der rhythmischen Schärfe gut zusammen spielt. Hier liegt eines der besten Beispiele Bartóks modernem Klavierstil vor*“, schildert Zielinski.⁵⁹⁰

Nun kommen wir zur Analyse dieses Werks: Diese Suite verfügt über 5 Sätze und ein Finale, auch wenn einige Ausgaben wie Aufnahmen das Finale als einen einzigen Satz in voller Länge begreifen. Auf magyarischen Ursprung lassen sich auch der erste, zunehmend bewegte Tanz „*Moderato*“ und der stürmische zweite Tanz „*Allegro molto*“ zurückführen, während der kraftvolle dritte „*Allegro vivace*“ auf rumänischer Folklore aus der Gegend der Walachei beruht. Der sinnliche vierte Tanz „*Molto tranquillo*“ angeblich mit seiner betont arabischen Einfärbung kontrastiert zum fünften „*Comodo*“, der sich als Archetyp eines primitiven Bauerntanzes darstellt. Das Finale „*Allegro*“ vereinigt die thematischen und rhythmischen Charakteristika der vorangegangenen Tänze zu einer heiteren Synthese im Sinne einer „*Brüderschaft der Völker trotz aller Kriege und Konflikte*“, wie Bartók es einmal formulierte.⁵⁹¹ Eine typische Aufführung des ganzen Werkes würde etwa 18-20 Minuten dauern. Ursprünglich gab es noch einen weiteren Satz (als dritten Satz) der Tanzsuite. Anders als die anderen Sätze, deren Formen nach dem Prinzip des „*Goldenen Schnitt*“ konzipiert sind, würde durch das Fehlen von Fibonacci-Proportionen in der Formanlage dieses Satzes, die mathematische Gesamtkonzeption der Proportionen der Suite gestört werden.⁵⁹² Der Satz war zwischen dem zweiten und dem dritten Satz angeordnet und als slowakischer

⁵⁸⁹ Béla Bartók: *Tanzsuite für Orchester*. Copyright 1925 by Universal Edition Nr. 8397, Copyright renewed 1952 by Boosey & Hawkes, Inc., New York.

⁵⁹⁰ Vgl. Zielinski, Tadeusz A.: 1973, S. 233.

⁵⁹¹ Vgl. Whitehouse, Richard: *Béla Bartók: Piano Music*, Vol. 2 (Jando) - Tanzsuite/ Rumänische Volkstänze. Hong Kong: HNH International Ltd. p. 3, 2005. [http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.554718&catNum=554718&filetype=About%20this%20Recording&language=English#](http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.554718&catNum=554718&filetype>About%20this%20Recording&language=English#), (Stand: 07.10.2015).

⁵⁹² Vgl. ebda.

Tanz vorgesehen. Allerdings enthalten der erste, zweite und vierte Satz an ihrem jeweiligen Ende thematische Bezüge zu diesem Satz.⁵⁹³

Der erste Teil des 1., 2., und 3. Satzes der „*Tanzsuite*“ ist von einer allmählichen Tempobeschleunigung geprägt. Der Schlussteil des 1., 2. und 4. Satzes ist ein variiertes Ritornell. Ein sogenannter „*Verbunkos-Tanz*“⁵⁹⁴, eine quasi volkstümliche Melodie, die an den früheren folkloristischen Stil Bartóks erinnert.⁵⁹⁵ Der erste Satz „*Moderato*“ enthält chromatische Themenbildungen und ist von der traditionell-europäischen Dur-Moll-Tonalität ebenso weit entfernt wie von Arnold Schönbergs Zwölftontechnik, da Bartók ausdrücklich einen Zentralton (A) verwendet, der von den Nachbartönen umrankt wird (siehe Abbildung T. 1-8).⁵⁹⁶

Moderato, ♩ = 92

Béla Bartók, *Tanzsuite für Orchester*. Copyright 1925 by Universal Edition Nr. 8397, Copyright renewed 1952 by Boosey & Hawkes, Inc., New York (I Satz, T. 1-13).

Diese Zentralisation ist nur vorübergehend, sie räumt später dem Ton (G) den Platz, mit welchem dann der 1. Satz (und das ganze Werk) schließt (siehe Abbildung oben T. 9-14). In diesem Satz folgen einander charakteristisch Tanzmelodien, die angeblich an ungarische, „arabische“, rumänische und slowakische Volkstänze erinnern und die im letzten Satz „Finale“ zueinanderfinden.⁵⁹⁷

⁵⁹³ Vgl. ebda.

⁵⁹⁴ Der „Verbunkos“ ist ein alter ungarischer Werbetanz bzw. Kreistanz.

⁵⁹⁵ Vgl. Zielinski, Tadeusz A.: 1973, S. 229.

⁵⁹⁶ Vgl. aus dem Programmheft des 7. philharmonischen Konzertes der Stadt Duisburg, Mittwoch, 23. Februar 2011 und Donnerstag, 24. Februar 2011, Philharmonie Mercatorhalle Duisburg.

⁵⁹⁷ Vgl. Ujfalussy, József: 1973, S. 205.

Die Begleitschicht hat ihre eigene stabile Anlage: Zusammenklang der Quinte und Halbtonabweichung. In dieser besonderen Mischung bildet der rhythmische Charakter eine Abwechslung, in der er hier die wichtigste Funktion übernimmt.⁵⁹⁸

Später kommt die verschiedene Verteilung der Akzente in der Begleitung hinzu und im weiteren Verlauf wird die Folge von nur zwei abwechselnden Akkorden rhythmisiert und zwar so, dass jeder Takt eine andere Verteilung der Noten und Pausen bringt, wobei die Klangfolge zu einer Stabilität kommt, während die Pulsation zu einer reich entwickelten Rhythmik fortläuft, und bei den nächsten Wiederholungen der Akkordabschnitte verändern sich die rhythmische Reihen (vergleiche Abb. a) T. 25-29 mit Abb. b) T. 48-51):⁵⁹⁹

a)

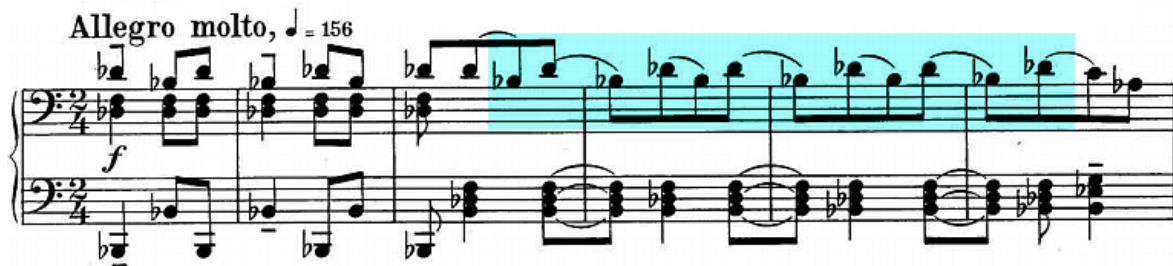
b)

Béla Bartók, *Tanzsuite für Orchester*. Copyright 1925 by Universal Edition Nr. 8397, Copyright renewed 1952 by Boosey & Hawkes, Inc., New York.

⁵⁹⁸ Vgl. Zielinski, Tadeusz A.: 1973, S. 229.

⁵⁹⁹ Vgl. ebda., S. 229f.

Im Gegensatz zum ersten Satz ist das primitive Thema des „ungarischen“ zweiten Satzes „*Allegro molto*“ diatonisch, wobei Bartók eine erstaunliche Annäherung zum zeitgleich entstandenen „*Der wunderbare Mandarin*“ wagt.⁶⁰⁰ Überwiegend sind es in diesem Satz zwei oder drei wiederholte Töne der Skala (b-des, b-des-es), die in verschiedenen rhythmischen Strukturen pulsieren, was überraschende Verschiebungen der Akzente verursacht (siehe Abbildung II Satz, T. 3-6):⁶⁰¹



Der dritte Satz „*Allegro vivace*“ enthält einen tänzerisch-markanten Charakter, der auch die auffallenden Verknüpfungen zur Folklore vorweist. Die Melodik und Harmonik in diesem Satz sind anfänglich streng pentatonisch geprägt und basieren auf Quartakkorden (siehe Abbildung III Satz, T. 1-12):⁶⁰²

⁶⁰⁰ Vgl. Ujfalussy, József: 1973, S. 206.

⁶⁰¹ Vgl. Zielinski: 1973, S. 230.

⁶⁰² Vgl. Lendvai, Ernő: Einführung in die Formen- und Harmonienwelt Bartóks. In: „Béla Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe“, hrsg. von Bence Szabolcsi. Kassel 1972, S. 125.

Später wechselt die Begleitung zu einer unabhängigen (zu (H) gravierenden) Schicht paralleler leerer Quinten, die mit den Melodietönen Dissonanzen erzeugen und der Passage eine scharfe Klangfarbe verleihen. Die Strenge der Quinten ist auch eines der Mittel zur volkstümlichen Stilisierung (siehe Abbildung oben T. 1-12). Im „*Allegro*“ treffen sich die Einflüsse dreier Nationalitäten: Ungarische, pentatonische Melodie (T. 1-16), auf der lydischen Skala mit kleiner Septime tritt eine slowakische Volksmelodie auf (T. 46-72), danach eine typisch rumänische Volksmelodie, die in ihrem mitreißenden Temperament besonders effektiv ist (T. 94 -107).⁶⁰³

Der vierte Satz „*Molto tranquillo*“ hat eine langatmige und angeblich „arabische“ Kläglichkeit in der Melodie, die auf dem Grundton (G[#]/ A^b) basiert und im ganzen Satz von auf dem Grundton (G) ruhenden Quartakkorden begleitet wird.⁶⁰⁴ Dass die weitgespannte Melodie von verschwommenen, schrill schreienden Klangflecken durchbrochen wird, ist ein Merkmal von Bartóks späterem Stil.⁶⁰⁵ Dieser Satz ist so aufgebaut, dass sich die akkordischen und melodischen Motive abwechseln (siehe Abbildung, IV Satz, T. 1-6.):

Molto tranquillo, ♩. = 58-60

The image shows a musical score for a piano piece titled "Molto tranquillo" by Béla Bartók. The tempo is marked as ♩. = 58-60. The score is written for piano and consists of two systems of music. The first system shows the right and left hands with chords and a melodic line. The second system continues the piece with similar textures. Dynamics include pp and p. A tempo marking of ♩. = 58-60 is present at the top.

⁶⁰³ Vgl. Zielinski, Tadeusz A.: 1973, S. 231.

⁶⁰⁴ Vgl. Ujfalussy, József: 1973, S. 206.

⁶⁰⁵ Vgl. a.a.O.

Während die Melodik auf großer Sekunde, kleiner Terz und Quarte im Umfang einer kleinen Sexte basiert, dominiert in diesem Teil ausschließlich die Quartbegleitung (unter Anwendung von Umkehrungen und Verdopplungen). In den Akkordabschnitten handelt es sich immer um eine abwechselnd freie Reihenfolge von langen und kurzen Notenwerten (Viertel und Achtel). Angesichts dieser Alterationen verlieren Taktstriche jegliche Bedeutung und werden zu konventionellen graphischen Zeichen; in der Partitur bringt fast jeder Takt eine Änderung des Metrums. Nicht nur die rhythmische Anordnung, auch die Länge der einzelnen Abschnitte ist verschieden (siehe Beispiel unten). Dies betrifft auch die melodischen Passagen von veränderlicher Länge und unterschiedlicher Verteilung des Pulsierens.⁶⁰⁶

(T. 9 + 10): [♩---♩♩♩♩♩/ ♩-♩♩- ♩], (T. 13 +14): [♩ ♩♩♩- ♩♩♩/♩♩- ♩],
oder (T. 20): [♩---♩♩]

Der rhythmisch geprägte fünfte Satz „*Comodo*“ wird in der Literatur zumeist als Orchester- oder Klavieretüde zur Quartensharmonik bezeichnet. Die Rhythmik übernimmt in diesem Satz eine dominante Rolle, so dass sie in ihren Komplexen die motivische Struktur der Melodie, die nur kleine Abweichungen von einem wiederholten Zentralton aufweist, abdrängt. Bartóks typischen Stil – vor allem bezüglich der Behandlung von ähnlichen rhythmischen wie melodischen Strukturen – finden wir hier in der unregelmäßigen Verteilung der Triolen (genannte Melodieabweichungen) und auch der Viertel und Achtel (siehe Abbildung V Satz, T. 1-6):⁶⁰⁷

⁶⁰⁶ Vgl. Zielinski, Tadeusz A.: 1973, S. 232.

⁶⁰⁷ Vgl. Zielinski: 1973, S. 232f.

Comodo, ♩ = 106

Ferner wird die melodische Linie durch gemixte, parallele Quarten verdoppelt und danach sogar verdreifacht, was die zusätzliche Quart- oder Quintschicht in den tiefen Tönen noch vermehrt (T. 6-15), Abb. (T. 10-12).⁶⁰⁸

Das umfassende Finale „*Allegro*“ zitiert quasi, wie bereits erwähnt, die Themen aus allen vorangegangenen Teilen. Das betont nicht nur die herausgehobene Stellung dieses Finales, sondern unterstreicht auch die Bruderschaft der Völker, die sich gemeinsam zum Rundtanz zusammenfinden.⁶⁰⁹ Das vielfältige, motivische Material ist ständig und immer wieder in neuer Gestalt zu hören. Zum Beispiel taucht am Anfang eine Melodie aus dem 2. Satz auf, deren Motive sich imitatorisch, beginnend im tiefsten Register, in Quart- oder Quinten nach oben aufeinanderstapeln. Kurz danach taucht eine improvisierte Melodie in der Melodieabbildung des 5. Satzes auf, was schließlich den Klang von acht übereinander aufgetürmten Quart- oder Quinten ergibt (siehe Abbildung Finale, T. 1-7):

⁶⁰⁸ Vgl. ebda., S. 233.

⁶⁰⁹ Vgl. Das Programmheft des 7. philharmonischen Konzertes der Stadt Duisburg, Mi. 23./Do. 24. Februar 2011, 20:00 Uhr. <http://www.duisburger-philharmoniker.de/cms/dateien/Programmheft-7-Philharmonisches-Konzert-web1.pdf>, (Stand: 07.10.15)

Nun kommen wir zurück zu dem Mythos der arabischen Einflüsse auf dieses Werk; Offensichtlich ist die „Tanzsuite“ ein „Modell“ inspiriert von Volksliedern diverser Nationen. Dies berichtete Bartók unter anderem in einem Brief am 10. Januar 1931, an den rumänischen Wissenschaftler Octavian Beu:

„Die Tanzsuite kann man schwerlich in Baus(ch) und Bogen hieher zählen, denn: No. 1 hat teilweise, No. 4 gänzlich fast orientalischen (arabischen) Charakter, Ritornell und No. 2 ist ungarischen Charakters, in No. 3 wechseln ungarische, rumänische, sogar arabische Einflüsse; von No. 5 ist das Thema derart primitiv, dass man blos[s] von einer primitiv-bäurischen Art sprechen kann, und auf die Klassifizierung nach Nationalität verzichten muss.“⁶¹⁰

Es ist ein klares Geständnis des Komponisten, dass dieses Werk zweifelsohne in den obengenannten Sätzen arabische Einflüsse beinhaltet. Eine „Originalquelle“ für diese Einflüsse wurde von Bartók nicht weiter bekannt gegeben, was er vermutlich absichtlich gemacht hat, wie er weiter im selben Brief über andere Werke an Octavian Beu berichtet:

„Die beiden Rhapsodien enthalten Volksmelodien aus verschiedenen Quellen. Quellenangabe habe ich hier absichtlich vermieden, ebendeshalb sage ich auch Ihnen bloss soviel, dass No. 1 rumän. und ungarische Melodien benützt, ...etc., (...).“⁶¹¹

⁶¹⁰ Bartók, Briefe: Band II, 1973, S. 82f.

⁶¹¹ Ebda., S. 83.

In welcher Form Bartók die arabischen Einflüsse in diesem Werk, also rhythmisch oder melodisch, assoziiert hatte, bleibt eine relative eine offene Frage. Dementsprechend ist eine genaue Untersuchung erforderlich. Und wir müssen auch eine Tatsache bedenken, dass Bartóks Wahrnehmungen zu arabischer Musik als europäischer Komponist, andere Kriterien besitzen als man von arabischen Musikern, die im arabischen Kulturkreis sozialisiert wurden und die arabische Musiktradition als ihre „musikalische Muttersprache“ wahrnehmen, erwarten würde. Der Wissenschaftler Kárpáti behauptet in seiner Schrift „*Bartók in North Africa*“:

„The fourth movement of the Dance Suite has nothing in common with those features of Arab music we cited previously. The Arabic character stands closer to the Romantic topos of Oriental music, with its sensual harmonic clusters and serpentine melodic lines.“⁶¹²

Als Beispiel dafür stellt er die Hauptmelodie des ersten und vierten Satzes der Suite dar. Da der erste Satz „*Moderato*“ offensichtlich über chromatische Motive verfügt, ging Kárpáti von einem arabisch-chromatischen Einfluss auf die Melodiebildung aus.

Aus den Harvard-Universität-Vorträgen, im Februar 1943, in denen Bartók häufig auf die chromatischen, arabischen Quellen hinwies:

„Before describing the new chromaticism, we must put an important question: does chromaticism exist in folk music or is its existence altogether inconceivable there? Let us make the statement that chordal chromaticism in folk music is absolutely inconceivable; first, because folk music, apart from some exceptional areas, is monophonic music – music in unison, all over the world; and secondly, because it represents even in the Western European art music a more or less – if I may say so- artificial development, standing on a “higher” level, a level which cannot be expected in rural music. Nor is modal chromaticism possible in folk music because this style again would presuppose a polyphonic of two or more parts, which does not exist in rural music.“⁶¹³

⁶¹² Kárpáti: 2000, S. 179.

⁶¹³ Bartók Essays: 1976, S. 376f.

An anderem Ort heißt es:

„There are, however, very rare exceptions: there are very few areas where melodies or even a melodic style exists which looks as if they are based on a genuine chromatic system. Then what kind of chromatic system can it be? The single degrees generally are at a half-tone distance from each other; thus, they cannot be regarded as ingredients of various modes. As a matter of fact, they are as much independent tones as are the single degrees of the diatonic scale, and they have no interrelation tones except their relation to the fundamental tone. For all these chromatic scales have a fixed fundamental tone. In any case, their chromaticism very much resembles that of the new chromaticism, which I am going to explain to you. Such a chromatic style exists in Arab areas of Northern Algeria and Dalmatia (a district of Yugoslavia, on the Adriatic coast). As I have known such Arabic melodies since 1913, it is quite imaginable that they may have influenced my works (following that year) with their chromaticism.“⁶¹⁴

Als Beispiel dafür stellt Bartók das Volkslied Nr. 17 aus dem *Biskra*-Sammelheft dar:⁶¹⁵

17. „Rabbi däum...“

Konfiteer

Darbuka

♩ = 88

sempre staccato

Var. 1)

„My first „chromatic“ melody I invented in 1923; I used it as the first theme of my Dance Suite. This music has some resemblance to the Arab melody you just heard.“⁶¹⁶

⁶¹⁴ Béla Bartók Essays: 1976, S. 377.

⁶¹⁵ Bartók: 1920, S. 507.

⁶¹⁶ Béla Bartók Essays: 1976, S. 379.

Dementsprechend soll man dies so verstehen, dass die chromatische Bildung in diesem Volkslied (Nr. 17) als Quelle seiner Inspiration für das erste Thema „bzw. den ersten Satz“ der Suite betrachtet wird. Vor einer Festlegung, ob diese Quelle als „direkter“ oder „indirekter“ Einfluss auf diesen Satz zu betrachten ist, wollen wir die tonalen Themenbildungen in den beiden Beispielen untersuchen und miteinander vergleichen, um uns die Wahrheit dieser Einflüsse näher bringen zu können: Bei einer Analyse des arabischen Volkslieds (Nr. 17) finden wir folgende Merkmale: Das Lied steht im 2/4 Takt. Sein Tonumfang umfasst eine kleine Sekunde (G - A^b) und hat den Ton (G) als Zentralton, der von den Nachbartönen in Form von Ornamenten umrankt wird. Die Ornamente dienen dem Volkslied, im Sinne der arabischen Musik, als melodische Verzierung. Dementsprechend sollen die Verzierungszüge in diesem Volkslied gewissermaßen nicht als Haupttöne betrachtet werden, denn das Volkslied kann auch ohne diese Verzierungen – das hängt natürlich von der Fähigkeit des Interpreten ab – ihre eigenen, volkstümlichen Wurzeln behalten. Obwohl Bartók in seiner Schrift folgendes andeutete:

„(...) Doch sollen diese scheinbaren Ambituserweiterungen außer Acht gelassen werden, weil wir bei der Feststellung des Ambitus nur die Haupttöne der Melodie in Betracht ziehen, nicht aber die verzierenden Sekundärtöne.“⁶¹⁷

legt er jedoch im Gegenteil einen großen Wert auf solche Verzierungen, indem er sie in der Tonleiter als Grundtöne des Volksliedes darstellte (siehe Abbildung, Volkslied Nr. 17). Trotzdem orientieren wir uns in diesem Abschnitt an Bartóks Notierung unter der Berücksichtigung, dass die Volkslieder in diesem Sammelheft schlechthin als einziger Vergleich zu dieser Problematik vorliegen. Aus diesem Grund könnte man behaupten, dass die Melodiezüge sich in kleine Sekunde, große Sekunde und kleine Terz bewegen.

Die Skala, auf die sich das Lied laut Bartók stützt (F[#] - G - A^b - B), ist im Vergleich zu den arabischen *Ağnas* = Tetrachorden oder *Maqamat* völlig fremd. Die Tatsache ist, dass Bartók bei Notierung dieses Liedes den Ton (F[#]), der nur in den Verzierungsgruppen (Ornamenten) als unwichtiger Nebenton (Verzierungston) von (G) auftaucht, als einen wichtigen Bestandteil dieses Volksliedes behandelte, was im Zusammenhang mit der arabischen Musiklehre unsinnig ist. Ein Einheimischer der arabischen Musik würde beispielsweise dieses Volkslied

⁶¹⁷ Bartók: 1920, S. 492.

unter dem Tetrachord (G - A^b - B - C), der „*Ğins-Kurd*“ entspricht,⁶¹⁸ klassifizieren und den Ton (F[#]) nicht mehr als Leitton betrachten. Im Vergleich zu Bartóks Thema des ersten Satzes finden wir allerdings, und hier tonal gemeint, viele Ähnlichkeiten. Trotz der ähnlichen Tonalität und vor allem der Intervalle zwischen den beiden Melodien, hat jede Melodie ihren eigenen Charakter und ihre Atmosphäre beibehalten, wodurch die Unterschiede groß werden. Während das Volkslied in seiner primitiven Struktur mit den verzierten Melodiezügen, die in der Passage wegen ihrer Geschwindigkeit kaum wahrzunehmen sind, eine authentische, arabische Atmosphäre schafft, betonte Bartók in seiner melodischen Struktur folgende Intervalle: Kleine Sekunde (A-B), große Sekunde (B - A^b) und kleine Terz (A^b - C^b) einzeln, so dass die Melodie trotz der tonalen Ähnlichkeit (intervallmäßig gemeint) mit dem arabischen Volkslied einen völlig unterschiedlichen, primitiven, chromatischen Charakter verwirklicht, der gemäß Ernő Lendvai den Gesetzen des sogenannten Goldenen Schnitts (GSch.) = „*Fibonacci'sche Zahlenreihe*“: 2, 3, 5, 8, 13, 21 usw. folgt.⁶¹⁹ In dem Beispiel Bartóks setzt sich die melodische Bildung aus 5er-Zellen zusammen bzw. der Tonumfang aus einem Quart-Abstand (A^b - D^b), (siehe Abbildung T. 1-8). Die 5 (eine Quarte) kann sich laut Lendvai nur im Verhältnis 2+3=5 auflösen, also große Sekunde (A^b - B) und kleine Terz (B - C^b) (siehe Abbildung). Obwohl bei Lendvai bezüglich der thematischen Entwicklung dieses Satzes nur von großen Sekunden die Rede ist (I Satz, T. 1-13):⁶²⁰

⁶¹⁸ Vgl. *Maqamat* im ersten Kapitel.

⁶¹⁹ GSch. = *Fibonacci'sche Zahlenreihe*: 2, 3, 5, 8, 13, 21 In Halbtonschritten gerechnet, bedeutet die Zahl 2 eine große Sekunde, die 3 kleine Terz, die 5 Quarte, die 8 kleine Sexte, die 13 eine übermäßige Oktave usw. Man kann es so erklären, als ob die chromatische Melodie bzw. das musikalische Gewebe ausschließlich aus 2er, 3er, 5er, 8er oder 13er-Zellen besteht und auch die Zellenspaltung gemäß den Proportionen der obigen Zahlenreihe erfolgt. Beispielsweise kann die 8 nur im Verhältnis 5+3 auseinanderfallen, eine Variante z. B. 4+4 oder 7+1 ist im System ausgeschlossen. Vgl. Lendvai, Ernő: 1972, S. 123f.

⁶²⁰ Vgl. Lendvai, Ernő: 1972, S. 125.

Moderato, ♩ = 92

Es handelt sich in der thematischen Entwicklung dieses dritten Satzes laut dem Wissenschaftler Ernő Lendvai auch um den Bau des Goldenen-Schnittsystems. Große Sekunde und kleine Terz prägen den Verlauf als wesentliche Elemente. Infolgedessen erscheint die Pentatonik (2+3+2+3+2), und die Harmoniewelt dieses Satzes beruht auf Quartakkorden (5+5) (siehe Abb.).⁶²¹

III. Satz

Dementsprechend halten wir es für unpassend hier von einem „direkten“ arabisch-chromatischen Einfluss zu sprechen. Bezüglich dieses Satzes erwähnte Bartók selbst im genannten Brief an Octavian: „(...) in No. 3 wechseln ungarische, rumänische, sogar arabische Einflüsse (...)“⁶²², und an anderer Stelle des bereits erwähnten Zitats von Bartóks Archiv, in dem die Beschreibung von arabischen Einflüssen völlig ignoriert ist: „(...) der dritte ist abwechselnd ungarisch und walachisch“⁶²³. Die Frage bleibt durchaus offen, auf welche Stellen sich diese arabischen Einflüsse in diesem Satz beziehen, und ob er rhythmische oder melodische, „tonale“ Einflüsse meinte.

⁶²¹ Vgl. ebda., S. 125f.

⁶²² Bartók: *Briefe*. Band II, 1973, S. 82f.

⁶²³ Autographisches Konzept (ungarisch) im Bartók-Archiv, Budapest. Zit. von Tallián, Tibor: 1988, S. 155f.

Es existiert für diesen Satz bezüglich der arabischen Einflüsse (so gut wie) keine Untersuchung seitens der Musikwissenschaft; lediglich die oben genannten Äußerungen von Bartók selbst. Dies macht selbstverständlich die Suche nach arabischen Spuren schwer. Deshalb untersuchen wir nochmal genauer die Melodien dieses Satzes. So stoßen wir auf eine auffällige Melodie, die sich im Ohr teilweise arabisch (nach arabischem Stil) anhört. Die Volksmelodie befindet sich in *Un poco meno mosso* (T. 94-108), wobei diese Melodie bereits von dem Wissenschaftler Tadeusz A. Zielinski als rumänische Volksmusik identifiziert wurde (III Satz, T. 94-110):⁶²⁴

Un poco meno mosso, ♩ = 124

ossia

f

ff

Die Melodie ist offensichtlich von kleiner Sekunde und kleiner Terz geprägt, und dabei ist der Ton (C) als Zentralton stationiert. Trotz gänzlicher Unabhängigkeit von jeglicher diatonischen Skala zeigt dieser Typ der Zentralisation gewisse tonale Merkmale in der Spannung der höheren Töne. In diesem Beispiel liegt auch

⁶²⁴ Vgl. Zielinski, Tadeusz: 1973, S. 231.

wieder eine vorübergehende Zentralisation vor, die danach dem Ton (G) den Platz räumt, mit welchem dann die erste Phrase schließt. Einerseits finden wir melodisch wiederum arabische Merkmale (*Ġins-Hiğaz* = kleine Sekunde, kleine Terz, kleine Sekunde), aber in einem anderen System geordnet, welches wegen der Bartókschen Zusammenhänge, die man hier vielleicht als „unvollendete, arabische Modi“ benennen darf, mit der arabischen Musik nicht zu verbinden ist. Daher könnte man diese Melodie von ihrem ästhetischen Gehalt eher als rumänische Volksmusik einordnen. Andererseits scheint sich uns die Rhythmik in diesem Abschnitt wesentlich interessanter und gewissermaßen vertrauter auf die arabische Musik zu beziehen. Vor allem zeigen die rhythmischen Begleitfiguren dieses Abschnitts eine Verwandtschaft mit der rhythmischen Begleitung, beispielsweise in dem Volkslied „*Sauia-Tanz*“ Nr. 37 aus dem nordafrikanischen *Biskra*-Sammelheft (siehe Abbildung).⁶²⁵

**37. *Sauia-Tanz* (gen. *Kabylen-Tanz*)
der Region des *Ued Hábdi***

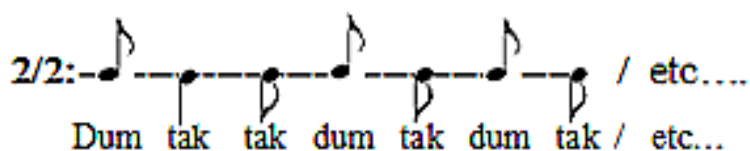
Aus Biskra I

The musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, labeled 'Tonleiter' on the left and 'Motiv' on the right. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is indicated as $\text{♩} = 98$. The middle staff is the first drum accompaniment, labeled '1. Trommelmotiv', and the bottom staff is the second, labeled '2. Trommelmotiv'. Both drum parts are highlighted in light blue. The drum notation includes various rhythmic patterns with stems pointing up and down, indicating different types of drum strokes.

Das Volkslied wird vom Trommelinstrument „*Bandir*“ in folgender Rhythmusstruktur begleitet, wobei *Hals nach oben* laut Bartók ein tiefer Schlag (Mitte des Fells) bedeutet und *Hals nach unten* ein heller Schlag (am Rande des Fells):⁶²⁶

⁶²⁵ Bartók: 1920, S. 511.

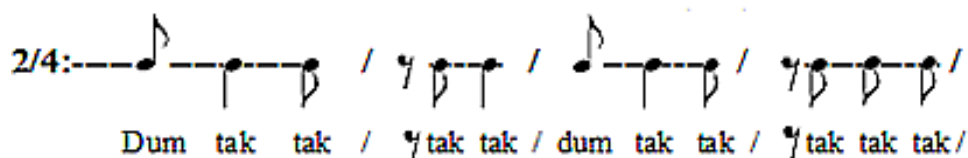
⁶²⁶ Vgl. Bartók: 1920, S. 498.



Dementsprechend könnte man bezüglich der arabischen Einflüsse behaupten, dass es sich in diesem Satz zum Teil um arabische Rhythmik handelt, die die rumänische Volksmelodie in diesem Abschnitt begleitet und später variiert, wobei die dynamischen Pulse in Form einer Synkope immer beizubehalten sind (siehe Abbildung) (III Satz, T. 94-97):



In diesem Beispiel entspricht der erste Schlag des Akkordes dem tiefen Schlag der Trommel und der zweite und dritte Schlag dem hellen Schlag der Trommel nach folgender Form:



Diese Tatsache beweist wiederum Bartóks größeres Interesse an der arabischen Rhythmik als an der Melodie in diesem Satz, welches wir des Öfteren bei der analytischen Behandlung der vorherigen Werke beobachtet haben.

Bezüglich des vierten Satzes der „Tanzuite“ schildert der Wissenschaftler Kárpáti in seiner Schrift „Béla Bartók and the East“, dass Bartók während seiner Reise in *Biskra* zwei Arten von Skalensystemen, wie bereits erwähnt, aufgestellt hat: Die „incomplete diatonic scale“: (A) - H - D - E - F - (G), in der die Töne (H - D - F) die Säulen der Melodie bilden. Und das andere System ist ein charakteristischer Tetrachord mit übermäßiger Sekunde: (E - F - G[#] - A), aus dem ein melodisches Muster aus drei Noten besteht, zum Beispiel (E - F - G[#]) oder (F - G[#] - A) und so

weiter. Diese Systeme bzw. diese Tonfolgen seien in der melodischen Form der „Tanzsuite“ von 1923, des zweiten Satzes des „zweiten Streichquartetts“, wie auch in „Arabischer Gesang“ Nr. 42 zu finden (Siehe Abb.).⁶²⁷

IV Satz der Tanzsuite:



Wir bleiben zunächst bei der „incomplete diatonic scale“: (A) - H - D - E - F - (G). Ein melodisches bzw. intervallmäßiges Vorbild finden wir in der Tonleiterdarstellung des Volksliedes Nr. 50 „Tuggurt-er Boka-d-len“ aus dem Biskra-Sammelheft von Bartók (Siehe Abb.):⁶²⁸

Die Tonleiter des Volksliedes Nr. 50 setzt sich, laut Bartók, aus folgenden Tönen zusammen: (F - A^b - B - C^b - D^b - E^b), also kleine Terz, große Sekunde, kleine Sekunde und große Sekunde. Diese Tonfolge finden wir sicherlich, nach Kárpáti als „incomplete diatonic scale“, in der Melodiebildung des vierten Satzes der „Tanzsuite“ aber nirgendwo in der arabischen Musiklehre. Sie ist eher so eine Art „pentatonic scale“, die sich eher auf afrikanische bzw. fern-asiatische Musikkultur bezieht, und der der Ton (F) als kleine Terz hinzugefügt wird.

⁶²⁷ Vgl. Kárpáti: 1964, S. 186f.

⁶²⁸ Bartók: 1920, S. 517.

Der andere charakteristische Tetrachord: (E - F - G[#] - A), befindet sich gewiss in der arabischen Musiklehre, wie bereits in den vorherigen Werken geklärt ist, und zwar als „Ġins-Hiġaz“: (D - E^b - F[#] - G) und als Skalensystem in den von Bartók gesammelten, arabischen Volksliedern z. B. Nr. 3, 4, 5 und 6.⁶²⁹ In der arabischen Musik, wie schon bekannt gegeben, sind die Zusammenhänge eines Tetrachordes von entscheidender Bedeutung, um eine Melodie als „arabisch“ zu bezeichnen. Man kann sie mit einem System vergleichen, das nur bei bestimmter Zahlenreihe in bestimmter Ordnung zustande kommt. Im Fall Bartóks, in dem vierten Satz, findet man zweifelsohne alle Intervalle des obengenannten, nordafrikanischen Skalensystems verstreut, aber sie verfügen nirgendwo in Bartóks Musik über melodiebildende Funktion nach arabischem Maßstab. Bartóks Interesse bei diesem Volkslied zeigt sich anscheinend nur an den Tonverhältnissen der Tonleiter zueinander. Das Thema des vierten Satzes ist scheinbar nichts anderes als eine melodische Ausfüllung, die aus kleiner Sekunde, großer Sekunde und kleiner Terz besteht und eine kleine Sechste als Tonumfang hat, wobei jede neue melodische Stufe also um eine *G*Sch-Stufe höher steigt (siehe Abbildung, (IV Satz, T. 1-9):

Molto tranquillo, ♩. = 58-60

The musical score is presented in three systems. The first system begins with a tempo marking 'Molto tranquillo, ♩. = 58-60' and a dynamic of *pp* in the right hand and *p* in the left hand. The second system continues with *pp* dynamics. The third system features a *p sonore* dynamic in the right hand and *pp* in the left hand. The piece concludes with a 'Coda' marking.

⁶²⁹ Vgl. Bartók: 1920, S. 503.

Die melodische Bildung besteht hier laut Landvai aus 8er-Zellen (F - D^b, vgl. T. 7-8). Die 8 (eine kleine Sexte) kann sich in diesem Beispiel nur im Verhältnis 3+5 = 8 auflösen, also kleine Terz (F - A^b) und Quarte (A^b - D^b) oder 3+3+2 = 8 (siehe Abbildung):⁶³⁰

IV. Satz



Auffällig ist, dass in der Musik Bartóks trotz des häufigen Vorkommens der „Mixturen“ solche mit großen Terzen und großen Sechsten kaum auftreten, weil sie in das oben genannte „Goldene-Schnittsystem“ nicht eingefügt werden können. Man kann hier ebenso von einem Verbot der Mixturen sprechen, vergleichbar dem Verbot der Quinten- und Oktaven-Parallelen in der klassischen Harmonielehre. Dagegen finden wir immer wieder Mischungen aus kleiner Terz, Quarte, kleiner Sechste und sogar großer Sekunde. Die große Terz verfügt über keine erwähnenswerte melodiebildende Funktion.⁶³¹

Dementsprechend geht man vermutlich in diesem Satz von arabischen, rhythmischen Strukturen in der Melodiebildung aus, so dass die Melodie einigermaßen in arabischer Art „durch Ornamente“ verziert ist. Unter der Berücksichtigung, dass die Melodieverzierung in der arabischen Musik ein wesentlicher Bestandteil der Melodieperformance ist. Solche Verzierungen finden wir ebenso in der Melodiebildung diverser Volkslieder aus *Biskra*: zum Beispiel Volkslied Nr. 11 „Weiber-Kneja“, Nr. 12 „Weiber-Kneja“, Nr. 18 „Marabu von Tolga“ etc.

⁶³⁰ Vgl. Landvai, Ernö: 1972, S. 126.

⁶³¹ Vgl. a.a.O.

12. Weiber-Kneja

In der Behandlung von Form und Orchester bzw. Soloklavier erreicht Bartók einerseits einen Gipfel kompositorisch-handwerklichen Könnens, indem es ihm gelingt, das Prinzip der Mannigfaltigkeit zum wichtigsten und einheitlichen Formprinzip der Tanzsuite zu machen.⁶³² Andererseits konnte der Komponist in seiner Kunst eine volkstümliche Atmosphäre schaffen, aber allerdings nicht im Sinne der Melodik der arabischen Musik, sondern eher bezüglich der Rhythmik. Im Grunde genommen ist Bartóks Stil im Zusammenhang mit der Volksmusik relativ verwirrend für die Ohren, da er nah zu jeder fremden Musikkultur liegt. Das kann man nur so rechtfertigen, wie er bereits sagte: „(...) dass der Komponist die *Musiksprache der Bauern erlernt hat und sie so vollkommen beherrscht wie ein Dichter seine Muttersprache.*“⁶³³

4.6 Im orientalischen Stil Nr. 58 aus dem Mikrokosmos

Das Stück wurde von dem Musikwissenschaftler J. Kárpáti in seiner Schrift von 1964 nicht kommentiert. Es wurde nur erwähnt. Daher werden die Kommentare anderer Wissenschaftler zum Zweck der Analyse dieses Stücks berücksichtigt. Bartók hat schätzungsweise in den Jahren 1926 bis 1937 den „*Mikrokosmos*“, sein grundlegendes Klavierlehrwerk von 153 Stücken in 6 Bänden – eines der umfangreichsten musikalischen Sammelbände – fertiggestellt. In diesem Opus steht die folkloristische und pädagogische Arbeit im Mittelpunkt. Ein Werk, das man vielleicht als Ernte des 50jährigen Schaffens Bartóks bezeichnen kann. Bartók widmete den „*Mikrokosmos*“ ursprünglich seinem Sohn Peter Bartók. Im Jahre 1933,

⁶³² Vgl. Tallián, Tibor: 1988, S. 157.

⁶³³ Bartók: 1972, S. 173.

als Peter neun Jahre alt war, hatte er als Anfänger den ersten Klavierunterricht bei seinem Vater bekommen. Bartók hatte, wie bekannt war, nur fortgeschrittene Klavierschüler genommen. Er schrieb nach seiner pädagogischen Methode mehrere Stücke für seinen Sohn. Später sammelte Béla Bartók die Stücke in einer progressiven Ordnung entsprechend ihrem Schwierigkeitsgrad, um sie zu veröffentlichen.⁶³⁴ Im „*Mikrokosmos*“ finden wir verschiedene Vorübungen wie Nachübungen, die auf die gängige Klavierlehre und die klavierdidaktischen Problemlösungen eingehen. Es soll der Eindruck vermittelt werden, dass der „*Mikrokosmos*“ eine Modellsammlung ist, die aus den einfachsten musikalischen Phänomenen ihrer Form und Gestalt gebildet wurde. Das Wort „*Mikrokosmos*“: „*kann als eine Serie von Stücken in verschiedenen Stilen verstanden werden, die zusammen eine kleine Welt bilden. Oder man kann es als, die Welt der Kleinen, der Kinder verstehen.*“⁶³⁵, äußerte Bartók selbst in einem Interview des WNYC, New York, Anfang 1945, im Rahmen einer Sendung mit dem Titel „*Fragen Sie den Komponisten*“. So leicht und einfach ist diese Welt für Kinder eher nicht, wenn wir das Material technisch betrachten. Es gibt kaum darunter ein Stück, das nur unterhaltend, harmlos, fröhlich klingt. Wie soll man denn diese Welt der Kleinen erfassen? In der Tat ist der „*Mikrokosmos*“ nicht nur ein Zyklus kleiner Stücke, nicht nur ein interkulturelles Sammelmodell, nicht nur Präsentation folkloristischer Forschungsergebnisse und nicht nur als eine Darstellung pianistischer Etüden bzw. eine Klavierschule in 6 Heften zu verstehen. Man soll hinzufügen; der *Mikrokosmos* ist als ein Destillat von Bartóks vier Berufen (Forscher, Komponist, Pianist und Lehrer) zu präsentieren. Ihr Umriss wird von der einzigartigen „Welt-Mischung“ bestimmt, die Bartók verkörperte. Wir finden in allen Bänden z. B. Übungen für verschiedene, pianistische und musikalische Sektoren wie Artikulation, Polyphonie zwischen beiden Händen oder einer Hand, Arpeggien, Begleitfigurationen, Triller, Intervall- und Akkordgriffe, Rhythmische Gestaltung, wie Ganze, Halbe usw., melodische Gestaltung, klangliche Gestaltung, Dynamik, Anschauung von musikalischer Gestalt und verschiedene, auch exotische, Tonalität.⁶³⁶ Die Bände erschienen zum ersten Male im Jahre 1940 in London und New

⁶³⁴ Vgl. Peter Bartók: Homosassa, Florida, 1987. In: *Béla Bartók Mikrokosmos*, Band II, Boosey and Hawkes Music Publishers Ltd, 1987, S. 6.

⁶³⁵ Ebda., Peter Bartók: 1987, S. 6.

⁶³⁶ Vgl. Uhde, Jürgen: *Bartók Mikrokosmos Spielanweisungen und Erläuterungen*. Regensburg 1988.

York.⁶³⁷ Bartók sammelte im Laufe seines Lebens etwa 10.000 Volksmelodien, von denen er 130 - 140 arabische Melodien zu Publikation vorbereitet hat,⁶³⁸ aber nur 65 Melodien erschienen zu seinen Lebzeiten in der Abhandlung *„Die Musik der Araber von Biskra und Umgebung“*. Das Lied *„Im orientalischen Stil“* Nr. 58 aus dem Mikrokosmos wird nach dem Wissenschaftler Jürgen Uhde und dessen Kategorisierung im Allgemeinen als „Halbkomposition“ klassifiziert, obwohl er selbst an dieser Klassifizierung zweifelt.⁶³⁹ Wir müssen bedenken, dass eine solche „Halbkomposition“ allerdings bei Bartók nicht so einfach zu erkennen ist. In diesem Lied Nr. 58 bleibt die jeweilige Melodie unberührt und wird von dem Komponisten beispielsweise durch einen neuen, rhythmischen oder harmonischen Rahmen, durch Anfügen von Melodien usw. bearbeitet. Bartóks Stil ist viel tiefgründiger im Vergleich zu anderen Folkloristen bzw. Komponisten seiner Zeit. Während die Komponisten des 19. Jahrhunderts durch folkloristische Elemente neue Lebenskräfte in ihre Musik zuzuführen versuchten, schöpfte Bartók aus der Bauernmusik neue Quellen für seine Kunst. So durchdringen und bestimmen Seele und Geist urtümlicher Musik die Gesamtgestalt seines Werks. Bartók schrieb beispielsweise zur Harmonik solcher „Halbkompositionen“: *„Die osteuropäische Bauernmusik barg aber noch andere Möglichkeit in sich: ihre eigenartigen melodischen Wendungen führen zu neuen harmonischen Kombination.“*⁶⁴⁰ Ein Nachweis einer echten Halbkomposition oder eigenen Erfindung, wie er zum Beispiel bei den „Rumänischen Volkstänzen“ von 1915 gelingt,⁶⁴¹ würde hier, zum Beispiel für das Mikrokosmoslied *„Im Orient Nr. 58“* und andere, ähnliche Lieder schwer zu finden sein. Denn die Tatsache der Kompositionsquelle könnte sich entweder auf Bartóks Selbstäußerungen beziehen, die meistens unkonkret sind, wie sie am Beispiel eines Zitats aus seinem Brief von 1931 an Octavian Beu deutlich werden:

„(...) deshalb entziehe ich mich keine Einflüsse, mag er auch slowakischer, rumänischer, arabischer oder sonst irgendeiner Quelle entstammen. Nur muss die Quelle rein, frisch und gesund sein! Infolge meiner – sagen wir geographischen Lage ist mir die ungarische Quelle am nächsten, daher der

⁶³⁷ Peter Bartók: 1987, S. 6.

⁶³⁸ Vgl. Lampert, Vera: 1981, S. 28.

⁶³⁹ Vgl. Uhde, Jürgen: 1988, S. 22.

⁶⁴⁰ Bartók: 1972, S. 171.

⁶⁴¹ Vgl. Bartók: 1973, Band 2, S. 83.

ungarische Einfluss am stärksten. Ob nun mein Stil – ungeachtet der verschiedenen Quellen – einen ungarischen Charakter hat (und darauf kommt es ja an), müssen andere beurteilen, nicht ich. Jedenfalls fühle ich es, dass er ihn hat. Charakter und Milieu müssen ja doch irgendwie im Einklang stehen.“⁶⁴²

Man sollte beispielsweise sein Archiv gründlich durchforschen. Leider konnte nur ein kleiner Teil dieses Archivs von Bartók nach Amerika durch seine Auswanderung im Jahre 1940 überliefert werden. Der größte Teil seiner Schriften und Phonographien soll bei der Belagerung Budapests im Zweiten Weltkrieg verloren gegangen sein.⁶⁴³ Daher ist die Analyse solcher Lieder lediglich auf Vermutungen und eigene Erfahrungen angewiesen. Zu dieser Art von Halbkompositionen finden wir auch ähnlich volksliedhafte und nationale Stücke, die man als eine stilhafte Gruppe miteinbeziehen kann, wie z. B. „*Im südslawischen Stil*“ (Nr. 40), „*Im bulgarischen Tanzrhythmus*“ (Nr. 113, 115 oder 148), „*Im albanischen Stil*“ (Nr. 109) oder „*Im russischen Stil*“ (Nr. 90) usw. Alle diese Stücke besetzen den Geist und die einfache Form der Volksmusik in besonderer Reinheit. Ihre Einfachheit ist sowohl in ihrer Melodik als auch im Rhythmus zu erkennen. Die bartókschen Bearbeitungen zeigen kaum Ähnlichkeiten mit der Hauptmelodie solcher Stücke. Bezogen auf Bartóks „*Mikrokosmos*“ könnte man eine solche Kompositionsart als eine der bereits erwähnten Bartókschen Klassifizierungen und zwar im Sinne einer Erscheinungsform des Bauernmusikeinflusses auf die Kunstmusik gemäß seiner Schrift „*Vom Einfluss der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit*“⁶⁴⁴ einordnen. Wir rekapitulieren also noch einmal. Nach Bartók ist die dritte mögliche Erscheinungsform des Bauernlieds in der Kunstmusik:

*„dass der Komponist weder Bauernmelodien noch Imitationen derselben in seinem Werke verwendet und trotzdem seine Musik dieselbe Atmosphäre verbreitet wie die Bauernmusik seines Landes (...), d. h. der Komponist hat die Musiksprache der Bauern erlernt und sie so vollkommen beherrscht, wie ein Dichter seine Muttersprache.“*⁶⁴⁵

⁶⁴² Bartók: 1973, Band 2, S. 81.

⁶⁴³ Vgl. Uhde, Jürgen: 1988, S. 22.

⁶⁴⁴ Bartók: 1972, S. 169f.

⁶⁴⁵ Ebda., S. 173.

Dadurch dass Bartók diese Art der ästhetischen Erscheinung der Bauernmusik in der Kunstmusik als vorzüglich ansah bzw. hochschätzte und selber auch kompositorisch anwendete, erhalten wir Aufschlüsse über seine heimlichen Quellen. Bartók, der Lehrer, wollte zweifelsohne ebenso sich selbst wie auch seiner Kunst und Umgebung treu und vorbildlich sein. Diese Tatsache ist es, die uns vielleicht daran glauben lässt, dass Bartóks Werk „wahrscheinlich“ von jedem Einfluss rein ist. Man soll hier der Tatsache gerecht werden, dass es nicht nur eine Besonderheit ist, dass Bartók in dieser Art von Komposition Meister war, sondern es muss ihm potentiell etwas vorgeschwebt haben und zwar eine aus mannigfaltigem Idiom bestehende, folkloristische Weltsprache, die in seiner Musik glänzt. Wir versuchen etwas bereits Bekanntes neu zu interpretieren bzw. zu entdecken. Dafür ist die Suche nach der Quelle der Inspiration förderlich. Nach der Inspiration, die zum Notenbild führt, nach dem Geist eines Stückes und der Idee eines Werks. Wir versuchen nachzuvollziehen, in welcher Form dies alles in seiner Komposition vor der schriftlichen Fixierung vorhanden war. All dies setzt bei der Interpretation jedes einzelne der 153 Stücke eine Neubewertung voraus.

Neubewerten heißt nicht Bewährtes wiederholen, sondern vielmehr ein Neuerkennen und damit auch neu bewerten. Der Mikrokosmos ist nun für uns als eine besondere Gestalt der Inspiration zu verstehen. Die Quellen der Inspiration sind in diesem Werk relativ einfach, sie entstehen aus dem elementaren Hören, behauptet der Wissenschaftler Jürgen Uhde.⁶⁴⁶ Nun gehen wir auf die Analyse ein, bei der wir uns bemühen, Neues an diesem Stück zu erkennen und vielleicht einen Teil der Wahrheit ans Licht zu bringen: Das Stück „*Im Orient*“ oder „*In Oriental Style*“ Nr. 58 befindet sich im zweiten Band des Mikrokosmos. Formell handelt es sich um eine dreiteilige Liedform (A- B- Á). Die Führung der Stimmen ist so streng, dass der Ablauf immer wieder kanonmäßige Züge hat, aber gleichzeitig doch so frei, dass die Gefahr jeder imitatorischen Erstarrung vermieden bleibt, wobei das Anheben der Melodie bzw. die Imitation zeitlich unerwartet und frei gesetzt wird. Ein ähnliches Phänomen ist im Lied „*In lydischer Tonart*“ Nr. 37 zu finden. Der Reiz der Polyphonie des Stückes „*Im Orient*“ liegt wieder in der Dialektik zwischen strenger und freier Nachahmung. Dies gilt für alle drei Teile der Form A = (T. 1 - 8), B = (T. 8 - 15) und Á = (T. 15 - 19) (siehe Abbildung):

⁶⁴⁶ Vgl. Uhde: 1988, S. 125f.

Assai lento, $\text{♩} = 48$

58

p, espr.

p, espr.

mf

mf

p

p

poco ritard. . . .

5

[55 sec.]

Béla Bartók, *Béla Bartók Mikrokosmos*. Band II, hrsg. von Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd, 1987.

Im Teil (A) wird die Hauptmelodie nur von der Unterstimme geführt (T. 1 - 4). Ab Takt 4 erscheint die Melodie wieder in der Oberstimme, während die Unterstimme in einer polyphonen und kanonischen Gestalt die Melodie bis zum Ende der Phase begleitet, wobei die Unterstimme quasi eine Wiederholung der ersten zwei Takte, nur zeitlich in verschiedener Betonung, darstellt.

Im Teil (B) beginnt ein neuer Melodiebogen, und hier werden die Funktionen der Stimmen vertauscht, indem die Oberstimme die Führung übernimmt, während die Unterstimme das polyphone Geschehen in einer kanonartigen Gestalt durchsetzt. Und der Teil (Á) ist quasi eine freie Wiederholung des (A) Teils, der allerdings eine identische Nachahmung in der Unterstimme bis zu den letzten zwei Takten darstellt. Diese kleine Hinauszögerung des *Ritardando*-Schlusses dieser zwei Takte gibt dem kleinen musikalischen Organismus seine ganz besondere Eigenart. Endlich wird der Grundton des Stückes erreicht.

Auch rhythmisch geht eine Entwicklungslinie im 6/8 Takt durch das ganze Stück: Von geheimnisvollem, ruhigem Anfang der ersten Phrase über die stark entwickelte Bewegungsstauung zwischen Synkopen und Spiegelungen zur befreiten Bewegung am Ende jedes Teils, der allerdings in der Ober- und Unterstimme zur Entfaltung kommt. Von höchstem Reiz ist der „rhythmische Kanon“ im Mittelteil, in dem ein wiederholtes Motiv (abwärts: F - E - D - C[#] - B) in einer

dynamischen Echogestalt vor allem synkopisch auftritt (T. 9 - 15). Die Dynamik ist in dem Aufbau des Stückes ziemlich schlicht und naiv. Diese Einfachheit, im umfassenden Sinne, bestimmt ja das Wesen der Bauernmusik: Der erste Teil (A) soll *Piano* gespielt werden, der Zwischensatz (B) dagegen *Mezzoforte*, wodurch sinngemäß die orientalische Farbe des Stücks zum Leuchten gebracht werden soll. Und am Schluss von Teil (A) wieder *piano* und sogar *decrescendo*. Hier werden die Oberstimme sowie die Unterstimme in allen Phrasen dynamisch gleichbehandelt, wodurch sich Hauptmelodie und deren Nachahmung stets ergänzen. Auf diese Liederart im „*Mikrokosmos*“ weist der Wissenschaftler Jürgen Uhde wiederum hin. Laut Uhde handele es sich bei solchen Liedern um eine Quelle der Inspiration, die aus zwei formalen Prinzipien entsteht und zwar um die geprägte bzw. festgestaltete Form und das freie bzw. nicht vorgeprägte Fließen.⁶⁴⁷ Er ergänzt weiter:

*„Eine geprägte Form beruht auf thematischen Elementen, die identisch oder erkennbar variiert wiederkehren; das freie Fließen umkreist dagegen einen gleichsam „verborgenen Motivkern, ohne zur endgültigen Definition zu finden“, wie Th. Adorno in der „Philosophie der neuen Musik“ formulierte.“*⁶⁴⁸

Wir müssen bedenken, dass die nicht endgültige Definition nicht unbedingt der Ansicht des Autors verborgen bleibt. Soweit die Erklärung vorhanden ist, wird die Verschleierung aufgehoben und die ungeprägte zu einer geprägten Form geklärt. Dies versuchen wir im nächsten Abschnitt nahe zu bringen.

Im Stück Nr. 58 „*Im Orient*“ treten die beiden Prinzipien rein hervor, während bei anderen Stücken (beispielsweise bei Nr. 103 „*Moll und Dur*“ im Band IV) die beiden Prinzipien in einer dauernden Fluktuation auftreten. Laut Jürgen Uhde scheint die prägende Form hier die westliche Musik zu sein. Das freie Fließen neigt wiederum zu undefinierter arabischer bzw. orientalischer Musik. In dieser Art und Weise begegnen sich Ost und West in fremder Gestalt neuer Kommunikation, die Bartók angeblich in minimaler Musik darstellte. Während der Wissenschaftler Uhde das zweite Prinzip seiner Theorie bei diesem Stück einmal mit „arabischer Musik“ und ein anderes Mal mit „orientalischer Musik“ bezeichnet,⁶⁴⁹ ist uns an dieser Stelle wichtig, bei der Analyse die Quelle der Inspiration genauer

⁶⁴⁷ Vgl. Uhde, J.: 1988, S. 132.

⁶⁴⁸ Vgl. a. a. O.

⁶⁴⁹ Vgl. ebda., S. 132f.

zu lokalisieren: Woher stammt diese Inspiration geografisch? An anderer Stelle fehlt die endgültige Definition des freien Fließens. Und hier ist nach dem Wesen eines Systems gefragt. Zuerst wollen wir die Begriffe „orientalisch“ und „arabisch“ geographisch und kulturell voneinander unterscheiden. Der Begriff „Orient“ leitet sich vom lateinischen „oriens“ (dt. der Osten) ab. Häufig wird der Orient auch als Morgenland bezeichnet und liegt dem Abendland, dem europäischen Bereich, entgegen.

Der Orient erstreckt sich über zwei Kontinente Afrika und Asien und zu ihm gehören sowohl fern- bzw. ostasiatische Länder wie China und Japan, die südostasiatischen Länder Indonesien, Thailand, die Philippinen, die südasiatischen Länder Indien, Iran, Afghanistan und Pakistan, als auch die arabischen Länder wie Marokko, Algerien, Tunesien, Ägypten, Libyen, Syrien, Libanon, Jordanien, Irak, die Vereinigten Arabischen Emirate, Oman, Kuwait, Quarta, Jemen und die arabische Halbinsel.⁶⁵⁰ Die Kultur zwischen den beiden Kontinenten unterscheidet sich im Allgemeinen enorm. Das überträgt sich zweifelsohne auf die Musikkultur selbst, da die Musiktheorie und Tonsysteme beider Kontinente ziemlich weit voneinander entfernt sind. Dies führt ebenfalls zu einem eigenartigen Musikcharakter, den jede Region beherrscht. Mit der arabischen Musiktheorie und deren Tonsystem haben wir uns bereits im ersten Kapitel intensiv beschäftigt und schon die Unterschiede zu anderen Musikkulturen verglichen. Dementsprechend ist die orientalische Musik nicht unbedingt als arabische Musik zu bezeichnen.

Nun zurück zur Analyse der Tonalität. „*Im Orient*“ verdankt seinen Titel weniger einer orientalisch orientierten Rhythmik als vielmehr der orientalischen Tonalität. Theoretisch beruht das Stück nicht auf der Kombination verschiedener Tonarten, wie es beim Hören den Eindruck hinterlässt, sondern auf einer Tonart. Dem Stück liegt die Tonleiter D-harmonisch-moll zugrunde: (D-e-f-g-a-b-c[#]-d), die sowohl die Oberstimme als auch die Unterstimme polyphon und melodisch beherrscht – vor allem durch den Leitton (C[#]), der fast in jedem Takt dieses Stücks auftaucht.

In der ersten Phrase (T. 1-7) hören wir die für Bartók so charakteristische, verschleierte Tonalität: Zwischen (g) und (c[#]), also im Tritonusraum, bewegt sich

⁶⁵⁰ Vgl. Wohlfahrt, Eberhard: Die arabische Halbinsel, Länder zwischen rotem Meer und persischem Golf. Würzburg 1980, S. 24ff. Vgl. auch Hottinger, Arnold: Die Länder des Islam, Geschichte, Tradition und der Einbruch der Moderne. Zürich 2008.

das musikalische Geschehen in der ersten Phrase. Weder (g) noch (c[#]), die beiden dominanten Töne, können sich als Grundtöne durchsetzen und das tonale Zwielficht überwinden, und darin ist bereits der Ausdruck beschlossen: Er hat etwas Vages, Unbestimmtes, als ob uns Bartók ein geheimnisvolles Ereignis für die nächste Phrase ankündigen würde. Der Teil endet in den beiden Stimmen eindeutig auf der Dominante (T. 7). Alle Elemente des Tritonuscharakters schweben im Raum der prägenden D-harmonisch-moll-Tonreihe. Dementsprechend ist dieses Geschehen als eine klare, westliche Musik zu definieren.

Bartóks grandiose Idee im Zwischenteil (T. 8-15) ist, dass er nicht nur aus volksliedhaften Melodien neue harmonische Kombinationen schuf, wie er bereits angegeben hatte, sondern auch aus westlich geprägten Elementen eine exotische Musik. Reizvoll ist an diesem Stück nicht nur die unbekanntete Tonalität, sondern die Melodiebildung des Werkes, in der der Komponist die fremde Tonalität integrierte.

Zunächst betrachten wir die Elemente dieser Phrase. Der Mittelteil (T. 8-15) ist die stärkste Verdichtung. Nicht nur weil das musikalische Geschehen im kleinen Raum zusammengedrängt ist, also im Quintraum (b' - f') im Gegensatz zum Quartraum (g - c[#]) des im ersten Teils, sondern auch wegen der tonalen Alleinherrschaft einer einzigen Tonart, die einen eigenartigen Charakter bewirkt. Dieser Charakter führt die Melodie durch starke Anziehungskraft zur Doppeldominante (T. 14), um die Melodie im Teil (Á) wieder zum Grundton (D) (T. 19) zu führen. Die Diastematik der Melodie lautet: (b' - c[#] - d'' - e'' - f''). Einen ähnlichen Ablauf kennt man natürlich in der arabischen Musik unter der prägenden Tonreihe bzw. *Maqam-Reihe Hiğaz*, die normalerweise aus zwei Tetrachorden verschiedener Kombination (sogenannten = *Ağnas*) besteht und mit dem Ton (D) beginnt: (D - e^b - f[#] - g - a - b - c - d).⁶⁵¹ Wenn wir diese *Maqam*-Reihe auf die Dominante der Tonart D-harmonisch-moll transponieren, dann ergibt sich diese Tonreihe: (A - b - c[#] - d - e - f - g - a), obwohl *Maqamat* in der Regel sehr begrenzt zu transponieren sind.⁶⁵² Der erste Tetrachord heißt dann (*Ğins-Hiğaz*): (A - b - c[#] - d), der sehr Bartóks Melodie ähnelt.⁶⁵³ Der zweite Tetrachord heißt (*Ğins-Kurd*): (e - f - g - a), der für uns an dieser Stelle uninteressant ist. Um Bartóks Melodie zu diesem *Ğins*-Modell näher zu bringen, soll noch ein Ton zu seiner Reihe hinzugefügt werden

⁶⁵¹ Vgl. Die arabische Maqamat im ersten Kapitel.

⁶⁵² Vgl. Marcus, Scott L.: 1992, S. 181ff. <http://www.jstor.org/stable/851913>, (Stand: 07.10.2015).

⁶⁵³ Vgl. ebda., S. 177.

und zwar der Ton (A), der für diese *Gins*-reihe *Hiğaz* in dieser Lage (als Grundton) ein wichtiger Bestandteil ist. Im Takt (7) der ersten Phrase erscheint der Ton (A) in der Oberstimme und in der Unterstimme in schwerer Zeit (Punktierte Halbe) von starker Funktion und zwar nur als Dominante und nicht als Bestätigung für die *Hiğaz-Reihe*, die in arabischen Gebieten, wie auch in bestimmten Regionen des Orients auftaucht.⁶⁵⁴ Um ein „*Ğins*“ zu realisieren (gemäß dem arabischen Ton-system), müssen alle seine Bestandteile in bestimmter Reihenfolge, wie wir bereits im ersten Kapitel erklärt haben, auftauchen. Diese Regel finden wir gewiss in diesem Stück nicht.⁶⁵⁵ Verlockend ist die Melodie sicherlich für die Ohren, da sie einen Hauch orientalischer, vielleicht arabischer, unfixierter Figuren enthält und auch für arabische Ohren ebenfalls sehr verwandt und dadurch zugleich verwirrend wirkt. Ob die Melodie ihr Vorbild in der arabischen Volksmusik hat, oder eine reine Inspiration ist, ist uns nicht angegeben. Soweit die Melodiequelle unbekannt ist, handelt es sich dementsprechend um eine eigene Komposition. J. Kárpáti demonstrierte ebenfalls in seiner Schrift von 1964 das Modell: (E - F- G[#]- A), er nannte es „*a characteristic tetrachord of scales with augmented seconds*“. Es entspricht intervallmäßig dem *Ğins-Hiğaz*.⁶⁵⁶ Eine solche Melodieähnlichkeit hatte Bartók gewiss in verschiedenen Regionen, in Rumänien, der Sahara, in der Ukraine, im alten Rumänien, in der Türkei, im Irak und in Persien durch seine Sammelreisen wahrgenommen und sich dadurch „*indirekt*“ inspirieren lassen. Man dürfte sie vielleicht als „*Universalmelodie*“ bezeichnen. Bartók war, wie bereits erwähnt, sogar der Meinung, dass dieses Phänomen zur persisch-arabischen Färbung zurückkehrt.⁶⁵⁷ Mit seiner Vermutung von Zusammenhängen griff Bartók Fragen des Kongresses von Kairo vor, die in den nachfolgenden Jahrzehnten die Vergleichende Musikwissenschaft mehrfach und bis heute beschäftigen sollten.⁶⁵⁸ Die persische, türkische und arabische Musikkultur stehen bekanntermaßen historisch und praktisch sehr nahe zueinander.⁶⁵⁹ Dementsprechend ergibt sich der erste Mythos,

⁶⁵⁴ Vgl. *Hiğaz*-Reihe in Persien und der Türkei, sie entspricht dieser Reihe: (D- E^{1/4}- F[#]- G- A- b- C- d). Vgl. Wright, Owen: 1978, S. 51 und auch Sieglia, Angelika: *Beiträge zur Ethnomusikologie 13, Instrumentalkompositionen der türkischen Kunstmusik in ihrer Beziehung zum Makam*. Teil 2. Hamburg 1984, S. 100-104.

⁶⁵⁵ Vgl. *Maqamat* im ersten Kapitel.

⁶⁵⁶ Vgl. Kárpáti, J.: 1964, S. 186.

⁶⁵⁷ Vgl. Bartók, Béla: 1972, S. 191.

⁶⁵⁸ Vgl. Tibor, K.: 1960, S. 387.

⁶⁵⁹ Vgl. Wright, Owen: 1978, S. 51ff. Vgl. auch Sieglia, Angelika: 1984.

dass ähnliche Diastematiken (wie die oben angegebene) doch aus den obengenannten Regionen stammten. Deswegen hatte Bartók anscheinend dem Stück diesen Titel „*Im Orient*“, örtlich unbestimmt, gegeben: Er wollte seinen Wunsch der Verbrüderung der Völker des Orients mit denen westlicher Länder anzeigen.⁶⁶⁰ Wir betrachten den zweiten Mythos. Dass Bartók ausgerechnet einen 6/8 Takt in Verbindung mit dem Orient ausgesucht hatte, führt uns wieder zu seiner Schrift von 1920 zurück, in der er beobachtete, dass sich die Melodien in Nordafrika häufig im 6/8 oder 6/4 Takt befinden.⁶⁶¹ An diesem kleinen Stück „*Im Orient*“ lassen sich quasi keimzellenartig die Verbindung zwischen östlicher und westlicher Musik und vor allem Bartóks Absicht der Verbrüderung der Völker des Ostens und Westens interpretieren. Trotz des Dualismus der Tonarten atmet dieses Stück nicht Kampf, sondern es ist gleichsam nur ein gedankenvolles, stilles Spiel ohne Unruhe. Die unfixierte, arabische bzw. persische Tonalität zeigt sich hier in ihrer ganzen eigentümlichen Labilität, die dem Geist und der Seele der Volksmelodie entspricht. Mit Stücken im Stil orientalischer oder fernöstlicher Melodik wird eine Brücke zur Konzeption einer Weltmusik geschlagen, in der sich Extreme annähern. Bartók äußerte sich in seinem Artikel von 1942 „*Rassenreinheit in der Musik*“ und hier meinte er mit dem Wort „rassisch“ nicht die Menschen, die die Musik schaffen, überliefern oder aufführen, sondern die Musik an sich selbst.⁶⁶²

„Kontakt zwischen fremdem Material bewirkt nicht nur einen Austausch von Melodien, sondern – und dies ist noch wichtiger – er regt auch zur Ausbildung neuer Stile an. (...) Als das Resultat einer ununterbrochenen gegenseitigen Beeinflussung zwischen der Volksmusik jener Völker ergibt sich eine gewaltige Mannigfaltigkeit und ein riesiger Reichtum an Melodien und Melodietypen. Die schließlich erreichte „rassische Unreinheit“ ist entschieden zuträglich.“⁶⁶³

⁶⁶⁰ Vgl. Doflein, Erich: *Bartók und die Musikpädagogik*. In: *Musik der Zeit*, eine Schriftenreihe zur zeitgenössischen Musik. Hrsg. von Heinrich Lindlar, Heft 3. Bonn und London 1953, S. 38.

⁶⁶¹ Vgl. Bartók: 1920, S. 493.

⁶⁶² Vgl. Bartók, Béla: *Rassenreinheit in der Musik*. In: *Musik der Zeit*, eine Schriftenreihe zur zeitgenössischen Musik, hrsg. von Heinrich Lindlar, Heft 3, *Béla Bartók*, Bonn und London 1953, S. 27.

⁶⁶³ Ebenda., S. 28.

In seiner Schrift „*Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung*“, in der er viele beobachtete, musikalische Phänomene beschreibt, geht er folgendermaßen auf das Tonsystem der arabischen Musik ein:

*„Vor allem muss ich auf (...) auffallende Eigenheiten hinweisen (...) [und zwar auf] das seltsame Verhältnis der einzelnen Stufen der Tonleiter zueinander, welches nur selten auf unser diatonisches bzw. temperiertes chromatisches Tonleitersystem zurückzuführen ist. Ein System kann von den bisher uns zur Verfügung stehenden Angaben noch nicht aufgestellt werden (...)“.*⁶⁶⁴

Bartóks Beschäftigung mit der arabischen Musik ist nicht intensiv ausgefallen. Er hat sich im Vergleich zu seinen sonstigen, ethnologischen Forschungen sicherlich eher am Rande mit der arabischen Musik befasst. Darüber hinaus beklagte er, dass – obwohl er ein wenig Arabisch gelernt hatte – „(...) dem Notieren der Texte (...) solche sprachlichen Schwierigkeiten entgegenstanden, (...)“.⁶⁶⁵ Trotz dieser Schwierigkeiten hat er die arabische Musik wahrgenommen, erforscht und ihre Elemente, nach Bartókscher Art, in sein Werk einfließen lassen. Sein Interesse galt ausgeprägter der Erforschung der ost- und südosteuropäischen Musik. Dies wird deutlich an der Anzahl der Reisen, die er unternommen hat, und auch an den festzustellenden Spuren in seinen musikalischen Werken.

4.7 Arabischer Gesang Nr. 42 (44 Duos für zwei Violinen)

Bartók hat im Jahre 1931 die „*44 Duos für zwei Violinen*“, ein zweistimmiges Werk, fertiggestellt. In ihm werden folkloristische und pädagogische Arbeiten als methodischer Lehrgang aufgebaut. Im Wesentlichen sind sie als ein „Geigenschulwerk“ anzusehen. Man geht davon aus, dass dieses Werk zu einer viel späteren Zeit als Bartóks Schaffensperiode der Volksliedbearbeitungen entstanden ist.⁶⁶⁶ Nach Vollendung der „*44 Duos*“ komponierte Bartók bis 1934 kein weiteres Werk. Sie dokumentieren bereits die gesteigerte Einarbeitung kontrapunktischer

⁶⁶⁴ Bartók: 1920, S. 489f.

⁶⁶⁵ Ebda., S. 494.

⁶⁶⁶ Vgl. Mersmann, Hans: *Der Spätstil Bartóks*. In: *Musik der Zeit*, eine Schriftenreihe zur zeitgenössischen Musik. Hrsg. von Heinrich Lindar, Heft 3, *Béla Bartók*. Bonn und London 1953, S. 60

Elemente und die Erweiterung des Stils auf die freieste Verwendung folkloristischer Motive.⁶⁶⁷

Dieses Werk stellt den Übergang zum „*Mikrokosmos*“ und dessen Systematik und Methodik in verschiedenen Phasen dar. Schon der Stil der „*44 Duos*“ ist zum großen Teil eine Fortführung des Stils der Volksliederbearbeitung von 25 Stücken „*Für Kinder*“ (in 4 Heften für Klavierschule) aus den Jahren 1907/08 mit einer einfachen tonalen Harmonisierung und vorübergehenden Deformationen. Ferner waren 18 leichte Stücke „*Die erste Zeit am Klavier*“ von 1913, die Bartók für die Klavierschule von Alexander Reschowsky schuf, dazu eine Vorstufe. An sie und an die „*44 Duos*“ knüpft nun der „*Mikrokosmos*“ an.⁶⁶⁸ Die Beziehung der Pädagogik zum künstlerischen Schaffen zwischen zwei Linien hat bei Bartók tiefe Wurzeln; während im „*Mikrokosmos*“ ein Spektrum der Formen freier Erfindung zu beobachten ist, handelt es sich bei den „*44 Violinduos*“ der Form nach um freie Bearbeitungen durch folkloristische Motive als Grundlagen.

Die Entstehungsgeschichte der „*44 Duos*“ für zwei Violinen geht ursprünglich auf Professor Erich Doflein (1900-1977) zurück, der früher an einer Violinschule und später als Professor an der Freiburger Musikhochschule tätig war. Als Bartók am 8. Dezember 1930 in Freiburg sein erstes Klavierkonzert spielte, ergab sich eine Zusammenarbeit mit E. Doflein, der Bartók zu leichten Duetten für Geigen-schüler anregte. Auf diese Weise entwickelte sich eine intensive Korrespondenz zum Inhalt und zu den technischen Aufgaben der „*Violinduos*“, wobei detaillierte Vorschläge und Hinweise nach Wunsch des Beauftragten angefertigt wurden.⁶⁶⁹ Interessanterweise wurde das Stück „*Siebenbürgischer Tanz*“ Nr. 44, als erstes Stück und eines der schwierigsten Stücke dieses Kompositionswerkes, und die Stücke „*Pizzicato*“ Nr. 43 und „*Dudelsack*“ Nr. 36 beispielsweise als letztes von Bartók angefertigt. Erst im Sommer 1931 vollendete Bartók seine „*44 Duos*“.⁶⁷⁰

⁶⁶⁷ Vgl. Doflein, Erich: 1953, S. 37.

⁶⁶⁸ Vgl. ebda., S. 36f.

⁶⁶⁹ Vgl. Doflein, Erich: *Briefe an Béla Bartók 1930-1935: Zur Entstehungsgeschichte von Bartóks 44 Duos für 2 Violinen*. Hrsg. von Ulrich Mahler. Köln 1995, S. 11, S. 17ff. Vgl. auch den Brief vom 20. Mai 1931, S. 23ff.

⁶⁷⁰ Vgl. ebda., S. 50ff.

Andere Komponisten zur Zeit Bartóks, wie Mátyás Seiber, Pál Kadosa und Alexander Jemnitz, wurden ebenfalls von Doflein zur Anfertigung geeigneter Literatur für Schüler beauftragt. Es wurde geplant, eine Sammlung von neuer Violinmusik mit Stücken diverser Komponisten zu veröffentlichen. Daraus wurden mehrere Hefte „*Violinduos*“. Zwei Hefte davon, erwähnt Doflein A&B, Edition Schott 2213 und 221 bekamen den Titel „*Ungarische Komponisten*“; in Heft (A) sind 11. Duos von Bartók und in Heft (B) ebenfalls 7 Stücke von Bartók enthalten.⁶⁷¹ In einem Brief vom 15. April 1931 schrieb Doflein an Bartók, in dem er seine Sympathie, Zufriedenheit und Überzeugung an Bartók hinsichtlich seiner „*44 Violin-Duos*“ äußerte:

*„Zunächst darf ich Ihnen sagen, wie sehr mir die Stücke gefallen. Zuerst überraschend und bei näherer Betrachtung immer befriedigender war es für mich, zu erkennen, wie sich die Wandlungen Ihrer Schreibweise seit den früheren leichten Stücken für Klavier hier nun auch in diesen leichten neuen Volksmusikbearbeitungen auswirken. Und mit welcher inneren Notwendigkeit und Rechtfertigung ergeben sich alle schärferen Klänge und melodischen Zusammenstöße! Allerdings erfordern die Stücke ein sehr feines Ohr. Hoffentlich werden die Spieler durch unsere Schule in der richtigen Form dazu erzogen.“*⁶⁷²

In der Schrift „*Bartók und die Musikpädagogik*“ nennt E. Doflein sogar den Namen Bartóks unter den drei bedeutendsten Komponisten, die für die Musikpädagogik Wesentliches und mit ihren großen Werken qualitativ-ästhetisch Gleichwertiges geschaffen haben:

*„Es gibt drei große Komponisten, die für Unterrichtsmusik Unersetzliches als Repräsentation ihrer Welt geschaffen haben und damit erst eigentlich Jugendunterricht am Instrument auf anspruchsvoller geistiger Stufe ermöglichen: Bach, Schumann und Bartók.“*⁶⁷³

Eine Schule des modernen Hörens mit pädagogischem Aufbau und neuartigem Lehrwerk, wie sie uns Bartók vermittelte, fand zweifelsohne unter den Pädagogen eine große Resonanz, was Bartók als modernen Komponisten in diesem Feld

⁶⁷¹ Vgl. ebda., S. 9f.

⁶⁷² Ebda., S. 16f. Vgl. auch den Brief vom 20. Mai 1931, S. 22f.

⁶⁷³ Doflein, Erich: 1953, S. 34.

unter seinen zeitgenössischen Komponisten einzigartig machte. Andererseits hatte Bartók durch seine Reisen Menschenkenntnis gewonnen und im Sachverständnis hohe Qualifikation, so dass er auf die Anregung seiner Auftraggeber offen eingehen konnte.

Die „44 *Violin-Duos*“ bestehen melodisch aus verschiedenen Volksliedern und Volkstänzen. Es finden sich ungarische, slowakische, rumänische und ukrainische Volkslieder sowie ein serbisches und ein arabisches Volkslied.⁶⁷⁴ Bis auf zwei Ausnahmen (Nr. 35, 36)⁶⁷⁵ haben alle Stücke eine echte Volksmelodie als Grundlage. Trotzdem atmen ihre Themen den Geist der Volksmelodie: In Nr. 35 komponierte Bartók eine ruthenische Kolokejka und in Nr. 36 ein rumänisches Dudelsackstück. Diese verwendeten, „echten“ Volksmelodien, Lieder- oder Instrumentalmelodien stammen alle aus dem Forschungsgebiet Bartóks. Man kann beispielsweise vier Stücke aus Bartóks Instrumentalmelodiesammlung nachweisen (Nr. 38, 39, 42 und 44).⁶⁷⁶ Die Volksmelodien werden häufiger von der ersten Stimme (erster Geige) beherrscht, während die zweite Stimme (zweite Geige) meistens sowohl chromatische Figuren als auch eine gewisse Unabhängigkeit der Tonalität (vergleiche Nr. 11, 19, 33) darstellt, was häufig sehr scharfe Dissonanzen verursacht (vergleiche Nr. 16, 23).

Stilgattungen sind durch die Melodien mannigfaltig und hier werden Themen wie Polyphonie, Doppelklänge und Doppelgriffe, Bogentechnik, Saitenwechsel, Tempiwechsel, Chromatik, Synkopen, Dur und Moll, Kirchentonleitern, Rhythmik und Taktarten usw. spieltechnisch von den einfachen Kinderliedtypen bis zu den komplexen Instrumentalmelodien im Rahmen eines pädagogischen Ziels behandelt.⁶⁷⁷

⁶⁷⁴ Vgl. Lampert, Vera: 1981, S. 23. Vgl. auch Zielinski, Tadeusz A.: *Bartók*. Zürich 1973, S. 288.

⁶⁷⁵ Vgl. ebda., S. 18. Während die Wissenschaftlerin Vera Lampert nur von zwei Liedern als Ausnahmen berichtet, äußert Sándor Veress als Einziger eine Vermutung hinsichtlich der Existenz eines dritten Lieds (Nr. 26). Vgl. Veress, Sándor: *Béla Bartóks 44 Duos für zwei Violinen*. In: *Erich Doflein, Festschrift zum 70. Geburtstag*, hrsg. im Auftrage des Senats der Staatlichen Hochschule der Musik Freiburg im Breisgau von Lars Ulrich Abraham, Mainz 1972, S. 51. Zu dieser Vermutung, dass dem Lied Nr. 26 keine authentische Volksmelodie zugrunde liegt, stellt der Wissenschaftler Christiano Pesavento zu Veress Argument als ein Irrtum dar. Er behauptet: „(...), diese Melodie stammte von der älteren Sammlung von István Bartalus (Vgl. Lempert, S. 140). (...)“ Vgl. Pesavento, Christiano: *Musik von Béla Bartók als pädagogisches Programm*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien, Lang 1994, S. 53.

⁶⁷⁶ Vgl. Veress, Sándor: 1972, S. 37ff.

⁶⁷⁷ Vgl. Doflein, Erich: 1995, (Vgl. den Brief vom 20. Mai 1931, S. 24-29).

Von den „44 Duos“ sind (33) polyphone Stücke, 6 Stücke weisen eine gemischte polyphone und harmonische Schreibweise auf (Nr. 21, 28, 40, 41, 43 und 44), während nur (5) von homophoner Struktur sind (Nr. 23, 32, 35, 36 und 42). Die „44 Duos“ sind, nach Angaben des Komponisten, nach ihrem technischen Schwierigkeitsgrad geordnet und können, so hat er in seinem Vorwort in der Ausgabe vermerkt, bei einem Konzertvortrag in beliebiger Auswahl und Reihenfolge in einer oder einigen Gruppen „attacca“ gespielt werden.⁶⁷⁸ Die Gesamtausgabe der „44 Duos“ wurde erst im Jahre 1933 vom Musikverlag der „Universal-Edition“ in Wien veröffentlicht, wobei die Nummern der Stücke auf diese Ausgabe bezogen werden.⁶⁷⁹

Das Stück „Arabischer Gesang“ Nr.42 gehört laut Sándor Veress inhaltlich zu den Stücken (Nr. 38, 39, 40, 41, und 44), deren melodische Urquelle aus „Instrumental-Volksmelodien“ stammt.⁶⁸⁰ Jedes dieser genannten Stücke präsentiert eine geschlossene, scharf profilierte Struktur, die im Grunde zum „barocken“ Modell zurückführt. Ein barockes Modell also, das durch eine aus dem motivischen Material herausgearbeitete zweite Stimme, die mit der Grundmelodie absolut homolog ist, erzielt werden konnte. Durch diese Konzentration auf das Motivische wird oft auch die Grundmelodie in ihre Bestandteile demontiert, was in extremen Fällen dazu führt, dass die individuelle Komposition mit der gesammelten Urquelle des Materials nichts Gemeinsames mehr hat.⁶⁸¹

Die Grundmelodie im Stück „Arabischer Gesang“ hat einen vierzehntaktigen (Takt 3 mit Auftakt bis 16), instrumentalen Abschnitt, der motivisch aus einem periodischen Formbau von jeweils 7 Takten: (T. 3-9 und T. 10-16), aus einer sehr reichen Gestalt mit dem Formschema (A - A¹ - B - A² - A³ - C), und aus einem definitiv fixierten Tonusfinalis auf (F[#]) besteht. Die dynamische, Bauernschritte assoziierende Melodie erklingt viermal in der Originalgestalt in einem homophon eingerichteten Raum. Sie umfasst nur die vier Töne (e^b - f[#] - g - a) und wird grundsätzlich von zwei Intervallen bestimmt, von der übermäßigen Sekunde (e^b - f[#])

⁶⁷⁸ Vgl. Bartók, Béla: *44 Duos*. Heft 1 (No. 1-25), Heft 2 (No. 26-44), Copyright 1933 by Universal Edition, Copyright renewed 1960 by Boosey und Hawkes, Inc., New York.

⁶⁷⁹ In 4. Heften (U.E. 10391-10394, die 4. Hefte in einem Band (10452), in 2. Bänden (10452 a-b).

⁶⁸⁰ Zwei von dieser Gruppe haben gesungene Lieder als Grundmelodie (Nr. 40, 41), trotzdem „gehören sie wegen ihrer primär instrumentalartigen Auswertung doch in die Gruppe“, schildert der Wissenschaftler Sándor Veress: 1972, S 52.

⁶⁸¹ Vgl. Veress, S.: 1972, S. 52.

und dem Tritonus ($e^b - a$) (vergleiche erste Violine T. 3-16). Während die Hauptmelodie (A) zum ersten Mal in den Takten (4-16) von der ersten Geige leuchtet, bewegt sich die zweite Geige in dieser Zeit abwechselnd auf zwei Tönen (B - C \sharp), später steigt der Ton (D) dazu und so entstehen Dreiergruppen, die durch wechselnde Akzentuierungen zu metrisch-rhythmischen Spannungen führen. Es liegt eine zweitaktige Überleitung, die wieder die Grundmelodie (A¹) in der ersten Geige eine große Sekunde höher reguliert und das Klangspektrum im unteren Bereich in tritonus- und quintdoppelgriffartigen Figuren Tremolo (G \sharp - D), (D - A), (A - E) oder (A - F \sharp) erweitert, vor. Nach dieser Strophe folgt eine insgesamt sechstaktige Erweiterung, die den Ton (G \sharp) als Zentralton bestätigt. Durch diese Transposition und die gesteigerte Lautstärke wirkt der Klang besonderes scharf und grell. Die gesamte Begleitung wirkt hier zunehmend geräuschhafter, wozu Bartók sich möglicherweise durch die spezifische Spieltechnik der *Bandir*-Trommel mit ihren Schnarrsaiten inspirieren ließ.⁶⁸² Nach dieser Strophe und durch einen Übergang rücken die perkussiv-rhythmischen Elemente immer mehr in den Vordergrund (Violine II Takte (20-38), Violine I Takte (38-47)):



Béla Bartók, *44 Duos*. Heft 2 (26-44, Nr. 10452b), Copyright 1933 by Universal Edition, Copyright renewed 1960 by Boosey & Hawkes, Inc., New York (T. 22-25).

Nach dieser Strophe kommt das scharfe *Pizzicato*, das später als Bartóks *Pizzicato* (\odot) benannt ist, zur Verwendung.⁶⁸³ Es ist eine besondere Form des *Pizzicato*, bei dem der Spieler die Saite auf das Griffbrett aufschlagen lässt, sodass zusätzlich zum angeschlagenen Ton ein scharfes, knallendes Geräusch ertönt.⁶⁸⁴ Damit wird die differenzierte Spiel- und Schlagtechnik der Trommel an dieser Stelle übertragen,⁶⁸⁵ vor allem das kräftige Schlagen am Rande der Trommel ist

⁶⁸² Vgl. Pesavento, Christiano: 1994, S. 253.

⁶⁸³ Vgl. Zielinski, Tadeusz A.: 1973, S. 288.

⁶⁸⁴ Ausgabe Boosey & Hawkes, 10452 b, S. 48. Diese Technik ist auch auf der Gitarre und dem E-Bass möglich, hier wird es *Slapping* oder *Popping* genannt.

⁶⁸⁵ Vgl. Pesavento, Christiano: 1994, S. 253.

hier in Bartóks Musik imitiert. Diese Technik ist in der arabischen Musikkultur bis heute als Bestandteil oder als verzierte Schläge eines Rhythmus bekannt, bei der sie meistens improvisatorisch in synkopischem Charakter gegen den Rhythmusablauf bzw. in den Pausen einer Rhythmusstruktur eingesetzt werden.⁶⁸⁶ Diese Art von *Pizzicato* hatte Bartók ebenfalls in seinem IV Streichquartett verwendet. Nach dieser Folge erklingt die Grundmelodie (A²) nochmal in der zweiten Geige im „*piano*“ eine Quinte höher in der ersten Hälfte der Melodie, dann „*mezzo-forte*“ in der zweiten. Während die Begleitung der ersten Strophenhälfte noch von dem Tritonusmotiv (g[#] - d) bestimmt wird, verlagert sich der Tritonusklang durch einen Orgelpunkt auf (g) in der zweiten Strophenhälfte auf (g - c[#]). Als Gegenstimme zu diesem Orgelpunkt setzt eine steigende und fallende Melodie ein, aus der sich schließlich die absteigende Dreitonfigur (g - f - e), mehrere Male wiederholt, herauslöst. Danach erscheint wieder die Grundmelodie (A³) in der zweiten Geige, diesmal eine Quinte tiefer zum Anfangston (e^b), wobei die Grundmelodie dieses Mal als Gerüstmelodie, befreit von allen Ornamenten, erklingt. Die *Pizzicato*-Begleitung umfasst in dieser Strophe, wie auch am Anfang, zwei bis drei Töne im „*piano*“. Sie hat vermutlich eine perkussiv-rhythmische Bedeutung.⁶⁸⁷ Wechselnde Achtelgruppierungen bewirken eine akzentuierte Rhythmik. Wie am Anfang und in der zweiten Strophenhälfte steht die Dreiergruppierung der Begleitung wieder bimetrisch gegen die Zweiergruppierung der Grundmelodie.

Zusammengefasst: In den vier Teilabschnitten wird die Grundmelodie auf drei tonalen Ebenen mit (F[#] - G[#] - C[#]) dargestellt und dann als vereinfachte Reprise, wieder mit (F[#]) als Schlussston wie am Anfang, wiederholt. Nach diesem Abschluss folgt eine frei durchkomponierte Coda im 3/4 Takt, mit Imitation aus dem Schlusstetrachord der Grundmelodie (g - f[#] - e^b), die die Achtel-Dreiergruppierungen weiterführt. Dieses Motiv wird von den beiden Stimmen abwechselnd in einer Krebsgestalt dargestellt aber als Ganzschluss figuriert in einer Unisonoform auf (F[#]) von der zweiten Geige. In diesem Teil steht das Motiv im harmonischen Rahmen einer kleinen Sekunde und kleinen Terz von (b - a - f[#]), dann wird es um eine kleine Terz nach unten transponiert (g - f[#] - e^b). Das Tremolo der zweiten Geige beantwortet die *Pizzicato*-Begleitung der ersten Geige, wo die

⁶⁸⁶ Vgl. El-Malla, Issam: Afrikanische Elemente in arabischen Musikkultur. In: Atlas im Neuen, Festschrift Theodor Göller zum 65. Geburtstag, Band 51, hrsg. von Theodor Göller. Tutzing 1995, S. 49ff.

⁶⁸⁷ Vgl. Pesavento, Christiano: 1994, S. 254.

Beantwortung zu einer Engführung führt, indem beide Violinen nun „*arco*“ spielen. Die von Motiv zu Motiv zunehmende Lautstärke in den letzten 6 Takten dient üblicherweise der Schlusssteigerung.

Nun gehen wir nochmal auf die Tonalität dieses Stückes (Nr. 42) ein. Kurioserweise finden wir noch bei János Kárpáti einen anderen Kommentar in seiner Schrift „*Béla Bartók and the East*“, in welchem er einen Zusammenhang zwischen der ersten und zweiten Stimme bezüglich ihrer Tonalität darstellt, so dass Bartók bei diesem Stück zwei getrennte Tetrachorde in übermäßigen Sekunden verwendet und zwar (A - B - C[#] - D), von der zweiten Stimme abgeleitet, und (E - F - G[#] - A), von der der ersten Stimme, wobei die Tetrachorde in solcher Form nie hintereinander als ein einheitliches Motiv in Bartóks Musik vorkommen. Kárpáti weist, wie bereits bekannt ist, auf solche Tetrachorde an anderen Stellen bei Bartók hin, so in der „*Tanzsuite*“ oder in „*Der wunderbare Mandarin*“. Laut Kárpáti ergibt sich folgendes Modell:⁶⁸⁸

A B C[#] D E F G[#] A

oder:

E F G[#] A B C[#] D

Kárpáti stellt logischerweise zwei Tetrachorde bzw. eine undefinierte Tonalität heraus, die seiner Meinung nach, zur arabischen Musik zurückführt. Diese Vermutung soll nun geprüft und deren Beziehung zur arabischen Musik analysiert werden:

Einen ähnlichen Charakter kennt man allerdings im Feld der arabischen Musiktheorie unter der *Untermaqam*-Reihe „*Schahnaz*“, die von dem *Maqam-Hiğaz* abgeleitet und üblicherweise von dem Ton (D) mit begrenzter Modulation dargestellt wird:⁶⁸⁹



⁶⁸⁸ Vgl. Kárpáti, János: 1964, S. 187.

⁶⁸⁹ Vgl. *Maqam-Hiğaz* im ersten Kapitel.

Im Vergleich der *Schahnaz*-Reihe mit Kárpáti's Reihe zeigt sich die identische Intervallik beider Tonreihen:

(*Schahnaz*-Reihe): D E^b F[#] G A B C[#] D

(Kárpáti): A B C[#] D E F G[#] A

Jedoch bleibt es ungewiss, ob der Wissenschaftler Kárpáti seine Vermutung tatsächlich auf rein-arabischer Musiktheorie basierte, oder ob er von den häufig benutzten Bartók Intervallen, also der übermäßigen Sekunde und dem Tritonus, ausging. Unter anderem finden wir nirgendwo in Bartóks „arabischen“ Sammelchriften eine ähnliche Tonreihe, die beispielsweise der *Maqam-Hiğaz* oder *Schahnaz*-Reihe ähnelt, abgesehen davon, dass die meisten Schriften undeutlich und schließlich schwierig zu arabischer Musik zuzuordnen sind.

Bei einem Versuch, die Lieder der nordafrikanischen Sammlung zu ordnen, finden wir eher unvollständige Tonleitern im Sinne der siebenstufigen Tonleiter (wie z. B. bei Nr. 1, 2, 2b, 9, 16, 43), pentatonische Tonleitern bei (Nr. 36, 37, 39, 50, 53, 59, 60, 63), verschiedene übermäßige Sekundenmodelle oder Tritonus-Konstruktionen in (Nr. 3, 13, 15, 18, 19, 38), ein Modell aus kleiner und großer Sekunde bei (Nr. 4, 6, 11, 14, 17, 20, 33, 44), im arabischen Sinne unverständliche Tonleitern mit Vierteltönen in (Nr. 5, 7, 8, 10, 12, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 48, 49, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 61, 64, 65). Eine Ausnahme bildet eine arabische Struktur in (Nr. 62), die mit *Maqam-Sika* ähnelt.⁶⁹⁰ Zugegebenermaßen gibt es in der Volksliedersammlung mehrere Volkslieder mit pentatonischen und übermäßigen Sekunden- und Tritonustetrachorden, die den oben genannten Reihen Kárpáti's entsprechen, und bei denen er auf jeden Fall den Ursprung auf die arabische Musik bezieht. Unter anderem berichtet ebenfalls der Wissenschaftler Sándor Veress:

„Dieses Klangbild wird hier grundsätzlich von zwei Intervallen bestimmt, von der übermäßigen Sekunde und dem Tritonus. Beide sind wesentliche Elemente der arabischen Volksmusik, bestimmen hier aber als Wesensinhalt die Komposition (...)“⁶⁹¹.

⁶⁹⁰ Vgl. *Maqamat* im ersten Kapitel.

⁶⁹¹ Veress, S.: 1972, S. 54.

Oft werden die Intervalle „übermäßige Sekunde oder Tritonus“ und „kleine Sekunde“, vor allem unter den europäischen Musikwissenschaftlern, als wesentliche arabische Elemente betrachtet oder auf die arabische Musik bezogen. Im arabischen Musiksinne, wie wir bereits in den vorherigen Werken geklärt haben, sind diese obengenannten Intervalle, ohne einen Zusammenhang mit einem vollständigen „*Ǧins*“ bzw. Tetrachord, wie z. B. *Ǧins-Hiǧaz* (D - E^b - F[#] - G), also intervallmäßig (½ - 1½ - ½) bzw. mit einer vollständigen *Maqam*-Reihe, wie z. B. *Hiǧaz* (D - E^b - F[#] - G - A - B - C - D) oder *Schahnaz*, als nicht zugänglich zu betrachten.⁶⁹² Aufgrund dieser fehlenden *Ǧins* bzw. *Maqam*-Reihe in Bartóks Werk „*Arabischer Gesang Nr. 42*“ bleibt jede melodische Attribuierung als „*arabisch*“ fehlerhaft und unverbindlich.

Dank Recherche und Vergleichsanalysen zwischen Originalvolksliedern und deren Bearbeitungen in den „*44 Duos*“ stellt man fest, dass sich Bartók bei der Volksliedbearbeitung unbegrenzte Freiheit nahm, wo es ihm nötig erschien. Nicht nur in Form der Gewandtheit, sondern auch in Form der Melodie selbst. Er nimmt beispielweise eine Volksmelodie auseinander und baut aus den motivischen Bestandteilen neue Strukturen auf. So eine neue Erfahrung wurde im früheren Schaffen Bartóks schon aus prinzipiellen Gründen nie beobachtet. Das Prinzip der Erhaltung der Volksmelodie in ihrer Ganzheit und Beachtung ihrer Integrität spielt eine primäre Rolle in den Auseinandersetzungen mit der kompositorischen Auswertung des Volksmelos.⁶⁹³ Bartók ist im Vergleich zu Kodály bezüglich dieses Prinzips als flexibler und freier zu betrachten. Er hat diese gewagte Freiheit mit Motiven der Volksmelodien bemerkenswert mehr und mehr ins Feld seiner Fantasien gezogen. In den „*44 Duos*“ finden wir unterschiedliche Kompositionstechniken der bartókschen Volksmelodiebearbeitung. In mehreren Stücken wurden Episoden aus der motivischen Substanz der Grundmelodie frei auskomponiert, zwischen den festen Teilen des Stückes eingearbeitet (wie in Nr. 30, 40 und 42)⁶⁹⁴ oder sogar die ganze Komposition mehr oder weniger aus dem freien Motivspiel des melodischen Materials entwickelt (Nr. 34 und 41)⁶⁹⁵.

⁶⁹² Vgl. *Maqamat* im ersten Kapitel.

⁶⁹³ Vgl. Veress, S.: 1972, S. 51.

⁶⁹⁴ Ausgabe Universal Edition 1933, Copyright renewed by Boosey & Hawkes, Inc., New York., Nr.10452 b, 1960.

⁶⁹⁵ Ausgabe U. E., Boosey & Hawkes, 10452 b, 1960.

Ein radikales Beispiel finden wir beim Stück „Slowakisches Lied“ Nr. 8,⁶⁹⁶ bei dem Bartók die Originalmelodie aufgespalten hat, so dass sie in ihrer ursprünglichen Grundgestalt überhaupt nicht zu erkennen ist.⁶⁹⁷ Damit wir Bartóks Kompositionstechnik noch ein Stück näher kommen können, wird das Duett „*Arabischer Gesang*“ Nr. 42 mit dem Original (Volkslied Nr. 15) melodisch und rhythmisch verglichen und die Unterscheidungskriterien erarbeitet.

Den Stoff des Liedes (Nr. 42) zog Bartók, laut Kárpáti, vermutlich aus seiner algerischen Sammlungsreise im Jahre 1913 vom Volkstanzlied (Nr. 15) „*Knab bál Āši....*“^{698.699}



Die Melodie wurde ursprünglich von einem arabisch-folkloristischen Blasinstrument *Gásba* (Flöte mit fünf Löchern)⁷⁰⁰ mit *Bandir*-Begleitung⁷⁰¹ vorgetragen. In seiner Bibliographie „*Bartók in North Afrika*“ kommentiert Kárpáti in kurzer Erklärung, dass sich das Motiv der Grundmelodie (E^b - F[#] - G - A) auf das Motiv der arabischen Urquelle (F - G[#] - A - H) bezieht,⁷⁰² die man approximativ unter dem „*Ĝins-Hiğaz*“ einordnen könnte:

⁶⁹⁶ Ausgabe U. E., Boosey & Hawkes, 10452 a, 1960.

⁶⁹⁷ Vgl. Veress, S.: 1972, S. 51f. Vgl. auch Lampert, Vera: *Quellenkatalog der Volksliederbearbeitungen von Bartók*. In: *Documenta Bartókiana*, Heft 6, hrsg. von László Somfai. Budapest 1981, S. 33.

⁶⁹⁸ Bartók, B.: 1920, Heft 9, S. 506/507, Nr. 15.

⁶⁹⁹ Vgl. Kárpáti, János: 2000, S. 180.

⁷⁰⁰ Vgl. Bartók, B.: 1920, Heft 9, S. 490.

⁷⁰¹ Nach Bartóks Beschreibung: *Bándír* (بندير = caisse). Eine Trommel mit 50 cm Durchmesser, bei der nur eine Seite mit Fell überzogen ist (hat also nur eine Schlagfläche). Über der inneren Fläche sind zwei Schnüre ausgespannt, welche der Trommel einen raschelnenden Klang verleihen. Bartók: 1920, S. 491.

⁷⁰² Kárpáti: 2000, S. 180.



Béla Bartók, *44 Duos*. Heft 2 (26-44, Nr. 10452b), Copyright 1933 by Universal Edition, Copyright renewed 1960 by Boosey & Hawkes, Inc., New York.

Dem Originalstück (Nr. 15) liegt, laut Bartóks Aufzeichnungen, die Tonleiter bzw. der Tetrachord ($F^+ - G^\# - A - H^0$)⁷⁰³ zugrunde (Siehe Abbildung S. 217), während dem Stück „*Arabischer Gesang*“ zwei Tetrachorde ($E^b - F^\# - G - A$) in der oberen Stimme, also „theoretisch“ eine Sekunde tiefer im Vergleich zum Originallied und ($G^\# - A - B - C^\#$) in der zweiten Stimme, zugrunde liegen (Takte 1-19). Wir beobachten an der Tonhöhe im Originallied vor allem die Töne ($F^+ = \frac{1}{4}$ Ton höher oder $H^0 = \frac{1}{4}$ Ton tiefer). Die Unterschiede finden wir hier eindeutig, da die beiden Tetrachorde melodisch nicht übereinstimmen, wobei die Töne (F^+ oder H^0) bzw. die „Vierteltöne“ als ein wichtiger Bestandteil der arabischen Musik zu erkennen sind. Eine Melodie mit Vierteltönen, zum Beispiel in folgender Reihe ($C - D - E^{\frac{1}{4}} - F - G$), macht für arabische Ohren einen großen Klangunterschied zur gleichen Melodie ohne Vierteltöne aus. Obwohl der Unterschied nur aus wenigen Cents besteht, ist dieser für arabische Ohren relativ groß, wie beispielsweise der Unterschied zwischen Dur und Moll für europäische Ohren. Dementsprechend könnte man auch behaupten, dass die Originalmelodie ursprünglich doch ohne Vierteltöne gesungen oder gespielt wurde. Die Intervalle ($F - G^\# - A - H$) sind auch im Sinne der arabischen Musik sinnvoller und klanglich schlüssiger und stellen in der Tat nach Vera Lampert eine Ausnahme bei Bartók dar, da die Melodie und der Rhythmus des Originallieds mit der Bearbeitungsmelodie übereinstimmt,⁷⁰⁴ und Bartók die Melodie laut der Quelle, trotz der Fehler des Interpreten, im Sammelheft korrekt aufgeschrieben hatte. Ein Beweis dafür ist uns heute nicht vorhanden. Im Gegenteil sollten wir Bartóks Sammelschrift in dieser Arbeit, wie bereits erwähnt, auf jeden Fall als unverfälschte Originalquelle der Volksmusikaufzeichnung betrachten. Andererseits bezeichnen wir eine solche Tonfolge des Werks „*Arabischer Gesang*“: ($E^b - F^\# - G - A$) in der arabischen

⁷⁰³ (+: erhöht den Ton um weniger als $\frac{1}{4}$ Ton), (°: senkt den Ton um weniger als $\frac{1}{4}$ Ton), vgl. Bartók: 1920, S. 498.

⁷⁰⁴ Vgl. Lampert, Vera: 1981, S. 33.

Musiklehre, im Vergleich zum *Ġins-Hiġaz* (D - E^b - F[#] - G), als unverbindlich. Man könnte solche Melodien bzw. Tonfolgen von Bartók in diesem Sinne als „*incomplete arabic scale*“ benennen.

Bartóks Interesse an der Melodiestructur des Originallieds scheint wiederum groß zu sein. Während sich die Bearbeitungsmelodie, eine große Sekunde tiefer, von der Originalmelodie unterscheidet, stimmt deren Melodiestructur mit dem Originallied überein (Siehe Abbildung unten). Rhythmisch haben sich in dem Bearbeitungslied im Grunde weder die Taktart 2/4 noch die Rhythmusfiguren geändert. Von dem Originalvolkslied hatte Bartók anscheinend nur die ersten 12 Takte für die Bearbeitung benutzt und der Rest fiel weg. Das Originallied wird von einem Trommelinstrument „*Bāndir*“ begleitet. Bei Bartók spielt stattdessen die zweite Geige in dem Bearbeitungslied die Begleitungsrolle. Während Bartók in seiner Schrift von 1920 das Trommelspielen in 3 Schichten notierte,⁷⁰⁵ finden wir bei allen von der Trommel begleiteten Volksliedern in dieser Sammlung die Trommelbegleitung nur in 2 Schichten. Über den Grund der Reduktion der Trommelstimmennotation von drei auf zwei Schichten kann man nur spekulieren, dass Bartók bei seiner Notation nur das Wesentliche, d. h. die wichtigen Elemente des arabischen Rhythmus, darstellen wollte. Dies ist der tiefe *Dum*- und der helle *Tak*-Schlag des Rhythmus:

15. „*Knab bāl Āši....*“

The image shows a musical score for a piece titled "15. „Knab bāl Āši....“". The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system includes a vocal line (Konleiter) and a piano accompaniment (Bāndir). The tempo is marked "Gasha" with a quarter note equal to 136. The second system includes a vocal line (Gesang) and a piano accompaniment, with the instruction "sempre simile" written below the piano part.

Die eigenartige Farbigkeit der Musik Bartóks entspringt zum guten Teil aus den klanglichen als auch aus den rhythmischen Eindrücken, die Bartók von seinen Begegnungen mit der lebendig, klingenden arabischen Volksmusik erhalten hatte. Wenn er aber einen besonderen Klangcharakter oder eine spezielle Spielart

⁷⁰⁵ Vgl. Bartók: 1920, S. 498.

bekannt gegeben, eine metrisch-rhythmische Spannung verwirklichen. Dies realisiert unauffällig eine rhythmisch-synkopische Form, die den Geist des zweiten Teils des Rhythmus im Originallied beinhaltet (siehe Abbildung, Takte 11-16):



Herausgestellter Rhythmus: ♩ ♪ ♩ ♪ ♩ ♪ ♩ ♪ ♩ ♪ etc...

Diese Krebsgestalt wiederholt sich noch einmal in Dreiergruppen, aber in der ersten Geige mit dem Motiv (a - d[#] - a), (a - e - a) in den Takten 65 – mit Auftakt – bis 70. Bartóks kunstvolle Ideen erscheinen uns unerwartet, so dass wir vielleicht lange denken und gut zuhören müssen, bis wir den Geist seiner musikalischen Sprache nachvollziehen können, die allerdings ein sehr feines Ohr erfordert.

Viele Melodie- und Rhythmusvarianten bzw. Improvisationen der Sammelhefte konnten erstaunlicherweise lediglich aus den weniger ausführlich notierten Melodiezügen entstanden sein, die für dieses Werk als Grundlage betrachtet werden. Die Gründe dafür können heute nicht mehr eindeutig aufgedeckt werden. Einerseits wissen wir nicht genau, wann Bartók seine Phonogrammaufnahmen abhörte oder notierte, dementsprechend bleibt es ungewiss, ob zur Zeit der Entstehung bestimmter Volksliedbearbeitung die ausführliche Aufzeichnung bereits fertig war, vor allem weil Bartók merkwürdigerweise bestimmte Aufzeichnungen erst nach etwa 10 Jahren korrigierte.⁷⁰⁶ Andererseits vermutet die Wissenschaftlerin Vera Lampert, dass Bartók sich aus kompositorischen oder didaktischen Zielen bei der Bearbeitung für die einfache Form des Themas entschieden hatte.⁷⁰⁷ Welche Quelle auch immer wir angeben, sie stimmt nur selten in allen Einzelheiten mit der bearbeiteten Form überein. Und eine derartig unbegrenzte Freiheit der Kompositionstechnik, wie bei Bartók, sei auch nicht nur eine Befreiung von Konventionen, wie er sagte, sondern der „Originalstoff“ werde sozusagen eher erst für den eigenen künstlerischen Besitz legitimiert. In

⁷⁰⁶ Vgl. Lampert, Vera: 1981, S. 32.

⁷⁰⁷ Vgl. a.a.O.

Bartóks Antwort auf A. K. M. (Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger, Wien) in einem Brief von 1937 schildert er im Zusammenhang mit der damaligen Streitfrage, ob seine Kompositionen mit Volksliedmelodien als Originalwerke oder Bearbeitungen betrachtet werden sollen:

„Diejenigen meiner Werke in welchem ich Volkslieder und Volkstänze benutze, sind unbedingt als Originalkompositionen zu betrachten und bewerten. Denn es handelt sich da um selbständige Kompositionen, denen gewissermaßen als Motto ostinato, Volksthemen hinzugefügt sind. Die Volksthemen erscheinen als mit einer hinzukomponierten harmonischen und kontrapunktischen (Kontrapunkt = selbstständige „Melodie“) Unterlage, umrahmt von eigens von mir komponierten Vor-, Zwischen- und Nachspielen. Kompositionen dieser Art dürfen ebenso wenig als „Bearbeitungen“ betrachtet werden, als z. B. Bachs Choralvorspiele.“⁷⁰⁸

Also ist es ein weiteres Freiwerden vom authentischen Material der Volksmusik, d. h. die freie Verwendung der Elemente der Volksmelodie. In dieser Freiheit stehen die „44 Duos“ im Mittelpunkt zur vollkommenen Beherrschung der „musikalischen Muttersprache“,⁷⁰⁹ wo sich die Emanzipation von der Gebundenheit an die Volksmusikmelodien befindet. Wo die Verbindung von eigener Muttersprache und Folklore so fortgeschritten ist, wird Musik nicht mehr als Volksmusik empfunden, sondern immer als Handschrift des Komponisten. Das eigentliche Hauptthema des ganzen Bartókschen Werkes ist nun die Verschmelzung dieser verschiedenartigen Kräfte der Urmusik mit Geist und Form der europäischen Kunstmusiktradition. Im historischen Rückblick und in stilkritischer Auswertung können die „44 Duos“, so behauptete Sándor Veress, als ein organischer Teilabschnitt vom „Mikrokosmos“ betrachtet werden und zwar nicht nur im zeitlichen Raum des Entstehens, sondern auch in kompositorischer Bedeutung.⁷¹⁰

4.8 Zusammenfassung

Aus all dem wird deutlich, dass der Komponist Béla Bartók ein größeres Interesse an der arabischen Rhythmik als an ihrer Melodik hat. Die Klangfarbe eines

⁷⁰⁸ Smofai, L.: *Eine Erklärung Bartóks aus dem Jahre 1938*. In: *Documenta Bartókiana*, Heft 4., hrsg. von Dille, Denijs. Mainz: B. Schotte's Söhne 1970, S. 149.

⁷⁰⁹ Vgl. Bartók, Béla: 1972, S. 173.

⁷¹⁰ Vgl. Veress, S.: 1972, S. 55f.

arabischen Trommelinstrumente prägte seine Werke überwiegend im Sinne eines perkussiven Charakters. Hier werden die stummen Trommelelemente in Bartóks Melodiezeilen zu einem musikalischen Phänomen, das der Entwicklung seines künstlerischen Eifers dient. Man kann in Bartóks Musik viele ähnliche, rhythmische Strukturen beobachten, die zweifelsohne aus den arabischen Volksliedern „indirekt“ abgeleitet sind, wie wir gesehen haben. Sowohl die von der arabischen Volksmusik „indirekt“ abgeleitete, sogenannte schlangenförmige Melodie, die Übersetzung eines rhythmischen Verlaufs in Melodiezüge oder als Begleitfigur als auch die Reflektion der Spieltechnik eines Trommelklangs und ihrer rhythmischen Elemente. All diese Merkmale werden hier als Charakter von Bartóks späteren Kompositionen bezeichnet. Sein Interesse an arabischer Melodik dagegen ist eher sehr gering. In dem Fall, dass Bartók die Elemente der arabischen Melodien in einer systematischen Komposition auf der Basisreihe von Intervallen logisch entwickelt und integriert, wie der Wissenschaftler János Kárpáti behauptete: „sodass wir diese Reihe von Abständen nicht nur in Werken finden, die sich unverkennbar auf Osten beziehen, sondern in fast allen Kompositionen seiner reiferen Kunst“, ist im Rahmen dieser Arbeit nicht von einem „direkten“ Einfluss auf seine Musik zu sprechen.

Kárpáti stellt an anderer Stelle beispielsweise die „dreitönige Formel“ der arabischen Skala als melodischen Einfluss dar:⁷¹¹

$$\begin{array}{ccccc} (E & F & - & G^\# & A & - & C & D^b & - & E) \\ & 1+3 & & 1+3 & & & 1+3 & & & \end{array}$$

Nur den ersten Tetrachord dieser Reihe findet man gewiss in der arabischen Musik (E F - G[#] A), der unter der *Ǧins-Hiǧaz*-Reihe zu klassifizieren und in Bartóks Musik selten in dieser Struktur zu finden ist. In zwei bekannten Werken konnte man diese Reihe eindeutig identifizieren und zwar in dem zweiten Satz des „II. Streichquartetts“ und im Stück „Im Orient“ Nr. 58 aus dem zweiten Band des Mikrokosmos. Diese starke Ähnlichkeit zu arabischer Melodik beziehungsweise zu Melodien mit arabischer Färbung geht überwiegend auf Bartóks Entdeckung der weit verbreiteten, ukrainischen *Dumy*-Melodie in Osteuropa zurück. Dieses Phänomen war ein Diskussionspunkt im Musikkongress von 1932 in Kairo. Es wurde von Bartók ausführlich dargestellt, und später inspirierte diese Melodie ihn gewiss zur Idee der „Universaltonfolge“ als internationale Sprache vieler

⁷¹¹ Vgl. Kárpáti, J.: 1964, S. 192.

Völker zur Beförderung ihrer Versöhnung und friedlichen Gemeinschaftlichkeit. An dieser Melodiefärbung werden die östliche und westliche Kultur gezielt im Sinne friedlicher Begegnung eingeladen, um daraus die Verbrüderung der Nationen zu verwirklichen. Dies entspricht Bartóks Utopie einer Vereinigung der „Ost-“ und „Westvölker“.

Bei Bartók finden wir als meist gebrauchte Intervalle die kleine Sekunde und kleine Terz, die in der arabischen Melodie sicherlich bekannt und unter der *Ĝins-Hiġaz*-Reihe (kleine Sekunde, kleine Terz, kleine Sekunde = $\frac{1}{2}$ - $1\frac{1}{2}$ - $\frac{1}{2}$) mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit einzuordnen sind. Tatsache ist, dass dieser Intervallbau in der arabischen Musiklehre ohne Zusammenhang zu einem Tetrachord (*Ĝins*) und ohne entsprechende, arabische Centrechnungen nicht tonal zugeordnet werden kann und im tonalen Sinne unsinnig ist. Die Feststellung, dass Bartók „indirekt“ Elemente aus der europäischen, fernöstlichen oder arabischen Volksmusik in seinem eigenen Kompositionssystem unter Einbeziehung der chromatischen Zwölftonmusik sowie der tonalen und atonalen Musik entwickelt hat, verdanken wir dem hervorragenden ungarischen Bartók-Forscher Ernő Lendvai. Bartóks System folgt gemäß Lendvai in manchen seiner Werke und an manchen Stellen dem Prinzip des sogenannten Goldenen Schnitts (GSch.) = „Fibonacci-Zahlenreihe“: 2, 3, 5, 8, 13, 21 usw. Trotz der Ähnlichkeit der melodischen Struktur in Kompositionen Bartóks gegenüber arabischer Volksmusik lassen sich die Unterschiede zwischen „direktem“ und „indirektem“ Einfluss eindeutig erkennen.

Bartók, der etwa zur gleichen Zeit wie der Komponist Schönberg an den letzten Konsequenzen der von Chromatik bestimmten Musik angekommen ist, formuliert seine eigene Kompositionstechnik durch sein Interesse an Klangfarbe außereuropäischer Elemente und der Schaffung eines eigenen Kompositionssystems bzw. einer Skala mit zwölf Tönen von gleicher Wichtigkeit. So setzte Bartók den traditionellen Tonarten ein Ende und erschuf eine neuartige und individuelle Tonästhetik, ohne beispielsweise Schönbergs Zwölftonreihentechnik zu imitieren. Hier werden wir uns darauf beschränken zu zeigen, dass wir in seinen Werken eine versetzte Imitation eines arabischen Schlaginstruments in der melodischen Struktur finden. Es gilt gleichsam als ein besonders charakteristisches Element in Bartóks Kompositionstechnik. Wir entdecken somit in seiner Musik „indirekte“ Assoziationen arabischer Volksmusik beziehungsweise keine „direkten“ arabischen Einflüsse. In diesem Sinne stellen sie einen Treffpunkt

der Erfahrungen des Komponisten in der Erforschung der Musik osteuropäischer und arabischer Bauern dar. Wie er sich bereits äußerte: „*dass der Komponist die Musiksprache der Bauern erlernt hat und sie so vollkommen beherrscht wie ein Dichter seine Muttersprache.*“⁷¹²

Es ist hier nicht relevant einen Hauptfaktor zu nennen, der eine dominierende Rolle in der Entwicklung von Bartóks Kompositionstechnik gespielt hat, ob nun arabische oder westliche Musik, Volksmusik oder die Tradition der Kunstmusik. Wir sollten lediglich die Tatsache bedenken, dass Bartók seine exotische Kompositionstechnik, die im weiteren Sinne „*indirekt*“ von arabischer Rhythmik inspiriert war, in europäischen Musiksprachen verfasst hat.

Bartóks Kompositionen passen in geeigneter Weise eher in europäische Bestrebungen der Kunstmusik, beispielsweise in Richtung der Zwölftonmusik, aber weniger in modale und melodische Systeme arabischer Musik als in deren Rhythmik. Mit anderen Worten: In Bartóks „*arabischen Assoziationen*“ können wir lediglich „*indirekt*“ den Geist arabischer Rhythmik in der Tonalität und Atonalität europäischer Musik finden. Und umgekehrt in unzähligen Stellen können wir Klangelemente, Geräusche und bestimmte Reflektionen der Schlaginstrumente der arabischen Volksmusik in seinen Kompositionen beobachten. Bartók war daher der erste Komponist in der Geschichte der europäischen Musik, in der kreativen Kunst des arabischen Kulturraums sowohl in Bezug auf seine Weltsicht als auch Kompositionstechnik.

Die Prinzipien Europas und des Westens treffen sich im übertragenen Sinne in einer kreativen Synthese mit arabischer Musik.

Bartóks Methode unterscheidet sich wesentlich von der seiner romantisch komponierenden Vorgänger, die den musikalischen Osten lediglich im Sinne eines gelegentlichen Farbflecks, als Assoziation an eine exotische Musiksprache, andeuteten, um eine Region oder Atmosphäre darzustellen. Aber Bartók ging weiter als Komponisten der Jahrhundertwende, wie etwa Debussy und Puccini, die viel Inspiration durch die neue Bekanntschaft mit der Musik des Fernen Ostens zogen. Im Fall Bartóks, wie aus dem Vorstehenden ersichtlich ist, durchsetzen diese östlichen Erfahrungen und die Volksmusik im umfassenden Sinne sein ganzes Lebenswerk.

Da Bartók in den späteren Werken nicht mehr von seinen Quellen berichtete, können wir heute in seinem Werk keine Region oder Genre-Effekte im älteren

⁷¹² Bartók: 1972, S. 173.

Sinne des Wortes lokalisieren. Nur durch Forschung und Erfahrung vor allem mit der Musikethnologie könnte man annäherungsweise die Verarbeitung der Volksmusik des Komponisten begreifen. Unsere Studie dieses Themas hat zum Teil die Wahrheit des Mythos der arabischen Einflüsse erforscht. Wir sind zum Schluss gekommen, dass in den meisten Werken Bartóks die rhythmischen und östlichen Elemente „indirekt“ zu einem homogenen Strukturteil seiner musikalischen Sprache geworden sind.

Bei einigen Werken fühlen wir als Hörer, dass sie nicht ohne Kenntnis und Assimilation arabischer Elemente des Rhythmus, der Melodik und Tonalität geschrieben worden sein könnten, trotz fehlendem Hinweis über ihre Verarbeitung von der Seite des Komponisten. Dies beschreibt beispielsweise die „*Klaviersuite Op. 14*“ von 1916. Während die Begleitfigur „indirekt“ einen eigenartigen Effekt eines arabischen, rhythmusartigen bzw. perkussiven Charakters wachruft, existiert ebenso eine bewusste, europäische Tradition und die instinktiven musikalischen Ausdrücke und der kollektive Geist der Völker. Diejenigen, die sich mit Bartóks Werken beschäftigt haben, wissen auch, dass diese „*Klaviersuite Op. 14*“ organisch mit dem Rest der Werke Bartóks aus den 1910er Jahren verbunden ist und Verknüpfungen zu den Kompositionen der 1940er Jahre enthält.

Die Synthese aus östlicher und westlicher Sprache und Stilistik ist daher eng mit den emotionalen Prozessen künstlerischer Konzepte Bartóks verwoben. Als sein Stil aus der melodischen Welt Ungarns und seiner Nachbarvölker zu einem Wissen über die Volksmusik der fern außerhalb Europas lebenden Völker erweitert wurde, weitete sich in der gleichen Weise auch der Umfang seiner künstlerischen Bestrebungen vom naiven Patriotismus seiner Jugend zum Verständnis und humanistischen Eintauchen in die tieferen und lebenswichtigen Probleme seiner Zeit. Diesen Gedanken konnte man beispielsweise in seiner früheren Beschäftigung mit Volksmusik im „*Wunderbaren Mandarin*“ von 1918 verfolgen.

Kapitel IV

5 Arabische Vierteltöne bei Béla Bartók

5.1 Arabische Vierteltöne (Mikrotöne) bei Béla Bartók nach Tibor Kneif

Die neuzeitliche, europäische bzw. westliche Vierteltonmusik, die das temperierte, zwölfstufige Tonsystem durch Mikrotöne zwischen den kleinen Sekunden auf 24 Stufen innerhalb einer Oktave erweitert, hat zwei Wurzeln: Erstens die akustischen Versuche im Anschluss an Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz (1821-1894) – er war ein deutscher Physiologe und Physiker – mit dem Ziel der Tondifferenzierung und zweitens die Erkenntnis von Mikrointervallen in der Volksmusik verschiedener Länder.⁷¹³ Diese Art von Vierteltonmusik wurde zum ersten Mal von dem englischen Cellisten und Komponisten John Herbert Foulds (1880-1939) in einem Streichquartett von 1898 verwendet.⁷¹⁴ Auch in seinen späteren Werken tauchen als Ausdrucksmittel viertel- oder mikrotonale Passagen auf.

Mikrotonmusik erhielt nicht nur im Zusammenhang mit Streichinstrumenten besondere Beachtung, sondern bot Anfang des 20. Jahrhunderts auch Anlass und Inspiration für die Entwicklung weiterer Instrumente und neuer Kompositionen. Ersteres trieben zum Beispiel Richard Stein (1882-1942), Wilamowitz von Möllendorf (1872-1934) und der Pionier der elektronischen Musik, Jörg Mager (1880-1939), voran, indem sie bis 1917 Tasteninstrumente mit Vierteltonenteilung erschufen. Den Versuch einer kompositorischen Auseinandersetzung mit Vierteltönen zeigen viele Tonschöpfungen des 20. Jahrhunderts, was man grenzübergreifend genauso in den USA, Russland und Paris beobachten kann, wo beispielsweise Ivan Wyschnegradsky (1893-1979) früh mit Vierteltonmusik entsprechende Aufmerksamkeit erhielt. Den meisten Künstlern begegnete jedoch geringerer Erfolg bei ihren Versuchen der Einbindung.⁷¹⁵

⁷¹³ Vgl. Stephan, R.: *Musiklexikon*. Band 4, hrsg. von Harald Hessler. Weimar 2005, S. 653f.

⁷¹⁴ Vgl. Lockspeiser, Edward: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Band 4, hrsg. von Friedrich Blume. Kassel und Basel 1955, S. 601f.

⁷¹⁵ Vgl. Stephan, R: 2005, S. 654.

Alois Hába (1893-1973), der bekannteste, tschechische Komponist von Vierteltonmusik, verfasste ausgehend von der Volksmusik seiner ostmährischen Heimat neben Vierteltonmusik (im 2. *Quartett Op. 7* von 1920) später auch Sechsteltonmusik (im *Quartett Op. 15* von 1923) und sogar Fünfteltonmusik (im *16. Quartett Op. 98* von 1967) sowie weitere chromatische und diatonische Werke. Für die Umsetzung seiner Vierteltonoper ließ er sogar entsprechende Viertel- und Sechsteltonklaviere und Harmonien (Singular: Harmonium, es ist ein Tasteninstrument) wie auch passende Blasinstrumente herstellen. Weitere Künstler wie Alban Berg (1885-1935) (beispielsweise im Kammerkonzert von 1924), B. Bartók (zum Beispiel in den „*Der Wunderbare Mandarin, II. Violinkonzert, VI. Streichquartett* und in der *Sonate für Violine solo*“ von 1944), Pierre Boulez (1925*) (*Le visage nuptial* von 1946) und Luigi Nono (1924-1990) verwendeten neben vielen anderen Komponisten ebenfalls Vierteltöne bei einigen ihrer Schöpfungen.⁷¹⁶

Vierteltöne und noch andere außereuropäische Musikmerkmale waren schon den europäischen Komponisten in der Kunstmusik des 19. Jahrhunderts im Sinne der Offenheit für „Exotik“ bekannt und sind auch heute noch von großer Bedeutung. Später ging die Vierteltonmusik wie jede Musik in Mikrintervallen in der elektronischen Musik auf.

Die Verwendung von Vierteltönen spielte erst nach 1945 eine bedeutsame Rolle in der neuen Musik.⁷¹⁷ Während die Vierteltöne (bzw. die Vierteltonteilung des Tonsystems) in der arabischen Musik nicht nur vorkommen, sondern einen strukturtragenden Bestandteil des Tonsystems bilden,⁷¹⁸ scheinen sie in der europäischen, „westlichen“ Musik des 20. Jahrhunderts neben anderen Aspekten auch als Teil einer neuartigen ästhetischen Ideologie moderner Kompositionsweise zu fungieren,⁷¹⁹ „*deren Ursprung die Folklore ist*“, schildert Hába.⁷²⁰ Einerseits

⁷¹⁶ Vgl. Stephan, R: 2005, S. 654.

⁷¹⁷ Vgl. ebda., S. 653f.

⁷¹⁸ Vgl. *Das arabische Tonsystem* im ersten Kapitel.

⁷¹⁹ Vgl. Zeller, Hans Rudolf: *Mikrointervalle in der Musik des 20. Jahrhunderts*. In: *Musik-Konzepte*, Sonderband, Musik der anderen Tradition, Mikrotonale Tonwelten, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, Band III. München 2003, S. 52-58.

⁷²⁰ Vgl. Hába, Alois: *Mein Weg zur Viertel- und Sechsteltonmusik*. Düsseldorf 1971, S. 11ff.

wurde sie als kreative Erfindungsquelle, die der modernen Musik als nötiges Gärungsmittel weiterer Entwicklung des Halbtonsystems dient, betrachtet,⁷²¹ andererseits ermöglicht sie noch innerhalb des Halbtonsystems systemfreie Räume, Zonen gesteigerten, befreiten Ausdrucks, die den Zusammenhang in der Komposition und ihren Gesamtverlauf unterbrechen, indem sie zum System wie zu den verfestigten Tonbezeichnungen selbst eine Gegenperspektive entwickeln und dadurch strukturell relevant werden.⁷²² Das Tonsystem der arabischen Musik ist an möglichen mikrotonalen Intervallen im Vergleich reicher und vielgestaltiger als die bisher in Europa gebräuchlichen Mikrosysteme.

Bartók äußerte sich bereits in der Zeitschrift „*Melos*“ unter der Überschrift „*Das Problem der neuen Musik*“ von 1920 über die wesentlichen Charakterzüge der europäischen Musik zwischen 1900 und 1920:

„Dieses neue Verfahren birgt unermessliche neue Möglichkeiten in sich, so dass Busonis Wunsch nach einem Drittel- oder Viertel-Tonsystem als vorzeitig erscheint, [...]. Die Zeit der Weiterteilung des halben Tons (vielleicht ins Unendliche?) wird jedenfalls kommen, wenn auch nicht in unseren Tagen, sondern in Jahrzehnten und Jahrhunderten. Doch wird sie ungeheure technische Schwierigkeiten, wie z. B. eine Neugestaltung des Baus der Tasten- und der Klappeninstrumente zu überwinden haben, ganz abgesehen von den Intonationsschwierigkeiten für menschliche Stimme und all jene Instrumente, bei denen die Töne zum Teil durch Fingeraufsatz fixiert werden; dieser Umstand wird das Leben des Halbtonsystems höchst wahrscheinlich mehr, als künstlerisch notwendig, in die Länge ziehen.“⁷²³

Dank der Technik elektronischer Tonerzeugung konnte diesem Problem nichts mehr im Wege stehen, als Bartók im Jahre 1920 über die Möglichkeit der Vierteltonmusik sprach. Von nun an konnte man beliebige Tonhöhen über Halbtöne hinaus erzeugen und unvergleichbar kleinere „Intervalle“ erklingen lassen. Schon einige Jahre nach Bartóks Tod wurde diese Methode ein entscheidendes Mittel in

⁷²¹ Vgl. Pauer, Jiri: *Alois Hába, dem Sechzigjährigen*. In: *Musik der Zeit*, eine Schriftreihe zur zeitgenössischen Musik, Heft 8, hrsg. von Heinrich Lindar. Bonn 1954, S. 27.

⁷²² Vgl. Anmerkung des Übersetzers: Zeller, Hans Rudolf & Leibowitz, René: *Béla Bartók oder die Möglichkeit des Kompromisses in der zeitgenössischen Musik*. In: *Musik-Konzepte. Béla Bartók*, Heft 22. München 1981, S. 37.

⁷²³ Bartók, Béla: *Problem der neuen Musik*. Musiksprachen, S. 164, zitiert von Tallian, Tibor: 1988, S. 143f.

der neuen Komposition.⁷²⁴ Bartóks erste Vierteltonerfahrung in der Volksmusik erschien um 1913 durch seine Forschungsreise in Nordafrika, er schilderte:

„(...) das seltsame Verhältnis der einzelnen Stufen der Tonleiter zueinander, welches nur selten auf unser diatonisches, bzw. temperiertes chromatisches Tonleitersystem zurückzuführen ist.“⁷²⁵ Auch an anderer Stelle heißt es: „Da der überwiegende Teil der Melodien nur eine Tonleiter hat, deren Töne von unserem Zwölfton-System abweichen, könnten die Vergleichenungen nicht in der üblichen Art angewendet werden.“⁷²⁶

Dementsprechend war es für Bartók verständlich, dass diese Art von Musik ein passendes, eigenes System erfordert, um sie vermitteln zu können. Die Tonabweichungen bzw. die arabischen Vierteltöne der meisten Volksmelodien erfasste Bartók näherungsweise später mit speziellen Zeichen, wie beispielsweise (+, o).⁷²⁷ Als Resultat dieser Erfahrung werden die Tonschritte der arabischen Musik in der späteren Kleinintervallik (Vierteltöne) der Musik Bartóks aufbewahrt sein. Aufgrund dieser Tatsache vermutet der ungarische Wissenschaftler und Musikkritiker Tibor Kneif⁷²⁸, dass bei der gelegentlichen Anwendung von Vierteltönen durch Bartók – so im Werk *„Der wunderbare Mandarin“*, im *„II. Violinkonzert“*, im *„VI. Streichquartett“* und in der *„Sonate für Solovioline“* – mehr

⁷²⁴ Vgl. Tallian, Tibor, 1988, S. 144.

⁷²⁵ Bartók: 1920, S. 489.

⁷²⁶ Ebda., S. 498.

⁷²⁷ Vgl. ebda., das Zeichen (+) auf oder unter dem Notenkopf = erhöht den Ton um weniger als einen $\frac{1}{4}$ Ton, (o) = senkt den Ton auf analoge Weise, S. 498.

⁷²⁸ Tibor Kneif, der nach dem Studium der Rechtswissenschaft 1955 an der juristischen Fakultät in Budapest promoviert, setzte nach seiner Emigration in die Bundesrepublik Deutschland 1956 seine Studien an der juristischen Fakultät von Göttingen fort, wandte sich jedoch ab 1959 den Fächern Musikwissenschaft, Philosophie und Romanistik zu und promovierte 1963 erneut, diesmal mit dem musikwissenschaftlichen Thema *„Zur Entstehung der musikalischen Mediävistik“* bei Heinrich Husmann. Mit einem Stipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) war er von 1965 bis 1967 Mitarbeiter am Frankfurter Institut für Sozialforschung bei Theodor W. Adorno. 1971 ließ er sich kumulativ an der Freien Universität Berlin im Fach Musikwissenschaft bei Rudolf Stephan habilitieren und wurde hier 1973 zum Professor ernannt (1997: Universitätsprofessor a.D.). Neben seinem akademischen Beruf betätigte er sich auch als Musikkritiker, so bei der Göttinger Presse zwischen 1959 und 1963 sowie in den Jahren von 1976 bis 1984 beim Berliner Tagesspiegel. Vgl. Katalog der deutschen Nationalbibliothek.

die algerischen, „nordafrikanischen“ Forschungstage als die Vierteltonexperimente von Alois Hába Pate im Vordergrund gestanden hätten.⁷²⁹

In den „*Harvard Lectures*“ im Jahre 1943 schilderte Bartók bezüglich der Mikrotonkompositionen bei Alois Hába, dass A. Hába die vierundzwanzig Vierteltöne in seiner Komposition verwendete sowie die Dodekaphonie-Schule der chromatischen Skala benutzte. Daher nannte Bartók dieses System ein „*hyperchromatisches*“ und war der Meinung, dass dieses System nur theoretisch funktioniert aber in der Praxis schwerwiegende Nachteile hat, und zwar in der Verwendung von Mikrotönen in Zusammenklängen oder in Akkorden.⁷³⁰ Ihn stören die unvermeidlichen Kombinationsschwingungen vor allem am Klavier. Dadurch treten ziemlich unangenehme, klangliche Nebeneffekte als Halbtöne auf, die man als polyphone Vierteltonmusik bezeichnen kann, welche die nicht beabsichtigten Pulsationen beziehungsweise die provozierenden, scharfen Klänge unerträglich macht: „*The continual presence of these unintended pulsations makes polyphonic quarter tone music almost unbearable*“. Und es gäbe keine Möglichkeit die Schärfe eines Vierteltonintervalls zu mildern. „*There is no solution: laws and phenomena of physics cannot be annihilated by any kind of revolution.*“⁷³¹

Bartók behauptet ebenfalls, dass kleine Sekunden, die kleinsten Intervalle im zwölftonigen, chromatischen System, bereits provozierend und scharf klingen, so dass die Interpreten (gänzlich unbewusst) versuchen, diese Schärfe zu mildern, indem sie den Abstand leicht vergrößern.

Das lässt sich natürlich ohne jede Schwierigkeit auf Streichinstrumenten, mit der menschlichen Stimme und bis zu einem gewissen Grad auf Blasinstrumenten, nicht aber auf dem Klavier und anderen Tasteninstrumenten bewerkstelligen. Darum ist die Musik, die von kleinen Sekundintervallen wimmelt, weniger provozierend, wenn sie von Streichern gespielt wird. Aber dieser Unterschied bedeutet freilich nicht, dass solche Intervalle – in Akkorden – so weit möglich in der Klaviermusik vermieden werden sollten. Im Gegenteil gäbe es verschiedene Mittel, um die Rauheit derartiger Klänge in der Klaviermusik zu mildern, meinte Bartók.⁷³² Über diese Mittel berichtete Bartók jedoch nicht weiter. Aufgrund dieser seiner

⁷²⁹ Vgl. Kneif, Tibor: 1988, S. 389.

⁷³⁰ Vgl. Bartók: *Essays*. 1976, S. 355.

⁷³¹ Ebda., S. 355f.

⁷³² Vgl. Ebda., S. 355.

Ansicht könnte man vermuten, dass Bartók die Behandlung des Vierteltonverfahrens bezüglich der Schärfe des Klanges in gleicher Weise, wie die Behandlung des Halbtonverfahrens durchführte. Man kann auch dies in Bartóks Musik beobachten, da alle bereits genannte Vierteltonstellen von den Streichern übernommen werden und nirgendwo von einem Tastinstrument. Von praktischen Gründen ging Bartók vermutlich aus, da eine klare 24-Tönigkeit oder noch kompliziertere Tonsysteme in der Oktave auf einem Tastinstrument nicht (ohne Veränderung des Instrumentalbaus) realisierbar sind, sodass in der Kompositionstechnik gewisse Verzicht geleistet werden müssen. Daher ist ihre Verwendung in der Mikrotonmusik relativ begrenzt.⁷³³ Im Gegenteil zu Streichinstrumenten sind die Fingersätze hier prinzipiell nicht schwieriger als in der Halbtonmusik zu spielen. Dementsprechend gibt es spieltechnisch bei dieser Art, Mikrointervalle auf Streichinstrumenten darzustellen, ebenso wenig Probleme wie beim deutlichen Absetzen der einzelnen Töne. Der Finger hat beim Aufsatz auf der Seite so viel Spielraum, dass er sogar noch größere Tonschwankungen als einen Drittelton ausführen könnte, ohne dass dabei sogar die Handstellung grundlegend verändert werden müsste.⁷³⁴

In welcher Form hatte Bartók die Vierteltöne in seiner Musik bearbeitet? Und hing sein Interesse an den Mikrotönen von der angenommenen Relation zu der arabischen Musik ab oder sollten sie in seiner Musik nicht mehr oder minder als neue „*exotische*“ Elemente für die Entfaltung des Halbtonsystems dienen? Diese Fragen lassen sich hier durch Analyse und Beispiele im Vergleich mit der arabischen Musik beantworten.

5.2 Der wunderbare Mandarin

Es scheint, dass Bartók das Resultat seiner Erfahrung mit Vierteltönen erst im Jahre 1919 in der Melodie des Werks „*Der Wunderbare Mandarin*“ bei Ziffer (84) in der Stimme der Celli sowie in einem Takt nach Ziffer (85) in den ersten Violinen kompositorisch umsetzt. Das Zeichen der Vierteltonerniedrigung [d] wurde bereits von Richard H. Stein eingeführt.⁷³⁵

⁷³³ Vgl. Schneider, Sigrun: *Mikrotöne in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Bonn - Bad Godesberg 1975, S. 68.

⁷³⁴ Vgl. ebda., S. 72.

⁷³⁵ Vgl. ebda., S. 28-29.

(Cello) / Adagio



Béla Bartók: *Der wunderbare Mandarin Op. 19, Pantomime in einem Akt*. Hrsg. von M. Lengyel, Copyright 1955 by Boosey & Hawkes, Inc., New York, (Partitur S. 241).

(Violine, Partitur S. 245)



Bartók stellt in dieser Struktur eine Chromatik gemischter Art aus Halben- und Vierteltönen dar und zwar in folgender Kombination: ($F^\# - F - F^d =$ um Viertelton weniger- $E - E^b$), also Halbton ($F^\# - F$), Viertelton ($F - F^d$), Viertelton ($F^d - E$), Halbton ($E - E^b$), die allerdings trotz der Verwendung der Vierteltöne von der Tradition der arabischen Musik weit entfernt bleibt. Gleiche oder ähnliche Vierteltonkombinationen wie die des „*Mandarins*“ finden wir sicherlich nirgendwo in der arabischen Musik. Abgesehen davon, dass es falsch ist, den Viertelton als Charakteristikum der arabischen Musik zu bezeichnen. Er befindet sich in keinem *Maqam* oder *Ǧins* (Tetrachord) und existiert nur in der Theorie. Vielmehr kommt dem Dreiviertelton diese Bedeutung zu.⁷³⁶ Ursprünglich produzierte dieses System im Laufe der Wirkungsgeschichte einen Umgang mit Intervallik, der primär quantitativ orientiert ist. Im vierundzwanzigstufigen Tonsystem beharrt die natürliche Hierarchie auf den Zusammenhängen einer Kombination sogenannter (*Ǧins* = Tetrachord, Plural = *Aǧnas*). Als Beispiel dafür betrachten wir in diesem Abschnitt die meist gebrauchten Tetrachorde „*Aǧnas*“ mit Vierteltönen in der arabischen Musik. Sie bestehen aus einer charakteristischen Kombination von kleinen, mittleren (Vierteltönen bzw. Dreivierteltonen) und großen Sekunden (siehe Abb.):

⁷³⁶ Vgl. Touma, H. H.: 1989, S. 50.



Ein fehlender Ton aus einer Gruppe bzw. eine neue Ordnung innerhalb einer Kombination kann evtl. zu einer sinnlosen Bedeutung der *Ġins*-Struktur bzw. zu Irritation führen, so dass eine jeweils veränderte Tonreihe keinesfalls zur tonalen oder melodischen Grundlage der arabischen Musik gezählt werden kann. Aufgrund dieser Tatsache beobachten wir als Beispiel den *Taslim*-Teil (eine Art Ritornell) des „*Samai Bayati*“⁷³⁷ von dem Ägypter Ibrahim Al-Áryan (1850-1910) (siehe Abbildung). Dem *Samai Bayati* liegt die Tonreihe *Bayat* zugrunde (D - E^{3/4} - F - G - H - B - C - D), die sich aus zwei Tetrachorden (*Aġnas*) zusammensetzt: *Gins-Bayat* (D - E^{3/4} - F - G) und *Ġins-Nahwand* (G - H - B - C - D).⁷³⁸ Bei der Untersuchung stellen wir fest, dass die Melodie an den markierten Stellen alle Elemente des *Ġins-Bayat* besetzen und zwar in einer Form, die mit der *Ġins-reihe Bayat* (D - E^{3/4} - F - G) übereinstimmt (siehe Abbildung). Dies gilt für alle *Aġnas*-Reihen in der traditionellen und modernen, arabischen Musik.

Samai Bayati von Ibrahim Al-Aryan (notiert von H. H. Touma):⁷³⁹

⁷³⁷ *Samai* ist eine Instrumentalform der arabischen Musik, die auf ein türkisches Vorbild (*Semai*) zurückgeht. Eine *Samai*-Form besteht normalerweise aus drei bis vier Abschnitten, den sogenannten „*Ĥanat*“ (plural von *Ĥana*), zwischen denen ein nicht verändertes Zwischenspiel (*Taslim* = T) erklingt. Die formale Anlage lautet: (A T B T C T D T). Nur der letzte Teil (*Ĥana*) einer *Samai*-Form folgt einem sechsteiligen Taktschema: 3/8, 6/8 oder 3/4. Mit *Wazn-Samai* oder *Samai-taqil* wird übrigens auch eine ungerade Taktart in der arabischen Musik bezeichnet, sie befindet sich im 10/8 Takt in verschiedenen Taktteilungen. Die rhythmische Struktur eines *Wazn-Samai* verläuft in Kombination von geraden und ungeraden Taktelementen. Der zehnteilige rhythmische Ablauf des *Samai* hat folgende Teilung: 3 + 2 + 2 + 3, also (10/8: e E E p Ę E p e e p Ę E E}. *Samai-bayati* wurde nach der Tonreihe des *Maqam-Bayat* (D- E^{3/4}- F- G- A- B- C- D) benannt, der der *Samai*-Form zugrunde liegt. Vgl. Touma, H. Hasan: 1989, S. 136ff.

⁷³⁸ Vgl. *Maqamat* im ersten Kapitel.

⁷³⁹ Touma, H. Hasan: 1989, S. 140.

The image shows a musical score for a violin solo, consisting of four staves of music in G major. The first staff is labeled "taslīm". The second and third staves have light blue highlights under the notes. The third staff includes a triplet of eighth notes and a first ending bracket. The fourth staff includes a second ending bracket labeled "2. ḥāna" and ends with "Fin".

Daher finden wir solche oder ähnliche *Ağnas*-Kombinationen in Bartóks Tonfolgen, die sich aus einem Viertel- und Halbton zusammensetzen, sicherlich nicht. Dementsprechend stellen wir fest, dass Bartóks Intervallkombinationen mit Vierteltönen an dieser Stelle keine Verwandtschaft zur arabischen Musik beweist. Jedoch hat die Verwendung der Vierteltöne bei Bartók in dieser Passage interessanterweise eine andere Bedeutung, als eine arabische Gestik in dieser Stelle ausdrücken zu wollen. Nach Peter Petersen symbolisieren sie das Erwarten und Zeichen von Leben, die Erscheinung musikalischen Energie des Mandarins, ohne die Halbtonschritte zu beseitigen (in der Handlung der Pantomime kurz nach dem gescheiterten Versuch, ihn zu ersticken).⁷⁴⁰

5.3 Der I. Satz des II. Violinkonzerts

Die Vierteltonstelle aus dem ersten Satz von Bartóks zweitem Violinkonzert, Sz. 112 vom 31. Dezember 1938, seinem Freund dem Geiger Zoltán Székely gewidmet, hat Ähnlichkeit in der Technik mit der Violinstimme aus dem „*Mandarin*“. In diesem Stück sind insgesamt 6 Vierteltöne zu finden, verteilt auf vier

⁷⁴⁰ Vgl. Petersen, Peter: Bartóks Sonata für die Violine solo. Ein Appell an die Hüter der Autographen. In: Musik-Konzepte 22 Béla Bartok, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Reiner Riehn, H. 22. München 1981, S. 61.

Stellen. Sie begrenzen sich nur auf zwei Töne (C[#]) und (E^b) (siehe Abbildung unten). Der Ton der leeren Saite wird durch die vierteltönigen Nachbarstufen umspielt (Takt 303-308). Nach Bartóks Notation bedeutet der Pfeil nach oben ↑ einen Viertelton höher und der Pfeil nach unten ↓ einen Viertelton niedriger:

Béla Bartók, *Violin Concerto No. 2*. Boosey & Hawkes, London 1946, (T. 303-309).

Bei der Untersuchung der Intervallik dieser Kombination: Viertelton (D - C[#]↑), Viertelton (D - E^b↓) etc., finden wir ebenfalls im Vergleich mit den Vierteltonkombinationen der arabischen Musik keinen Zugang bzw. Gemeinsamkeit zu selbigem Tonsystem. „Die Viertelöne ermöglichen hier keinen selbst enthaltenen technischen Trick, aber färben die Auflösung des emotionalen Krampfs“, behauptete der Wissenschaftler Lendvai,⁷⁴¹ und ebenfalls eine Vorstellung von Verengung und damit auch von Weitung des Klangraums.⁷⁴² Der Ablauf beginnt mit einem hyperchromatischem Vierteltonschritt, der nicht mehr als eine minimale Abweichung vom Einklang, quasi den Ton (D) in pendelnder Bewegung umspielend, darstellt.

5.4 Der III. Satz des VI. Streichquartetts

Auch die Viertelöne in der „Burlatta“ aus dem III. Satz des VI. Streichquartetts, Sz. 114 von 1939 beweisen keine Neigung zur arabischen Musik im Vergleich zu den bereits genannten arabischen Vierteltonkombinationen „Ağnas“. Im Gegenteil dienen sie einer anderen Aufgabe hinsichtlich der Funktion der Mikrotöne in den vorherigen Werken. Hier beschränkt sich ihre Funktion auf einen koloristischen Effekt und sie sind strukturell unselbständig. In diesem Satz sind die Viertelöne als Erniedrigung eines Tonverhältnisses zu verstehen. Daher treten sie nur gleichzeitig mit den nicht alterierenden Stammtönen auf (siehe Abbildung T. 26-30) und

⁷⁴¹ Vgl. Lendvai, Ernő: *The Workshop of Bartók and Kodály*. Budapest 1983, S. 449.

⁷⁴² Vgl. Petersen: 1981, S. 61.

können somit als Beispiel für jene vierteltönigen Zusammenklänge, die Bartók als unerträglich „*unbea-arable*“ gebrandmarkt hat, angesprochen werden.

In diesem Stück sind nur drei Vierteltonstellen zu finden und Bartók führt hier erstmalig Glissandi von breiterem Klang ein. Die erste Violine spielt einen Viertelton tiefer als die zweite Violine, später tauschen sie die Rollen. Die Vierteltöne treten hier in einer Kleine-Terz-Struktur auf: Erste Violine (D-Viertelton, F-Viertelton), später folgt die zweite Violine (H-Viertelton, D-Viertelton) danach folgt (F-Viertelton, A^b-Viertelton). Die Harmonik dieses Abschnitts wird durch die Einbeziehung von Vierteltönen nicht beeinflusst. So beschränkt Bartók sich in seinen Kompositionen auf eine rein harmonische Anwendung von Vierteltönen, wobei er auch hier nur einen sehr engen Bereich berücksichtigt. Dadurch wird diese Tendenz nur unterstützt, so dass den Vierteltönen nur eine verstärkende Funktion zukommt. Bartók notierte die Vierteltonerniedrigung hier wieder durch einen Pfeil ↓ über jeder einzelnen Note, wie im 2. Violinkonzert (siehe folgendes Notenbeispiel):

Béla Bartók, *Sixth String Quartet*. Boosey & Hawkes, London 1941, (T. 24-30).

Im Allgemeinen eröffnet die souveräne und phantasievolle Handlung musikalischer Periodik in diesem Satz Möglichkeiten, die in der Neuen Musik bisher wenig genutzt wurden. Real, komplexe Vierstimmigkeit, Klassizismen, bewusste Plumpheiten und Brutalitäten, Sarkastisches und die Hässlichkeit des Klanges hat Bartók in diesem Abschnitt offenkundig gewünscht. All dies bezeugt einmal mehr Bartóks grimmigen Humor, der sich wiederholt in drastischen Stilverletzungen Luft gemacht hat.⁷⁴³ Bartók benutzte hier Vierteltöne wie bei den anderen Werken mit besonderer Absicht. Aber er tat dies so natürlich und sparsam, dass diese Mittel bzw. Elemente die Folgerichtigkeit des ganzen Werkes in Nichts stören. Diese Beschränkung, behauptet Colin Mason, sei nur das äußere Zeichen für jene verklärt-resignierende Seelenruhe, die die Grundstimmung des Werks bildet, eine Trauerstimmung, die schon zu tief sei, als dass sie mit hitzigeren Mitteln auszudrücken wäre.⁷⁴⁴

5.5 Der IV. Satz der Sonate für Violine Solo

Als viertes und letztes Beispiel für Mikrotöne bei Bartók ist der vierte Satz „Presto“ der „Sonate für Violine Solo“, Sz. 117, zu nennen. In ihr bleibt die Verwendung der „Hyperchromatik“ im Gegensatz zu den drei bereits angeführten Mikrotonbeispielen aus. Hier kann in der Tat von einer Komposition mit Mikrotönen die Rede sein, während in den vorherigen Beispielen lediglich von einer einzelnen Einbeziehung der Vierteltöne gesprochen werden kann.

Es wurde von Yehudi Menuhin, dem es gewidmet war, in New York am 26. November 1944 im Rahmen eines Konzerts in der *Carnegie Hall* uraufgeführt. Zu der Zeit war Menuhin 27 Jahre alt. Im Jahre 1943 lud Bartók Menuhin zu einer Vorspielprobe für die „Sonate für Violine und Klavier Nr. 1“ ein. Bartók lebte damals in sehr bescheidenen Verhältnissen in New York. An diesem Tag, nach der Probe, bat Menuhin den Komponisten, eine *Solosonate* für ihn zu schreiben.⁷⁴⁵ Menuhin fing bereits an, sich für die zeitgenössische Musik und vor allem für Bartók einzusetzen. Bartóks Musik übte eine ganz eigenartige Faszination auf ihn aus: „Kein anderer Komponist hat mich so unwiderstehlich angezogen wie Bartók (...)“, gestand Menuhin den Hörern der BBC in einem Interview.

⁷⁴³ Vgl. Petersen: 1981, S. 62.

⁷⁴⁴ Vgl. Mason, Colin: 1953, S. 43.

⁷⁴⁵ Vgl. Burton, Humphrey: *Menuhin, die Biographie*. München 2001, S. 220f.

Im November 1943 vollendete Bartók die viersätzigige Sonate (1. *Tempo di Ciaccona*, 2. *Fuga. Risoluto, non troppo vivo*, 3. *Melodia. Adagio*, 4. *Presto*). Er befand sich zu dieser Zeit in New York und in Asheville (North Carolina), wo er sich einer Behandlung gegen Leukämie unterzog. Später korrespondierten Bartók und Menuhin über die Schwierigkeit und Spielbarkeit bestimmter Stellen, um die Sonate leichter spielen zu können, wobei Bartók seine Bereitschaft bekundete, Änderungen vorzunehmen.

Das „*Presto*“ wechselt zwischen einem sehr ruhigen und sehr schnellen, „hummelflugartigen“ Durchgang mit einer fröhlichen Melodie. Bartók schrieb ursprünglich die schnellen Passagen in Viertelnoten,⁷⁴⁶ aber viele Geiger ziehen es vor, eine von Menuhin vorgeschlagene Version auszuführen, in der alle Stellen im vierten Satz fakultativ auch ohne Viertelnoten zu spielen sind. Die „*Solosonate*“ konfrontiert Geiger mit vielen Schwierigkeiten und nutzt die volle Bandbreite der Violintechniken: Doppelgriffe, sogar mit Viertelnoten gespielt (mehrere Haltestellen), Flageolett-Töne, Pizzicato bei gleichzeitiger Ausführung der Melodie mit dem Bogen und weite Sprünge zwischen Tonhöhen.⁷⁴⁷ „*Es ist ein verdammt schwieriges Werk*“ beschwerte sich Menuhin, als er Bartók die *Sonata* privat vorspielte.⁷⁴⁸

Bartók greift bei der Mikrotonnotierung der „*Solosonate*“ auf das gleiche Prinzip zurück. Die Urfassung des Vierteltonvorzeichens hatte Bartók in diesem Satz durch einen Pfeil über jeder einzelnen Note notiert:



Béla Bartók, *Sonata for Solo Violin*. Urtext edition. London: Hawkes & Son, Ltd., 1994 (T. 21-24).

Der Musikwissenschaftler Peter Petersen war der Meinung:

„Diese Notationsform wirkt angesichts der bisherigen Zeit weit verbreiteten und nur noch wenig differierenden Mikrotonschriften unbeholfen. Aber durch

⁷⁴⁶ Vgl. Nordawall, Ove: *The Original Version of Bartók's Sonata for Solo Violin*. In: *Tempo* No. 74, autumn 1965, S. 2-4. <http://www.jstor.org/stable/944359>, (Stand: 08.10.2015).

⁷⁴⁷ Vgl. Burton, Humphrey: 2001, S. 221f.

⁷⁴⁸ Burton, Humphrey: 2001, S. 221.

Verwendung der Vierteltonzeichen, die Witold Lutoslawski in seinen jüngeren Kompositionen gebraucht, glaubte er, der tatsächlich komponierten Struktur auch seitens des Notenbilds besser gerecht werden zu können“.⁷⁴⁹

Witold Lutoslawskis Vierteltonakzidentien sind folgende:⁷⁵⁰

\sharp \sharp \sharp \sharp oder \flat \flat \flat \flat
 \sharp : ein Viertelton höher.
 \flat : ein Viertelton tiefer.
 $\flat\flat$: Dreiviertelton tiefer.
 $\sharp\sharp$: Dreiviertelton höher.

Dritteltöne wurden bisher von Witold Lutoslawski nicht aufgeführt. Bartók kennzeichnete die Dritteltöne in diesem Satz mit dem Zeichen (*) über jedem betroffenen Ton und als Fußnote gibt er ein, „*equal division of the distance Cis-Dis (2/3 tones)*“, (T. 58-59):



Zu einer Veröffentlichung der Sonate kam es erst zwei Jahre nach Bartóks Tode durch Menuhin im Verlag Hawkes & Son (London), da Bartók Menuhin die alleinigen Aufführungsrechte für zwei Jahre zugesichert hatte.⁷⁵¹ Der Wissenschaftler Tibor Kneif behauptete, wie bereits erwähnt, dass die Sonate von Bartók durch die Verwendung von Vierteltönen ebenfalls arabische Einflüsse beinhaltet. Dementsprechend werden nun die Vierteltonstellen in Bartóks viertem Satz der *Sonata* untersucht und ebenfalls mit den arabischen Verhältnissen bzgl. Vierteltonen (bzw. Dreivierteltonen) verglichen. Drei kontrastierende Themen erscheinen im 4. Satz. Sie alle tauchen noch einmal in der Coda auf. Der ganze Satz wird offensichtlich von einem Vorgang überspannt, der von mikrotöniger Enge über

⁷⁴⁹ Vgl. Petersen, Peter: 1981, S. 63f.

⁷⁵⁰ Lutoslawski, Witold: *Concerto für Cello and Orchester*. London, Cracow 1971.

⁷⁵¹ Vgl. den Brief an Joseph Szigeti vom 4. Oktober 1944. In: *Béla Bartók Briefe*, Band II, 1973, S. 181.

die Zwischenstufe der Chromatik zu diatonischer Weite führt. Anhand bestimmter Figuren, Gänge und Sequenzen können die Stationen dieses Vorgangs bestimmt werden. Dementsprechend finden wir aus diesen komplexen Vierteltonstrukturen im Vergleich zu den arabischen Vierteltonverhältnissen gewiss keinen einzigen Zugang, (T. 1-13):



Das Resultat ist bei allen angeführten Vierteltonpassagen der vorherigen Werke immer dasselbe: Bis auf den arabischen Viertelton sind keine Spuren des Einflusses zu beweisen.

Bartóks Verwendung der „arabischen“ Viertelöne in seiner „Solosonata“ nimmt bei ihm als Komponist des 20. Jahrhunderts jedoch einen anderen musikästhetischen Standpunkt ein. Es handelt sich hier um eine eigene Erfindung, die Bartóks späteren Stil darstellt. Dieses Werk war für den Interpreten Menuhin von großer Bedeutung: „Und er schuf für mich diese große Sonate in vier Sätzen, das zweifellos größte Werk für Solovioline seit Bach.“⁷⁵²

In einem Brief an Menuhin, vom 21. April 1944 machte Bartók zum Teil Anmerkungen zu den Viertelönen in dieser Sonate:

„(...) Die Viertelöne im letzten Satz sind nur als Farbeffekte gedacht, daher ohne organische Bedeutung und können weggelassen werden [...]. Es steht Ihnen frei, davon Gebrauch zu machen, falls Sie keine Lust haben, die Viertelöne zu spielen. Das Beste wäre natürlich, ich könnte mir beide Varianten anhören und dann entscheiden, ob es sich lohnt, die Viertelöne beizubehalten“.⁷⁵³

⁷⁵² CFM; s. a. Yehudi Menuhin/ Curtis Davis: *Die Musik des Menschen*. Genf 1980, S. 308. Zit. von Burton, Humphrey: 2001, S. 221.

⁷⁵³ Vgl. Kroó, György: *Bartók-Handbuch*. Wien 1974, S. 224.

Die strukturelle Bedeutung der Mikrotöne (Viertel-, Drittel- und Dreivierteltöne) bezeichnete der Wissenschaftler Petersen als Theorie der tonsystematischen Transformation.⁷⁵⁴ Bartók erklärte bereits die beschriebene Technik selbst zu den „*Harvard Lectures*“ als „*compression*“ bzw. „*extention of range*“:

*„You know very well the extention of themes in their value called augmentation, and their „compression“ in value called diminution. These devices are very well known, especially from the art music of seventeenth and eighteenth centuries. Now, this new device could be called „extension in range“ of a theme. For the extension we have the liberty to choose any diatonic scale or mode.“*⁷⁵⁵

Der Wissenschaftler Ove Nordwall hat sich mit der Originalfassung des „*Presto*“ in seiner Schrift von 1965, „*The Original Version of Bartóks Sonata for Solo Violin*“, im Bezug auf Mikrotöne auseinandergesetzt. Er schilderte:

*„After studying the original closely, however, I am convinced that the microtones are by no means simply a curiosity, but are of structural, as well as coloristic significance, or rather that the coloristic aspect of the microtones has structural significance. Such colour is an important aspect of Bartok's art; there is always a tonal feeling, but the tonally built structures are complemented and sometimes overlaid by coloristic structures, which also help to determine the form.“*⁷⁵⁶

Nordwall konnte in dieser Schrift klar nachweisen, dass die Mikrotöne ein Teil des kompositorischen Konzepts gewesen sein müssen. Bartók verwendete ausgiebig Mikrotöne im ersten Ritornell (T. 1ff), im zweiten Ritornell (T. 201ff.) weniger häufig und setzte sie in der Coda (T. 334ff) gar nicht mehr ein.⁷⁵⁷

Um eine vertiefte Erklärung dieses Standpunktes bemühte sich ebenfalls der Wissenschaftler Petersen. Er stellt diesen Vorgang als präzise „*Anwendung der tonsystematischen Transformationstechnik*“ dar,⁷⁵⁸ verdeutlicht anhand folgender

⁷⁵⁴ Vgl. Petersen: 1981, S. 111.

⁷⁵⁵ Bartók: *Béla Bartók. Essays.* 1976, S. 381.

⁷⁵⁶ Nordwall, Ove: 1965, S. 3.

⁷⁵⁷ Vgl. ebda., S. 2f.

⁷⁵⁸ Vgl. Petersen, Peter: *Über die Wirkung Bartóks auf das Schaffen Lutoslawskis.* In: *Musik Konzept, Béla Bartók*, Heft 22, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. München 1981, S. 111f.

Notenbeispiele unter Verwendung von Lutoslawski für Vierteltöne (siehe unten):
 Bei (T. 3-4) beispielsweise liegt der Fall einer regelrechten „*extention of range*“
 vom Viertelton- ins Halbtonsystem vor (Siehe Abb. T. 1-7):



Bei (T. 58-59) besteht eine entsprechende Relation zwischen dem Drittel- und dem
 Halbtonsystem, indem einmal der Ganzton ($c^{\#2} - d^{\#2}$), das andere Mal die kleine
 Terz ($h^{\#1} - d^{\#2}$) in drei Äquidistanten aufgeteilt werden (Siehe Abb. (T.58-61):



(T. 21-23) dient als Beleg für die freie Umsetzung der ursprünglichen Viertel-
 tonfolge in das chromatische Tonsystem.



Bei (T. 80-85 und ab T. 223) ist schließlich die Tendenz des Kompositionsplanes
 zu erkennen: Während im ersten Ritornell (T. 80) eine längere vierteltönige Se-
 quenz aus versetzten großen Sekunden erklingt, die allerdings in der gedruckten
 Alternative in eine chromatische Fassung gebracht wurde, kehrt die entspre-
 chende Stelle im zweiten Ritornell (T. 223) nur noch in chromatischer Gestalt
 wieder, obgleich am Anfang des zweiten Ritornells (T. 201-220) noch Vierteltö-
 nigkeit herrscht.



T. 223f:



Mikrotöne sind prinzipiell in der Musik nicht neu. Sie sind keine „revolutionäre“ Erfindung des 20. Jahrhunderts. Dies sollten wir wissen, falls wir Bartók wegen ihrer Anwendung etwa einen „Revolutionär“ nennen wollten. Sie haben eine lange Tradition in der Volks- und Kunstmusik und in der Musiktheorie bis in die ältesten Zeiten der Überlieferung zurück. Dafür finden sich Zeugnisse in der europäischen Kultur wie auch in anderen Kulturkreisen.

Mit dem Mikrotonverfahren wurde *die „Solosonate“* bisher nicht mit Erfolg gekrönt. Sowohl die Reflexion der Zuhörer als auch die Kritik der Presse wiederholten bei Bartók eine neue Enttäuschungsepisode. Eine derartig aggressive, brutale Musik war sogar für den virtuosen Interpreten eine große Herausforderung. Nach der Uraufführung im November 1944 war Menuhin selbst unzufrieden. So „*bedauere ich*“, berichtete er später,

*„dass es mir nicht möglich war, sie ihm in einer wirklich vollendeten Interpretation darzubieten; denn erst im Laufe der Jahre begann diese Musik zu mir – und wohl zu uns allen – zu sprechen in einer zutiefst spirituellen Sprache.“*⁷⁵⁹

Das Echo der Presse war teilweise verhalten. Der US-amerikanische Musikkritiker Olin Dowens schrieb im Jahre 1944 in der Zeitung „*New York Times*“: „*Die Sonate ist eine Belastungsprobe für Ohren, Intelligenz und Aufnahmefähigkeit, selbst beim geschultesten Hörer (...). Bei der ersten Begegnung finden wir nicht*

⁷⁵⁹ Menuhin/ Davis, S. 308. Zit. von Burton, Humphrey: 2001, S. 222.

*allzu großen Gefallen an dem Stück.*⁷⁶⁰ Selbst vierzig Jahre später bezeichnete der berühmte Bartók-Biograph Paul Griffiths die „*Solosonata*“ als Bartóks sperrigstes Werk: „*Es ist für den Hörer ebenso unangenehm wie für den Interpreten.*“⁷⁶¹ Es sind hier einerseits der Anspruch des Komponisten und andererseits die Grenzen der Wahrnehmbarkeit als die zwei entscheidenden Faktoren dieser letzte Episode zu nennen.

Zur Annäherung Bartóks an die Volksmusik und zur Befruchtung seiner avantgardistischen Musiksprache werden in der Literatur die von Bartók vorgegebenen Interpretationen nachgezeichnet. Dass durch das Aufgreifen einiger Elemente der arabischen Musik und durch Anwendung von Viertel-, Drittel- und Dreivierteltonstimmung, wie sie teilweise unter Bezug auf die mittelalterliche, arabische Musiktheorie aufgetaucht ist, das allgegenwärtig, temperierte, zwölfkönnige System des europäischen Westens ausgehebelt würde, ist eine in dieser Allgemeinheit nicht beweisbare Hypothese.⁷⁶² Dem gegenüber ist festzustellen: Die Annäherungen Bartóks an die Elemente einer Volksmusik, wie Mikrotöne, bereichern lediglich das zwölfkönnige System. Bartók schrieb nämlich Abweichungen um einen Viertel- oder Dreiviertelton höher oder tiefer vom temperierten System vor, dadurch behalten die Mikrotöne quasi ihren eigenen Charakter. Außerdem ermöglicht die Hinwendung zu Mikrotönen eine weitere Färbung im Tonhöhenverlauf. Keineswegs geht es um die Errichtung eines neuen Tonsystems. Folgerichtig integriert Bartók die Mikrotöne in eine kompromisslos moderne, also weiterhin „nur“ „europäische“ Tonsprache.

Die auf die lineare Grundkonzeption zurückföhrenden Vierteltöne sind aber keineswegs als eigentlich „melodische“ Töne zu vertreten, sondern nur als Varianten dodekaphonischer Töne und als Mittel, diese zu verfärbten bzw. zu verfremden. Der „Verfremdungseffekt“ tritt beispielsweise in Kagels Musik in verschiedener Gestalt immer wieder auf.⁷⁶³ Der Wissenschaftler Schnebel bezeichnet die Vierteltöne im Streichquartett von Kagel als „*dirty tones*“, womit der traditionelle

⁷⁶⁰ Dowens, Olin: Menuhin Thirlls Capacity Crowd: Vilolinst Features New Bela Bartok Sonata in Recital at Carnegie Hall. In: New York Times, 27. November 1944. (Zit. von Burton, Humphrey: 2001), S. 222.

⁷⁶¹ Burton, Humphrey: 2001, S. 222.

⁷⁶² Vgl. Hindrichs, Gunnar: Anmerkungen zur Zeitgestaltung in Klaus Hubers Kammerkonzert „*Die Seele muss vom Reittier steigen ...*“ (2002). In: Unterbrochene Zeichen – Klaus Huber. Schriften, Gespräche, Dokumente. Hrsg. von Michael Kunkel. Saarbrücken 2005, S. 195.

⁷⁶³ Vgl. Schnebel, Dieter: *Mauricio Kagel. Musik. Theater. Film.* Köln 1970, S. (11-15).

Streicherklang verfärbt wird. Diese sogenannten „*dirty tones*“ haben beispielsweise in Kagels Sextett eine emphatische Funktion wie die „*dirty tones*“ im Jazz, woher der Terminus wohl entnommen ist.⁷⁶⁴

Akustische Reize und damit verbundene Empfindungen führen nicht automatisch zum musikalischen Verstehen. Während des Hörvorgangs findet darüber hinaus eine kognitive Verarbeitung der Reize statt, die wesentlich von den kulturellen Erfahrungen und Erwartungen des Hörers abhängt. Diese werden eingebracht, die akustischen Reize zu interpretieren und so mit musikalischem Sinn zu verbinden.⁷⁶⁵ Der Musikpsychologe Wilfried Gruhn bringt das auf den folgenden Nenner:

„So ist das Bild, das wir uns von der Musik, die wir hören, machen, eine Produktion unseres Geistes (...) Die Art, wie und als was eine sinnliche Erscheinung erkannt und gedeutet wird, hängt ganz wesentlich davon ab, was wir bereits von den Erscheinungen wissen. Die Ordnungsschemata und Kategoriensysteme der Musik, die wir im Umgang mit ihr erworben haben, legen im Vorhinein fest, was wir hörend überhaupt erfassen können.“⁷⁶⁶

Die durch die musikalische Enkulturation vorgegebenen Strukturen engen die Wahrnehmung ein. Die Bildung entsprechender Kognitionen gilt also als Voraussetzung für die Wahrnehmung von Mikrotönen bei arabischer wie auch anderer Musik. Sie geben dem Hörer Aufschluss über den typischen Rhythmus, die Tonart und Toneigenschaften.⁷⁶⁷ Der Wahrnehmungsprozess wird von der Gestalt- und Ganzheitspsychologie in mehreren Schritten beschrieben. Zunächst trete die emotionale Gestimmtheit ins Bewusstsein, die Informationen wie Ausdrucksgehalt und emotionale Qualität der Musik beinhalte. Anschließend findet eine spontane Zuordnung in sehr elementare Kategorien statt (wie bekannt/ unbekannt, vertraut/ fremd, angenehm/ störend und ähnliche), die sich anhand der klanglichen Erscheinung festlegt.⁷⁶⁸ Die Hörerfahrung von Vierteltönen fehlte allerdings den Zuhörern bei

⁷⁶⁴ Vgl. ebda., S. 282.

⁷⁶⁵ Vgl. Kleinen, Günter: Ausweitung harmonischer Räume durch arabische Tonarten. In: Musik-Konzept 137/138 Klaus Huber, hrsg. von Ulrich Tadday, Heft 8. München 2007, S. 147.

⁷⁶⁶ Gruhn, Wilfried: *Wahrnehmen und Verstehen*. Wilhelmshaven 1989, S. 162f.

⁷⁶⁷ Vgl. Kleinen, Günter: 2007, S. 147.

⁷⁶⁸ Vgl. Wellek, Albert: *Musikpsychologie und Musikästhetik. Grundriss der systematischen Musikwissenschaft*. Frankfurt/M 1963, S. 193.

Bartóks Vierteltonmusik. Der tschechische Komponist Alois Hába schildert über die Empfindung des Vierteltons von Laien: „*Aus den bisherigen Vorführungen der Vierteltonmusik kann man ungefähr schließen, dass die Vierteltonmusik nicht unangenehm, sondern ungewohnt wirkt.*“⁷⁶⁹

Dementsprechend lässt sich hier erklären, dass Bartók im Vergleich zu seinen avantgardistischen Komponisten eine eigenartige Wahrnehmung für die Viertel-töne schlechthin besaß, die ihn einerseits von der Hypothese (Mythos) des arabischen Vierteltonmusikeinflusses befreit und andererseits ihm auch einen eigenen Mikrotonstil beschafft.

Da wir in Bartóks Werk, wie hinlänglich erläutert, keinen „*direkten*“ arabischen Einfluss nachweisen können, wollen wir nun ein anschauliches Beispiel eines tatsächlich vorliegenden „*direkten*“ Einflusses arabischer Musik (auch im Rahmen der Vierteltonmusik) auf die europäische Tonsprache vorstellen. Die Möglichkeit eines „*direkten*“ arabischen Einflusses oder Bezugs in europäischer Kunstmusik demonstriert uns der Schweizer Komponist Klaus Huber (geb. 1924), einer der bedeutenden Komponisten der Gegenwart. Er studierte Violine bei Stefi Geyer. Über ihre Bekanntschaft zu Bartók haben wir bereits im zweiten Kapitel berichtet.

5.6 Arabische Musik bei Klaus Huber

In einer Zusammenarbeit mit der internationalen Friedensbewegung gegen Ende der 60er Jahre schlug Klaus Huber ein neues Selbstverständnis als Komponist ein. Er war davon überzeugt, dass auch er als Komponist auf Elend, Ungerechtigkeit, Unfreiheit, Armut, auf Intoleranz, Grausamkeit, Gewalt, Vergewaltigung der Machtlosen usw. in unserer Gegenwart hinhorchen muss.⁷⁷⁰ Zwischen den Jahren 1975-1982 komponierte er sogar viele Werke, in denen sich dieses neue Selbstverständnis ausdrückte, wie beispielsweise im Hauptwerk dieser Phase „*Erniedrigt - geknechtet - verlassen - verachtet*“. Er berichtet selbst:

„Poesie kann von einer sehr ungewöhnlichen Wirksamkeit sein, aber ihre Kraft entstammt der Erkenntnis der menschlichen Zerbrechlichkeit. Ich für

⁷⁶⁹ Hába, Alois: Neue Harmonielehre des diatonischen-, chromatischen-, Viertel-, Drittel-, Sechstel-, und Zwölftel-Tonsystem. Wien 1927, S. 137.

⁷⁷⁰ Vgl. Huber, Klaus: *Umgepflügte Zeitschriften und Gespräche*. Köln 1999, S. 154.

meinen Teil habe meine eigene Zerbrechlichkeit zur Waffe gemacht, um den Stürmen der Geschichte die Stirn zu bieten.“⁷⁷¹

Die Komposition von Klaus Huber bezieht europäische Traditionen ebenso wie Elemente außereuropäischer Musik ein (asiatische Dritteltöne oder arabische Modi „*Maqamat*“ mit oder ohne Dreivierttönen und Rhythmen „*Awzan*, Sing. *Wazn*“, wie sie teilweise unter Bezug auf die mittelalterliche, arabische Musiktheorie benutzt werden) und kommt zu einer eigenständigen, gestischen und kommunikativen Musiksprache, die ihre widerständige Dimension aus konstruktiver Durcharbeitung und erschütternder Ausdrucksstärke gewinnt.⁷⁷² Der Wissenschaftler Max Nyffeler schildert „*dass die enorme Integrationskraft von Huber das Erbe europäischer Traditionen ebenso wie Elemente anderer Kulturen unter dem Signum einer konsequent modernen Musiksprache zusammenfasst*“. An anderer Stelle heißt es:

*„Hubers Fähigkeit, sich in andere Kulturen, andere Wahrnehmungs-Perspektiven hineinzusetzen, schlägt sich im Werk als ein Prozess der mehrfachen Spiegelung nieder: als Oszillieren zwischen zwei Polen, zwischen Eigenem und Fremdem.“*⁷⁷³

Hubers Interesse an der klassischen, arabischen Musik war ungebremst. Er begann ein intensives Studium der klassisch-arabischen Musik, mit besonderem Augenmerk auf die Musiktheorie und das Tonsystem des Mittelalters.⁷⁷⁴ Neben den orientalischen Texten, die Klaus Huber verwendet, nutzt er für seine Kompositionen oftmals auch in Europa unübliche Instrumente, so zum Beispiel die Zither *Kayagum*, koreanische Trommeln, japanische Mundorgeln, die arabische Laute (*Oud*), die arabische Kastenzither (*Qanun*), arabische Flöte (*Nay*) und andere Hauptinstrumente der traditionellen arabischen Musik. Wie man aus seiner

⁷⁷¹ Huber, Klaus: Werkkommentar „*Die Seele...*“. <https://www.klaushuber.com/pagina.php?0,2,94,123,0,0,> (Stand: 09.10.2015).

⁷⁷² Vgl. Keller, Kjell: *Klaus Huber und die arabische Musik-Begegnung*. In: *Dissonanz*, Heft 88, 2004, S. 16. <http://www.dissonance.ch/CH-Komponisten/Huber/Huber1.html>, (Stand: 06.10.2015).

⁷⁷³ Vgl. Nyffeler, Max: *Zwischentöne: der Komponist Klaus Huber*. In: *Passagen*, eine Schweizerische Kulturzeitschrift, Nr. 15, Herbst 1993.

⁷⁷⁴ Vgl. Kleinen, Günter: Ausweitung harmonischer Räume durch arabische Tonarten. In: *Musik-Konzepte* 137/138 Klaus Huber, hrsg. von Ulrich Tadday, Heft 8. München 2007, S. 141ff.

Verwendung außereuropäischer Literatur erkennt, ist Huber um eine Begegnung mit fremder Musik und Kultur bemüht. Obwohl Bartók durch seine Reisen in den Orient ihre fremde Kultur hautnah erlebt hatte, lag offensichtlich, im Vergleich zu Klaus Huber, die Akkulturation im direkten Sinne, nicht in seinem Kompositionskonzept.

Um diese Beziehung zwischen Klaus Huber und der arabischen Musik nachzuweisen und sie mit Bartóks „Mythos der arabischen Spuren“ zu vergleichen, sind zwei seiner Werke von besonderer Wichtigkeit. Zum einen das Werk „*Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers*“, welches sich auf einen iranischen Text des Schriftstellers Mahmúd Doulatabadi stützt und zum anderen das Stück „*Die Seele muss vom Reittier steigen*“, das auf einem palästinensischen Text des Autors Mahmúd Darwisch basiert. Auf deren wichtigste Aspekte wird im Folgenden eingegangen.

5.7 Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers

Dieses Werk ist eine „*Assemblage*“, wie sie der Komponist genannt hat, für vier arabische und zwei europäische Musiker mit Tonband, und die erste Komposition, die aus Hubers Beschäftigung mit der arabischen Musik resultiert. Das Werk soll, unter anderem, an die meist vergessenen, historischen Gemeinsamkeiten europäischer und arabischer Musiktradition erinnern – quasi als Möglichkeit der Begegnung oder der Wieder-Begegnung.

Anfang der neunziger Jahre geht Huber einen Schritt weiter. Er kommentiert:

„Unmittelbar ausgelöst durch den Golfkrieg, dessen verheerende Auswirkungen im Bewusstsein vor allem der jungen Generation ich mit Recht befürchtete (umfassende Remilitarisierung ihres Denkens und Fühlens) und der meine Kreativität beinahe zerbrach, hatte ich das starke Bedürfnis, mich einer Kultur zuzuwenden, die in den Augen der Neuen Weltordnung zur Vertreterin des Bösen schlechthin geworden war.“⁷⁷⁵

Gemeint ist hier natürlich die islamische Kultur. Die Textauszüge werden in vier Sprachen (Persisch, Arabisch, Französisch und Deutsch) gesungen oder gesprochen und mit Klängen arabischer Instrumente untermalt und elektronisch verarbeitet. Textauszug:

⁷⁷⁵ Klaus Huber: *Umgepflügte Zeit – Schriften und Gespräche*. Hrsg. von Max Neffeler, Köln 1999, S. 250.

„Ich komme vom Rande der Salzwüste- vom Abgrund der Erde. Ich zweifle, meine Augen erkennen die Dinge nicht scharf, und mein Gehirn erfasst sie nicht (...).

Unser Land wird täglich verschlissener, das Volk täglich hoffnungsloser (...).

Zuweilen habe ich gedacht, der Mensch lebt und arbeitet, um den Tod zu vergessen. Wehe der Zeit, in der es keine Hoffnung auf Arbeit und keine Liebe zum Leben gibt (...).

Der Morgen nach dem Zerfall wird von einem geschlossenen Weltsystem bestimmt, mit einer technisch-politisch-ökonomisch-militärischen Entschiedenheit, die weitaus weniger tolerant, aber gerissener ist (...).

Die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Ochsen. Was bei dieser Bewegung gehört wird, ist das Geräusch vom Zermalmen eines Gleichgewichts und gleichzeitig die Sehnsucht danach (...). Einige dich mit Liebe, um Wunder zu erleben. Ich ging in die Wüste, es hat Liebe geregnet. Wir haben geglaubt an Liebe, an Menschen... und an Bescheidenheit!“⁷⁷⁶

Die vier arabischen Musiker (Sufi-Sänger, *Nay*, *Qanun*, und arabische Schlaginstrumente; *Riqa/Mazhar*) führen in diesem Werk eine improvisatorische Aufgabe durch. Im zeitlichen Ablauf, in der Quasi-Partitur, ist der genaue Einsatz angegeben. Ihr Part ist meist nicht ausnotiert. Huber bestimmt den „*Maqam*“, und soweit die Musik rhythmisch gebunden ist ebenso den „*Wazn*“, den rhythmischen Zyklus. Die Uraufführung war im April 1994 in Witten, in Deutschland. Das Werk dauert ca. 38 Minuten (siehe Abbildungen 17 und 18).

Die beiden europäischen Instrumente (Viola und Gitarre) sind weitgehend fixiert, aber auch mit diversen *Maqamat* konfrontiert. Ihnen ist ebenfalls auferlegt, *Maqamat* zwischen den fixierten Passagen zu improvisieren. Diese Aufgabe ist sicherlich für europäische Musiker sehr schwierig, denn sie bedingt auf jeden Fall eine längere, intensive Beschäftigung und Erfahrung mit der Welt der *Maqamat* und der Improvisation des sogenannten *Taksim*. *Maqamat* mit Dreivierteltönen zu spielen, ist für die Viola grundsätzlich kein Problem, wohl aber

⁷⁷⁶ Doulatabadi, Mahmoud: Süddeutsche Zeitung n 74, 28-29/03/1992. In: Ressources.ircam. <http://brahms.ircam.fr/documents/document/4240/>, (Stand: 09.10.2015).

für die Gitarre. Darum wählte Huber für sie eine *Scordatura*, die die einzelne *Maqamat* annäherungsweise realisieren lässt (siehe Abbildung 19).

Die improvisierte, arabische Melismatik ist in diesem Werk deutlich im Vordergrund zu erkennen. Sie basiert grundsätzlich auf den arabischen *Maqamat*, daher kann man ihre Wurzeln einfach und vor allem „direkt“ auf die arabische Musik zurückführen. Viele Phänomene und Komplexe dieser Musik kann die westliche Notation nur begrenzt fixieren. Dies ist einer der Gründe, warum Huber für die arabischen und europäischen Instrumentalisten nur „*Maqam*“ und „*Wazn*“ angibt. Denn er stützt sich auf die alte, arabische, orale Tradition und ließ dabei dem Spieler völlige Freiheit, den fixierten *Maqam* zu realisieren, so dass er die Musik nach ihrem Ursprung unbeeinflusst klingen ließ und schließlich die Musik, mindestens für den arabischen Zuhörer, einen klaren Zugang zur arabischen Musik besitzt.

Beispielsweise finden wir in diesem Stück eine ganze Reihe von *Maqamat*, die von der arabischen Instrumentation aufgeführt werden: *Maqam-Sabá* (Re - mi^{3/4} - fa - sol - la - si^b - do - re) wird häufig von der *Qanun* interpretiert, aber auch von der europäischen Instrumentierung. Und er drückt Trauer und Schmerz aus, *Maqam-Sahgáh* oder *Sika* (Mi^{3/4} - fa - sol - la - si^{3/4} - do - re - mi^{3/4}) wird vom Sänger aufgeführt und mit dem Gefühl der Liebe in Verbindung gebracht. *Maqam-Hiğaz* oder „*Hijazi*“ (Re - mi^b - fa[#] - so - la - si - do - re) von der arabischen Flöte (*Nay*) übernommen, drückt die Sensucht aus, und *Maqam-Rast* (Re - mi - fa^{3/4} - sol - la - si - do^{3/4} - re) wieder von der *Qanun* ausgeführt ruft ein Gefühl des Stolzes, der Macht, der geistigen Gesundheit und der Männlichkeit hervor.⁷⁷⁷

Die fixierte Begleitung wird von der europäischen Sektion (Bratsche und Gitarre) aufgeführt und in unterschiedlich gestuften, polychromatischen Klängen mit Vierteltönen über den ganzen Klangraum des Werks aufgeschichtet. Huber zitiert in diesem Abschnitt keine bestimmten arabischen Melodien und stützt sich nicht auf arabische, melodische Vorbilder. Er benutzte eigene ausgedachte Modi, wie er schilderte: „(wie Schalen voller Klage und Trauer) in der ja charakteristischen Intervallik der von mir verwendeten Modi“.⁷⁷⁸

Diese Modi sind auch keine Imitation der arabischen *Maqamat* und sie haben sicherlich keine direkte Verbindung zur arabischen Musik. Sie sollen in allen ihren Komplexen eine moderne, europäische Musiksprache präsentieren, wie er schildert: „Mein Salbesthaltungstrieb sagte mir, ich müsste den Rückweg nach

⁷⁷⁷ Vgl. *Das Maqam-Phänomen*. Touma, Habib H.: 1989, S. 71.

⁷⁷⁸ Huber, Klaus: *Umgeflügte Zeit*. 1999, S. 252.

Europa offen halten. ⁷⁷⁹ Die Benutzung der arabischen Intervallik, (Dreiviertel-töne) als Grundelement in diesem Werk, brachte in der modernen Komposition laut Huber: *„eine neue Art von Harmonik hervor, in der sich das Verhältnis von Konsonanz und Dissonanz grundsätzlich neu stellt. Und eben das durchzieht nun alle meine Stücke bis heute.*“ ⁷⁸⁰

Dementsprechend behauptet der Wissenschaftler Kjell Keller, dass Huber diese Erfahrungen mit *„Die Erde dreht sich auf den Hörnen eines Stiers“* in weiteren Werken umsetzte, wie in *„Lamentationes de fine vicesimi saeculi“* für Orchester in vier Gruppen von 1992/94, in *„Giardino arabo“*, das Kammerkonzert von 1993/94, im Streichquintett *„Ecce Homines“* von 1997/98 und auch in *„A voice from Guernica“* für Bariton und Mandoloncello von 2004. ⁷⁸¹

Die Frage, ob diese Werke *„direkt“* oder *„indirekt“* arabisch beeinflusst sind, lassen wir nun offen für eine weitere, neue Forschung über die arabischen Einflüsse auf Klaus Hubers Musik.

5.8 Die Seele muss vom Reittier steigen

Ein Resultat von Hubers Auseinandersetzung mit der arabischen Kultur stellt das Werk aus dem Jahre 2002 *„Die Seele muss vom Reittier steigen“* dar. Es integriert Texte des palästinensischen Dichters Mahmûd Darwîsch. Bei diesem Werk wurden die arabischen Elemente nicht improvisatorisch, wie in dem vorherigen Werk Hubers, angegeben, sondern durch fixierte und ausnotierte Aufgaben für verschiedene, europäische Instrumente aufgeführt. Dadurch baut Huber eine bedeutsame Auseinandersetzung mit der arabischen Kultur, islamischen Mystik und auch dem Sufismus auf. Hubers langjährige Erfahrung, mit verschiedenen Tonsystemen und Stimmungen zu experimentieren, öffnete allerdings weitere neue Wege für das komponieren. Diese unterscheiden sich von der Viertelton-musikkomposition des 20. Jahrhunderts auf eindruckliche Art.

Zur Entstehung seines neuen Werks bemerkte Huber: *„In den 12 Jahren meiner Beschäftigung mit arabischer Musik und besonders ihrer klassischen Musiktheorie*

⁷⁷⁹ Ebda., S. 2.

⁷⁸⁰ Kunkel, Michael: *Unterbrochene Zeichen*, Klaus Huber an der Hochschule für Musik der Musik-akademie der Stadt Basel. Schriften Gespräche, Dokumente. Saarbrücken 2005, S. 59.

⁷⁸¹ Vgl. Keller, Kjell: 2004, S. 18.

begleitete die Auseinandersetzung mit dem Sufismus meinen Weg.“⁷⁸² Huber stieß unter anderem auf eine Ode, in welcher Ibn Sînâ – vor rund tausend Jahren – den Pfad der menschlichen Seele in mystischen Bildern zeichnet. Er entwickelte erste Ideen für eine Komposition mit der Ode von Ibn Sînâ. Dann aber begegnete ihm ein höchst aktuelles, noch unveröffentlichtes Gedicht von Mahmûd Darwîsch, das die Zeitung *Le Monde Diplomatique* im April 2002 in französischer Übersetzung abgedruckt hatte: *Etat de siège*, Belagerungszustand, im Januar 2002 in Ramallah geschrieben.⁷⁸³

Huber entdeckte innere Verwandtschaften zwischen den Texten von Ibn Sînâ und Darwîsch. Das Besondere: Bei Darwîsch finden sich mystische Bilder direkt neben Aussagen, die die unmenschliche Lebenssituation und das Leiden des palästinensischen Volkes ausdrücken. Weil es Huber wichtig ist, wo immer möglich, in seinem musikalischen Schaffen Bezüge zur (konfliktreichen) Gegenwart herzustellen, entschied er sich, Fragmente aus dem Darwîsch-Gedicht an Stelle von Ibn Sînâs Ode in seine neue Komposition zu integrieren. Er übersetzte die Texte aus dem Französischen ins Deutsche. Eine zentrale Passage aus dem Darwîsch-Gedicht wählte er als Titel: „*Die Seele muss vom Reittier steigen*“. Das Werk wurde im Oktober 2002 in Donaueschingen mit großem Erfolg uraufgeführt. Huber bezeichnet sein Werk als „*Kammerkonzert*“.⁷⁸⁴

Klaus Huber legte bei der Instrumentation des Werkes großen Wert auf die Gegenüberstellung moderner und historischer, europäischer Musikinstrumente, und im Vergleich zum vorherigen Werk verzichtete er, bis auf die Trommel, völlig auf die traditionellen, arabischen Instrumente. Im Vordergrund stehen zwei tiefe, solistische Streichinstrumente. Als modernes Instrument das Violoncello und als historisches Instrument den *Baryton*⁷⁸⁵. Auch das 37-köpfige Orchester ist in eine

⁷⁸² Vgl. Huber, Klaus: Werkkommentar. In: (www.klaushuber.com), (Stand: 12.10.2015).

⁷⁸³ Darwîsch, Jahrgang 1941, ist der berühmteste, heutige Dichter Palästinas. Mit seinen politisch engagierten Gedichten und seiner Poesie des Widerstands erlangte er eine große Popularität, weit über Palästina hinaus. Die Behörden Israels haben ihn mehrmals verhaftet. Das Trauma der Heimatlosigkeit, auch des Exils, hat er immer wieder mit eindrucksvollen Bildern in Worte gesetzt. Zit. von Keller, Kjell: *Klaus Huber und die arabische Musik, Begegnungen, Entgrenzungen, Berührungen*. In: *Dissonanz*, 2004. <https://www.dissonance.ch/CH-Komponisten/Huber/Huber1.html>, (Stand: 02.10.2015).

⁷⁸⁴ Keller, Kjell: 2004.

⁷⁸⁵ Dieses Instrument war besonders im 17./18. Jh. verbreitet.

„moderne“ und eine „historische“ Gruppe unterteilt. Die moderne Besetzung besteht aus Holz- und Blechinstrumenten, einer Harfe⁷⁸⁶, der Perkussion und aus Streichinstrumenten. Ihr gegenüberstehend, setzt sich die historische Gruppe aus Barockinstrumenten, wie Flöte, Barockoboe, Barockposaunen und mehreren historischen Saiteninstrumenten wie Gambe und Theorbe zusammen. Im Laufe des Werks trennt Huber die Gruppen voneinander. Neben den verschiedenen Schlaginstrumenten finden sich ausnahmsweise zwei unterschiedliche, arabische Trommeln wie Becher- und Rahmentrommel. Beide tauchen insbesondere mit arabisch gesungenen Darwîsch-Texten auf. Das Darwîsch-Gedicht lautet hier in Hubers Übersetzung:

„Wenn du nicht Regen bist, meine Liebe - sei Baum

Gesättigt von Fruchtbarkeit, sei Baum

Wenn du nicht Baum bist, meine Liebe - sei Stein

Gesättigt von Feuchtigkeit, sei Stein.

Wenn du nicht Stein bist, meine Liebe - sei Mond

Im Traum der Geliebten, sei Mond

So sprach eine Frau zu ihrem Sohn, als er begraben wurde.“⁷⁸⁷

Als Vokalstimme, die die Texte in zwei Sprachen, nämlich arabisch/deutsch (oder arabisch/ französisch) singt oder spricht, wählte Klaus Huber einen Kontratenor. Durch die Besetzung mit modernen und historischen Instrumenten verbindet und kombiniert der Komponist verschiedene europäische Epochen. Des Weiteren konfrontiert Klaus Huber die europäisch temperierte Stimmung mit der arabisch-dreivierteltonigen Stimmung, da weite Teile des Werks dreivierteltonig und nach einer *Maqam*-Reihe wie z.B. *Sabā*, der wir schon begegneten, und *Maqam-Iraqi* (mit drei dreivierteltonigen Intervallen innerhalb einer Oktave) nicht nur im horizontalen Ablauf, sondern auch im vertikalen, mehrstimmigen Raum, geprägt sind. Beispielsweise entspricht der Kontra-Tenor in T. 95, 100 und 113 (A - H^{3/4} - C - D^b - E) *Gins-Sabā* bzw. *Maqam-Sabā*, T. 198 = (G - A - H^{3/4}) und (T. 201) = (H^{3/4} - C - D - E^{3/4}) *Gins-Iraqi* bzw. *Maqam-Iraqi* (siehe Abbildung 20 und 21).

Baryton und weitere Instrumente spielen dreivierteltonig. Die ständig wechselnd rhythmischen Formen der *Darabukka* (Bechertrommel) werden von Huber nach

⁷⁸⁶ Das Instrument ist auf 9 Saiten dritteltönig gestimmt.

⁷⁸⁷ Keller, Kjell: 2004.

europäischem System mit 9/4, 11/4 und 7/4 notiert. Diese Taktarten hat er aus der arabischen Musik abgeleitet (T. 63ff) (siehe Abbildung 22). Zum großen Teil liegen den gesungenen Texten *Maqamat*-Reihen zugrunde, außer beim Letzten; hier wechselt Huber zur dritteltönigen Musik. Die häufigen Passagen der *Maqamat* mit Dreivierteltonschritten stellen an den Sänger hohe Ansprüche, vor allem dadurch, dass er nicht nur die Intervalle richtig und sauber singen, sondern auch deren Ausdruck, deren Inhalt selber fühlen und umsetzen muss. Außerdem macht die Interpretation des Gesanges aus sprachlichen Gründen die Performance schwierig, schriftlich zu fixieren. Huber setzt den arabischen Text in phonetischer Umschrift in die Partitur ein. So löst er einen Teil der Probleme. In Hubers Werken kommen sowohl sein besonderes Verständnis und seine Interpretation der arabischen Musik als auch seine eigene, befruchtende Musiksprache zum Tragen.

Mit der Anwendung von einigen arabischen Modi bzw. *Maqamat* und Drittel- und Vierteltönen, die in der mittelalterlichen, arabischen Musiktheorie entstanden, in einer untraditionell gebrauchten Form, in der Huber auf Improvisationsverfahren „*Taqsim*“ und vor allem auf die arabischen, traditionellen Instrumente verzichtet, werden die *Maqamat* in eingeschränkter Bedeutung als Tonskalen oder Modi betrachtet und nicht als konzipierte Melodieverläufe im Sinne der arabischen Musiktheorie dargestellt. Der typische, emotionale Charakter eines einzelnen *Maqam* wird im Verlaufe der Improvisation entfaltet und durch die rhythmische Begleitung hervorgehoben. Jede *Maqam*-Darstellung besitzt ihren eigenen Charakter, der vor allem von der Organisation der Kernzelle des *Maqams*, der sogenannten *Ǧins*-Reihe, bestimmt wird.⁷⁸⁸

Im Werk „*Die Seele muss vom Reittier steigen*“ werden historische und moderne, westliche Melodien und arabische Tonarten gegeneinandergestellt und aufgeführt. Sie sind im eigentlichen Sinne als verfeinerte Tonhöhenverhältnisse zu begreifen. Deutlich entwickeln sich die kompositorischen Methoden von Klaus Huber, ohne dass er sich die arabische Kultur zu Nutze macht. Für Zuhörer werden die klanglichen Gewebe und der Klangraum immer feiner und exotischer. Trotz der Annäherung an die arabische Musik schreibt Huber sicherlich keine arabische Musik. Er führt mit dieser Komposition eine Fermentierung bzw. Modifizierung des temperiert chromatischen Systems durch arabische Elemente durch, d. h. er verbindet arabische *Maqamat* und rhythmische Elemente (*Wazn*)

⁷⁸⁸ Vgl. Touma, H. Hassan: 1989, *Das Maqam-Phänomen*, S. 64ff.

mit westlicher Technik, wobei allerdings für die Araber das Komponieren mit *Maqamat* in europäischer Tonsprache nichts grundsätzlich Neues ist.

Ägyptische Komponisten wie Youssuf Greiss (1899-1961) und Abu-Bakr Khairat (1910-1963) schrieben bereits Orchesterwerke und Opern, gestützt auf die traditionelle, europäische Musik mit arabischen, folkloristischen Elementen. Gerade der Komponist Gamal Abdel Rahim, der als Komponist hauptsächlich in Deutschland ausgebildet und als „Vater der neuen Musik Ägyptens“ betrachtet wurde (mit gleichem Jahrgang 1924 wie Klaus Huber), schrieb in den achtziger Jahren einige Stücke in kleiner Besetzung, in denen sich auch *Maqamat* mit Dreivierteltönen untraditionell finden, horizontal und vertikal, wie z. B. in „*Bohayrat Al-Lotus (Lotus-Teich)*“, „*Osiris*“, „*Duo für Violine und Cello*“, „*Improvisation über ein Hausierer Tune*“, „*Trio -Echnaton Gebet und phönizischen Dance*“. Er schuf seinen eigenen, multikulturellen Kompositionsstil, in dem arabische und westliche Musik verschmolzen, und ihm den Titel des „Bartók von Ägypten“ brachte.⁷⁸⁹

Huber hatte im Jahre 2004 die Möglichkeit, seine beiden Werke „*Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stieres*“ und „*Die Seele muss vom Reittier steigen*“ in Kairo für ägyptische Konzertbesucher live aufzuführen. Das Publikum war überrascht und beeindruckt, dass sich ein westlicher Komponist derart intensiv mit der arabischen Tradition, ihrer Musik, Religion und Literatur, auseinandergesetzt hatte. Die Reaktionen waren kontrovers. Aufgrund einer Vielzahl von Irritationen konnten viele Rezipienten diese Musik nicht völlig nachvollziehen. Daher fanden manche Zuhörer leichter Zugang zu „*Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stieres*“ als zu „*Die Seele muss vom Reittier steigen*“. Dies lag wohl am Einsatz der vokalen und instrumentalen Improvisationen, die in der traditionell-arabischen Musik von zentraler Bedeutung sind.⁷⁹⁰ „*Jedoch kamen im Allgemeinen die beiden Stücke beim ägyptischen Publikum sehr gut an, (...)*“, berichtete der Wissenschaftler Issam El-Mallah in einem Brief an den Verfasser,

⁷⁸⁹ Vgl. El-Kholy, Samah: *Zwischen Selbstbehauptung und freiem Spiel der Fantasie. Neue Musik in Ägypten*. In: NZFM 168 (2003), Heft 2, S. 38ff. <https://schott-campus.com/zwischen-selbstbehauptung-und-freiem-spiel-der-fantasie-neue-musik-in-aegypten/>, (Stand: 12.10.2015). Vgl. auch Abdel-Rahim, Gamal: *International Opus*. <http://www.internationalopus.com/cgi-bin/io.pl?mode=composer&composer=14>, (Stand: 02.10.2015).

⁷⁹⁰ Vgl. Keller, Kjell: Impulse aus dem Orient auf Klaus Hubers musikalisches Schaffen. In: *Musik-konzepte* 137/138 Klaus Huber, hrsg. von Ulrich Tadday, Heft 8. München 2007, S. 134.

ein ägyptischer Musikologe, der an einer deutschen Universität lehrt und gleichzeitig als Perkussionist im Ensemble mitwirkte.⁷⁹¹

Der Interpret und Akkordeonist Hugo Noth, dem eine reduzierte Fassung von „*Die Seele muss vom Reittier steigen*“ übrigens gewidmet ist, gibt (in einem Telefonat mit dem Autor) seine emotionale Erfahrung mit den Worten wieder: Es sei hart, sich in die Drittelstimmung einzuhören, aber hinterher klinge die temperierte Stimmung ganz schrecklich.⁷⁹²

Man kann wiederum dieses Eindringen von arabischen Intervallen, Dritteltönen, Dreivierteltönen oder *Maqamat* in das zwölftönige System, durch kompositorische Komplexität und Vielfalt der verwendeten Klänge, quasi eine Fermentierung des westlichen Systems nennen. Diese Fermentierung von Hubers harmonischem Klanggewebe in der arabischen Musik könnte vor allem für die europäischen Rezipienten nachvollziehbar sein, wenn sie erst die adäquaten Erkenntnisse über die arabischen Tonarten (*Maqamat*) hätten. Für die arabischen Hörer ist der Zugang jedoch einfacher, da Huber sich an den *Maqam* oder *Wazn* in verständlicher Art als Grundelement seines Werks orientiere. Im Vergleich dazu fehlt bei Bartóks Vierteltonmusik, trotz der Benutzung von Vierteltönen, jede Spur oder Annäherung an arabische Musik.

Anhand der vorherigen Beispiele von Huber können wir nun zum Kernpunkt des Mythos vom arabischen Einfluss auf Bartóks Musik kommen. Es lässt sich hier feststellen, dass sich Bartók bei der Verwendung von Vierteltönen *sicherlich* nicht auf die arabische Musiktheorie stützte. Bei ihm kommt dem Klangraum des Vierteltones letztendlich mehr Bedeutung zu. Bartók beweist durchaus eine besondere Konzeption aus eigener Expression, eigenen Techniken, Effekten und Virtuositätsvorstellungen. Diese lösen wiederum sowohl für „europäische“ als auch für „arabische“ Ohren, zwangsläufig Irritationen aus. Bartók hatte sich sicherlich mit der arabischen Musik beschäftigt, jedoch nicht so stark, wie beispielsweise Klaus Huber. Jedoch kann man durchaus behaupten, dass die Erfindung seiner Kompositionstechnik ihre Wurzeln in der Volksmusik und in der Tradition des Altertums hat. Diese Botschaft war und ist heute eine Inspiration für die weitere Entwicklung der neuen Musikrichtung, die von Generation zu Generation die Musik mit einer neuen Farbe bekleidet.

⁷⁹¹ Vgl. Brief Issam El-Mallah an der Verfasser, 11.06.2004., Zit. von Kjell Keller: 2004, S. 20.

⁷⁹² Zit. von Günter Kleinen: 2007, S. 138.

In einer Zeit, als die von Schönberg und Strawinsky eingeschlagenen Marschrouten noch diametral auseinanderzulaufen schienen, hat Bartók einen Nenner gefunden, der ihm erlaubte, die sich scheinbar ausschließenden Tendenzen zu einen. In diesem Sinne ist eigentlich er der erste universelle Geist in der großen Bewegung der Neuen Musik gewesen.⁷⁹³

5.9 Zusammenfassung

Aus dieser Analyse können wir nun feststellen, dass Bartóks Verwendungen von Vierteltönen in den bereits untersuchten Werken, *Der wunderbare Mandarin*, *erste Satz des zweiten Violinkonzerts*, *III. Satz des VI. Streichquartetts* und *IV. Satz der Sonate für Violine-Solo*, in keiner Weise in irgendeiner Vierteltonkombination auf die arabische Musik bzw. arabische Volksmusik zurückführen. Im Vergleich zu den arabischen Vierteltonkombinationen (im arabischen Tonsystem nur als Dreiviertelton möglich), die zu den quantitativ orientierten, orthodoxen und nicht temperierten Zusammenhängen, also den sogenannten „*Ağnas*“ (Tetrachord) gehören, finden wir bei Bartók die Verwendung von Vierteltönen stellenweise eher als Äußerung einer individuellen, kompositorischen Idee denn als Andeutung einer bestimmten Region oder Kultur. Im „*Mandarin*“ und „*Violinkonzert*“ beispielsweise sollen die Vierteltöne laut Lendvai eine bestimmte Farbe eines emotionalen Ereignisses ausdrücken⁷⁹⁴ und nach Peter Petersen lediglich den Ausdruck von Verengung und Weitung des Klangraums beschreiben.⁷⁹⁵ Die Vierteltöne in der „*Burletta*“ aus dem III. Satz des VI. Streichquartetts sollen ebenfalls bunte Effekte erzeugen, wie der Erzeugung eines unerträglichen und hässlichen Klanges.⁷⁹⁶

In dem vierten Satz „*Presto*“ der „*Sonate für Violine*“ treffen wir zum ersten Mal auf eine Art Ganz-Vierteltonkomposition bei Bartók. Die *Sonate* stellt, wie bereits angeführt, Bartóks späteren Stil mit Vierteltönen dar. Die Vierteltontechnik wurde von Bartók selbst als Ausdruck der „*compression*“ bzw. „*extention of range*“ erklärt.⁷⁹⁷ Die Vierteltöne in diesem Satz sind also nur als Farbeffekt gedacht, wie

⁷⁹³ Vgl. Zillig, Winfried: *Die neue Musik Linien und Porträts*. München 1963, S. 107.

⁷⁹⁴ Vgl. Lendvai, Ernő: *The Workshop of Bartók and Kodály*. Budapest 1983, S. 449.

⁷⁹⁵ Vgl. Petersen: 1981. S. 61.

⁷⁹⁶ Vgl. ebda., S. 62.

⁷⁹⁷ Vgl. Bartók: *Béla Bartók Essays*. London 1976, S. 381.

es Bartók bereits dem Geigenspieler Menuhin andeutete.⁷⁹⁸ Sie sollen schließlich in der „europäischen“ Tonsprache als Variante bzw. Entfaltung dodekaphonischer Töne fungieren. Die *Sonate für Violine-Solo* als Vierteltonmusik verlangt im Vergleich mit vorherigen Werken allerdings eine anspruchsvolle Leistung des Geigenspielers. Sie war sogar für den berühmten Geiger Menuhin als eine schwierige Performanz zu bezeichnen.

Eine gute Erfahrung und Kenntnis mit solcher Musik ist für den Zuhörer erforderlich. Wir können davon ausgehen, dass Bartóks Vierteltonmusik ebenfalls von jedem „direkten“, ethnischen Einfluss befreit ist. Seine Mikrotonmusik dient in der Kompositionslehre schließlich einer neuen These, die für die gängige Mikrotonkomposition seiner Zeit fortschrittlich und innovativ war. Ende der 60er Jahre ging Klaus Huber als Komponist mit seiner Musik einen neuen Weg, indem er das arabische und sogar ostasiatische (chinesische und japanische), musikalische Erbe neben der europäischen Tradition als Gerüst seiner Werke verwendete. Er verwendete neben orientalischen Texten häufig außereuropäische Elemente, wie asiatische Dritteltöne, arabische *Maqamat* mit Dreivierteltönen, arabische *Awzan* (Rhythmen) und auch arabische, traditionelle Instrumente wie *Al-Qanun*, *Nai*, *Al-Oud* und die arabischen Trommelinstrumente, wie *Riqq* und *Mazhar*, in einer Originalform, wie sie teilweise traditionell benutzt werden.⁷⁹⁹ Sein Interesse an der arabischen Kultur war sehr gezielt. Er studierte lange Jahre die arabische Musiktheorie und das Tonsystem des Mittelalters.⁸⁰⁰

Zwei wichtige Werke in diesem Kapitel, zeigen die musikalischen Aspekte und Relationen Klaus Hubers hinsichtlich arabischer Musik im Vergleich zu Bartóks Perspektiven arabischer Musik: Dies sind zum einen „*Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers*“ und zum anderen „*Die Seele muss vom Reittier steigen*“. Im Allgemeinen sind die arabische Melismatik in den beiden Werken wie auch die *Maqamat*, der *Wazn* und sogar der Gesang vom *Sufi*-Sänger einfach zu erkennen. Sie führen eindeutig zu der traditionellen arabischen Musik. Die Aufgabe der arabischen wie europäischen Instrumentalisten ist in

⁷⁹⁸ Vgl. Kroó, György: *Bartók-Handbuch*. Wien 1974, S. 224.

⁷⁹⁹ Vgl. Keller, Kjell: Klaus Huber und die arabische Musikbegegnung. Entgrenzungen. Berührungen“. In: *Dissonanz*, Heft 88, 2004, S. 16.

⁸⁰⁰ Vgl. Kleinen, Günter: Ausweitung harmonischer Räume durch arabische Tonarten. In: *Musik-konzepte* 137/138 Klaus Huber, hrsg. von Ulrich Tadday, Heft 8. München 2007, S. 141ff.

diesem Sinne auf die arabische Tonalität fixiert und mit diversen *Maqamat*, sowohl ausnotiert als auch improvisiert, konfrontiert. Hier ist somit – im Gegensatz zum Werk Bartóks – ein klares Bild der arabischen Musik bzw. ein „direkter“, arabischer Einfluss zu identifizieren.

Klaus Huber zitiert ebenfalls bewusst einen allgemein gehaltenen, arabischen Stil unter Verzicht auf konkrete, arabische Melodien in seinen Kompositionen. Er erfindet zudem des Öfteren eigene Modi mit Dreivierteltönen. Dies wird vor allem bei der Aufgabe der europäischen Instrumente in den beiden oben genannten Werken beobachtet, die in allen ihren Komplexen eine Mischung aus traditioneller und moderner Tonsprache präsentieren sollten.⁸⁰¹ Huber erzielt dadurch zum einen eine bedeutsame Auseinandersetzung mit der arabischen, islamischen Kultur, zum anderen eine Entwicklung neuer kompositorischer Methoden in der modernen, exotischen Musik des 20. Jahrhunderts. Diese ist im Vergleich zu Bartóks Musik einfacher einzuordnen, da Huber die arabischen Musikelemente in seinen Werken als Grundlage der Melodik, Rhythmik und Harmonik seiner Komposition verwendet. Im Gegensatz zu Bartók sind die Quellen nicht bekannt gegeben worden, wobei seine Fantasien im Vergleich zu Huber jedoch lediglich „indirekt“ auf eine bestimmte, ethnische Tonsprache zurückgeht. Für die arabischen Rezipienten ist es sicherlich einfacher, Hubers Musik mit den „direkten“, arabischen Elementen zu verbinden. Bei Bartóks fällt diese Verknüpfung weniger leicht, wie bereits erläutert. Bartók hatte zudem leider keine Gelegenheit, seine Musik vor musikalischen Arabischsprachigen aufzuführen. Aber auch mit arabischen Musikvorkenntnissen und aufgrund vieler Irritationen können wenige Rezipienten Bartóks Vierteltonmusik völlig auskosten. Beide Komponisten, sowohl Bartók als auch Huber, haben zweifelsohne eine ästhetisch markante Spur, künstlerisch wie politisch im positiven Sinne, auf die Musik des 20. Jahrhunderts hinterlassen. Bartók hatte zum Beispiel für die Verbrüderung der Nationen einen neuen Stil durch die Folklore geschaffen. Klaus Huber kämpfte mit seiner neuen, musikalischen Methode gegen das Böse und die Ungerechtigkeit in der arabischen Kultur. Sie entwickelten und entfalteten bzw. fermentierten gezielt das Zwölftonsystem durch „direkte“ oder „indirekte“, ethnische Inspirationen ohne sie auszunutzen. Entscheidend ist für diese Arbeit die Quelle mit dem Ursprung zu vergleichen, so dass der Mythos zwischen „direkten“ und „indirekten“, arabischen Einflüssen auf die europäische Tonsprache als eine definierbare Tatsache beweisbar ist.

⁸⁰¹ Vgl. Huber, Klaus: *Umgepflügte Zeit*. 1999, S. 2.

Abbildung 17.:

„Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers“, ab Min. 12,17. Solo Nay
Maqam-Hijazi oder - Hiğaz:⁸⁰²

The image shows a handwritten musical score for a solo performance on the Nay instrument. The score is organized into three systems, each with two staves: U.A. (Upper Accompaniment) and Git. (Guitar). The notation includes rhythmic patterns, melodic lines, and performance instructions. Key annotations include circled time markers (e.g., 12:55, 13:04) and the text 'Hijazi an sich'. The score is written in a style typical of handwritten musical manuscripts, with some corrections and additional markings.

⁸⁰² Klaus Huber: *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers*. München: Bühnen und Musikverlag G. Ricordi und Co. 1992/93, S. 3.

Abbildung 18.:

„Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers“, ab Min. 38,40. Wazn Samāh 36/4.⁸⁰³

K.H. «RÉSONANCE DE RAST»
 (38'40" exhumement Rast a pppp)

QANOUN (AL KINDI)

MAZHAR (36 1) HAZEN SAMĀH

ALTO avec s.p.

CHANTERIE SOUFI avec le vent

GUIT. avec s.p.

803 Ebda., S. 8.

Abbildung 19..804

The image shows a handwritten musical score for guitar and voice. It consists of three systems of music, each with a guitar part and a vocal part. The guitar parts are written in tablature, and the vocal parts are written in standard notation with lyrics in Spanish.

System 1:

- Guitar (GIT.):** Starts with a circled measure number $1'55''$. The tablature shows various fret numbers and string numbers.
- Voice (V/A):** Labeled "BANDA". The lyrics are "2'00'' (SE'QUENCIA)". The vocal line includes notes with slurs and dynamic markings like *mecho* and *lento e pianissimo (ppp)*.
- Piano (P/ND):** Labeled "P/ND". The lyrics are "(magam SABÄ en RE)".

System 2:

- Guitar (GIT.):** Starts with a circled measure number $2'28''$. The tablature includes a circled measure number $2'44''$.
- Voice (V/A):** Labeled "GIT.". The lyrics are "ETC. quasi affacca". The vocal line includes notes with slurs and dynamic markings like *ord. b* and *ord.*.
- Piano (P/ND):** Labeled "GIT.". The lyrics are "(SABÄ en RE)". The piano part includes notes with slurs and dynamic markings like *ord. b* and *ord.*.

System 3:

- Guitar (GIT.):** Starts with a circled measure number $3'05''$. The tablature includes a circled measure number $3'38''$.
- Voice (V/A):** Labeled "GIT.". The lyrics are "ETC...". The vocal line includes notes with slurs and dynamic markings like *ord.* and *ETC...*.
- Piano (P/ND):** Labeled "GIT.". The lyrics are "(magam SABÄ en RE)". The piano part includes notes with slurs and dynamic markings like *ord.* and *ETC...*.

The score concludes with a circled measure number $50''$ and the instruction "gl. rapido!".

Abbildung 21. (T. 198-201):⁸⁰⁶

Handwritten musical score for voice and piano. The score is written on a five-line staff with a treble clef and a 2/4 time signature. The lyrics are in Arabic script. The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, and *5*. There are also performance instructions like *ATTACCA:* and *MELO ANCHI (T. 202)*. The score is divided into measures, with some measures containing rests or specific notes. The lyrics are:
 mi-l-bi-... mi-l-bi-... ki bi-g-a-...
 -ja-... ti ku-ma-... ku-ma-... wa-l-jisat ku-ma-... ka.
 The piano accompaniment is written below the vocal line, with some notes marked with *4* and *5*. The score ends with a double bar line and the instruction *ATTACCA:*.

806 Ebda.

Abbildung 22. (T. 63-65):⁸⁰⁷

[1 = 64 - 65]

un poco più mosso, "al piacere" (quasi una Valse)

The score consists of five staves:

- Vn. I:** Starts with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with dynamic markings *p* and *pp*. Measure 63 includes a triplet of eighth notes.
- Vn. II:** Similar to Vn. I, with a melodic line and dynamic markings *p* and *pp*. Measure 63 includes a triplet of eighth notes.
- Vcllo:** Features a melodic line with dynamic markings *p* and *pp*. Measure 63 includes a triplet of eighth notes.
- Vcllo:** Features a melodic line with dynamic markings *p* and *pp*. Measure 63 includes a triplet of eighth notes.
- Cb.:** Features a melodic line with dynamic markings *p* and *pp*. Measure 63 includes a triplet of eighth notes.

Measure 63 includes the instruction *ritardato sempre, sopr. dolce*. Measure 64 includes the instruction *al piacere*. Measure 65 includes the instruction *quasi una Valse*. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

807 Ebda.

6 Literaturliste

Al-Basri, Hamid: *Waqeh Salalem al-Musiqa al-arabiya wa Afaquha al-Mus-taqbaliya (Die Tatsache der arabischen Skalen und ihre Zukunft)*. In: *Majalet al-Haya al-Musiqiya (Zeitschrift des musikalischen Lebens)*, Nr. 2. Damaskus 1993.

Al-Farabi, Abu Nasr Muhamad Ibn Tarhan: *Kitab al-musiqa al-kabir (Das große Buch der Musik)*. Hrsg. von Eckhard Neubauer. Frankfurt 1998.

Al-Farabi, Abu Nasr Muhammad Ibn Tarhan: *Kitab al-musiqa al-kabir (Das große Buch der Musik)*. Hrsg. von G. A. M. Hasaba. Kairo 1967.

Al-Faruki, Luwis Ibsin: *Maschakel a-Taálem al-Musiqi fi al-Alam al-Arabi: Hulul kadima wa Haditha (Probleme des musikalischen Lehrens in der arabischen Welt: Alte und moderne Lösungen)*. In: „*Majalat al-Hayah al-Muaiqiya, (Zeitschrift des musikalischen Lebens)*“, Nr. 9. Damaskus 1995.

Al-Kindī, Ja`qūb Ibn Ishāq: *Risāla fi hubr tā`lif al-alhān (über die Komposition der Melodien)*. Hrsg. von Robert Lachmann und Mahmud El-Hefni. Leipzig 1931.

Al-Urmawi, Safi ad-Din: *Ar-Risala ašarafiya fi an-nisab at-ta`lifiya*. MS3460 Ahmet III Colection, Topkapi Saray Library, Istanbul; als Facsimile. In: Publications of the Institute for the History of Arabic-Islamic Science, Series C, Facsimile Editions, Vol. 6. Frankfurt/M 1984.

Al-Urmawi, Safi ad-Din: *Kitab al-adwar*. MS 3653 Nuruosmaniye, Istanbul; als Faksimile. In: Publications of the Institute for the History of Arabic-Islamic Science, Series C, Facsimile Editions, Vol. 6. Frankfurt/M 1984.

Abdel-Hamid, Omiamma: *Ein neuer Weg für den Anfangsunterricht in arabischer Musik an ägyptischen Schulen*. Köln 1989.

Al-Helo, Saleem: *Al-muwaschahat al-andalusiya naschataha wa tatawuraha, (Andalusische Muwaschahat ihre Anfänge und Entwicklungen)*. Beirut 1995.

Al-Isbahani, Abu al-Farağ: *Kitab al-ağani (Buch der Lieder)*. 20 Bde. Kairo, 1285 H/ 1868-69.

Allahwirdi, Michail Halil: *Falsafat al-musiqa aš-šarqiya (Philosophie der orientalischen Musik)*. Damaskus 1949.

Almakhlafi, Ali: *Arabisch Schnellkurs für Anfänger und Wiedereinsteiger*. Isma-ning, Deutschland 2007.

Al-Mahdi, Saleh: *Über arabische Musik*. In: „*Musik und Bildung, Zeitschrift für Theorie und Praxis der Musikerziehung*“, 5. (64) Jahrgang, Heft 10, hrsg. von Siegfried Borris und Egon Kraus. Mainz 1973.

Al-Mahdi, Saleh: *Maqamat al-Musiqa al-Arabiya (Maqamat der arabischen Musik)*. Tunesien 1982. (Die zweite Ausgabe war in Beirut 1993).

Al-Maragi, Abed al-Qadir Ibn Gaibi: *Maqasid al-alhan (Zwecke der Melodien)*. Bodleian Library, Oxford Ouseley 385.

Al-Sabag, Taufiq: *Dalil al-Musiqi al- A'am, (Der allgemein musikalische Wegweiser)*. Aleppo 1950.

Antonowytsch, Myrosław: *Dumka und Duma*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 15, hrsg. von Friedrich Blume. Kassel 1973.

Aš-Šeiḥ as-Safadi: *Risala fi-Ilm al-Musiqa, (Brief in der Wissenschaft der Musik)*. Tübingen Ms. or. Wetzsetin II 1810.

Avenary, Hanoeh: *Jüdische Musik*. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 7, hrsg. von Friedrich Blume. Kassel 1958.

Bartha, Denes: *Bartók Belá*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Friedrich Blume, Band 1. Kassel und Basel (1949-1951).

Bartók, Béla: *A Biskra-vidéki arabok nézenéje*. Szimfónia 1, nos.12-13 (Sep. 1917).

Bartók, Béla: *Béla Bartók. Essays*. Selected and edited with Benjamin Suchoff, First published. Londen 1976.

Bartók, Béla: *Auf Volkslied-Forschungsfahrt in der Türkei*. In: *Musik der Zeit, eine Schriftenreihe zur zeitgenössischen Musik*, hrsg. von Heinrich Lindlar, Heft 3, *Béla Bartók*. Bonn und London 1953.

Bartók, Béla: *Ausgewählte Briefe*. Hrsg. von János Demény. Budapest: Corvina Verlag 1960.

Bartók, Béla: *Béla Bartók. Briefe*. Hrsg. von János Demény, Band I. & Band II, Budapest 1973.

Bartók, Béla: *Béla Bartók. Studies in Ethnomusicology*. Hrsg. von Suchoff, Benjamin. Lincoln und London: Universität of Nebraska 1997.

Bartók, Béla: *Béla Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe*. Hrsg. von Bence Szabolcsi: Budapest, Corvina 1957. (Mehrere Lizenzausgaben beim Bärenreiter Verlag, Kassel und beim Deutschen Taschenbuch-Verlag München).

Bartók, Béla: *Harvard Lectures*. In: „*Béla Bartók. Essays*“, hrsg. von Suchoff, Benjamin. London 1976.

Bartók, Belá: *Problem der neuen Musik*. Musiksprachen, S. 164, zitiert von Tallian, Tibor: 1988.

Bartók, Béla: *Musik der Zeit. Eine Schriftenreihe zur zeitgenössischen Musik*. Hrsg. von Heinrich Lindlar, Heft 3. Bonn 1953.

Bartók, Béla: *Rassenreinheit in der Musik*. In: *Musik der Zeit, eine Schriftenreihe zur zeitgenössischen Musik*, hrsg. von Heinrich Lindlar, Heft 3, *Béla Bartók*. Bonn und London 1953.

Bartók, Béla und Lord, A.B.: *Serbo-Croatian Folks Songs*. New York: [= Columbia University Studies in Musicology, 7] 1951.

Bartók, Belá: *Volksmusik und neue Musik*. Vortrag in New York (1928). In: ÖMZ 16, 1961.

Bartók, Béla: *The Folk Songs of Hungary*. In: *Béla Bartók. Essays*, hrsg. von Suchoff, Benjamin. London 1976.

Bartók, Béla: *Warum und wie sollen wir Volksmusik sammeln?*. In: *Béla Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe*, hrsg. von Bence Szabolcsi. München 1972.

Bartók, Béla: *Vom Einfluß der Bauermusik auf die Musik unserer Zeit*. In: *Béla Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe*, hrsg. von Bence Szabolcsi. München 1972.

BBC-Sendung vom 4. November 1945, abgedruckt im Listener. Zit. von Humphrey Burton: *Menuhin, die Biographie*. München 2001.

Baumann, Max Peter: *Ethnomusikologische Feldforschung*. Studienbegleitende Text- und Arbeitshefte. Heft 3. Würzburg 2009.

Behn, Friedrich: *Die Laute im Altertum und im Mittelalter*. In: Zeitschrift für Musikwissenschaft 1 (1918).

Berner, Alfred: *Studien zur arabischen Musik auf Grund der gegenwärtigen Theorie und Praxis in Ägypten*. [= Schriftenreihe des Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung, Heft 2]. Leipzig 1937.

Black, Leo: *Der wunderbare Mandarin*. In: Formübersicht in der Philharmonia-Partitur Nr. 304. Wien-London 1958.

Braune, Gabriele: *Umm Kulum: Ein Zeitalter der Musik Ägyptens*. Frankfurt am Main 1994.

Brief vom 22. Aug. 1913 an Géza Vilmos Zágen. In: *Béla Bartók. Ausgewählte Briefe*, gesammelt und hrsg. von János Demény. Budapest 1960.

Bose, Fritz: *Musikalische Völkerkunde*. Freiburg 1953.

Bulos al-Aschqar: *Mabadeá al-Musiqa al-Garbiya wall Scharqiya, (Basis der westlichen und arabischen Musik)*. Beirut 1925.

Burton, Humphrey: *Menuhin, die Biographie*. München 2001.

Das Buch des ersten Kongresses der arabischen Musik (*Kitab al-Mu'tamar al-Awal lel-Musiqa al-Arabiya*). Kairo 1933.

Chodzko, Leonard: *Dumika*. In: Das Grosse Lexikon der Musik, Band II, hrsg. von Marc Honegger und Günther Massenkeil. Freiburg 1979.

CFM; s. a. Yehudi Menuhin/ Curtis Davis: *Die Musik des Menschen*. Genf 1980.

Dibelius, Ulrich: *Abweichung- Gegensatz-Zusammenschluß, Beobachtungen an Béla Bartóks Streichquartetten*. In: *Musik-Konzepte. Béla Bartók*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, Heft 22, München 1981.

Dille, Denijs: *Am 25. März 1881 geboren*. In: Musik der Zeit, eine Schriftenreihe zur zeitgenössischen Musik, hrsg. von Heinrich Lindlar, Heft 3, *Béla Bartók*. Bonn und London 1953.

Documenta Bartókiana, Heft 2. [Hrsg.] von Denijs Dille, (Budapest: Edition Musica, Mainz 1965).

Documenta Bartókiana, Heft 4, hrsg. von Denijs Dille. Mainz: B. Schott's Söhne. 1970.

Documenta Bartókiana, Heft 6, hrsg. von László Somfai. Budapest 1981.

Doflein, Erich: *Bartók und die Musikpädagogik*. In: Musik der Zeit, eine Schriftenreihe zur zeitgenössischen Musik, hrsg. von Heinrich Lindlar, Heft 3, *Béla Bartók*. Bonn und London 1953.

Doflein, Erich: *Briefe an Béla Bartók 1930-1935: Zur Entstehungsgeschichte von Bartóks 44 Duos für 2 Violinen*. Hrsg. von Ulrich Mahlert. Köln 1995.

Dowens, Olin: *Menuhin Thrills Capacity Crowd: Violinist Features New Bela Bartok Sonata in Recital at Carnegie Hall*. In: New York Times, 27. November 1944. (Zit. von Burton, Humphrey: 2001).

El-Hefny, Mahmoud: *Ibn Sina's Musiklehre*. Berlin 1931.

Elsner, Jürgen: *Der Begriff des Maqam in Ägypten in neuer Zeit*. Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR, Band 5. Leipzig 1973.

Elsner, Jürgen und Jähnichen, Gisa: *Studies in Ethnomusicology. 3. Afrika and Asia*. Berlin: Humboldt-Universität 1993.

Al-Mahdi, Saleh: *Maqamat Al-Musiqa al-Arabiya, (Maqamat der arabischen Musik)*. Tunesien-al-Raschidiya 1982.

El-Malla, Issam: *Afrikanische Elemente in arabischer Musikkultur*. In: *Atlas im Neuen, Festschrift Theodor Göller zum 65. Geburtstag*, Band 51, hrsg. von Theodor Göller. Tutzing 1995.

El-Mallah, Issam: *Arabische Musik und Notenschrift*. Tutzing 1996.

Brief Issam El-Mallah an den Verfasser, 11.06.2004. Zit. von Kjell Keller: 2004.

- El-Mallah, Issam: *The role of women in Omani musical life*. Tutzing 1997.
- Farmer, Henry George: *A history of Arabian music to the XIII century*. London 1929.
- Farmer, Henry George: *Greek theorists of music in Arabic translation. 1929-30 (Isis, 13)*. In: *Studies in oriental music*, hrsg. von Eckhard Neubauer. Frankfurt am Main 1986.
- Farmer, Henry George: *Sa'adyah Goan on the Influence of Music*. London 1943.
- Farmer, H. George: *Studies in Oriental Music*. Hrsg. von Eckhard Neubauer. Frankfurt am Main 1986.
- Farmer, Henry George: *The Sources of Arabian Music*. Leiden 1965.
- Farmer, Henry George: *Tenth Century Arabic Books on Music: as contained in Kitāb al-Fihrist" of Abu'l-Faraj Muhammad ibn al-Nadīm*. In: *Annual of the Leeds University Oriental Society II*, hrsg. von Eckhard Neubaue. Leiden 1959/ 61.
- Fladt, Hartmut: Beiheft zur Einspielung des kompletten Balletts: *Der wunderbare Mandarin*; unter Claudio Abbado, DGG 410598-2, 1983.
- Fladt, Hartmut: *Zur Problematik traditioneller Formtypen in der Musik des frühen zwanzigsten Jahrhunderts*. München 1974.
- Gargiy, Simon: „*Al-musiqa al-arabiya, (Die arabische Musik)*”. Bagdad 1989. (Übersetzt aus dem Französischen von Gamal al-Hayatt).
- Gorczycka, Monika: *Neue Merkmale der Klangtechnik in Bartóks Streichquartetten*. In: *Studia Musicologica V*, 1963.
- Griffith, Paul: Beiheft zu Georg Soltis Einspielung: *Der wunderbare Mandarin (Suite)*, CD Decca 430 352-2, 1990.
- Gruhn, Wilfried: *Wahrnehmen und Verstehen*. Wilhelmshaven 1989.
- Grunebaum, G. E. von: *Der Islam in seiner klassischen Epoche*. Zürich 1966 (Datengerüst 285- 294; Karte als Vorsatzblatt).
- Hassan, Scheherazade Qassim: *Turuq al-Tadwin al-Musiqa al Arabiya (Methoden der Notenschrift)*. Hrsg. von Sch.Q. Hassan. Beirut 1981.

Hába, Alois: *Mein Weg zur Viertel- und Sechsteltonmusik*. Düsseldorf 1971.

Hába, Alois: *Neue Harmonielehre des diatonischen-, chromatischen-, Viertel-, Drittel-, Sechstel-, und Zwölftel-Tonsystem*. Wien 1927.

Hans Renner: *Reclams Konzertführer*. Stuttgart 1959 (Ausgabe 1963).

Hassler, Harald: *Geyer, Stefi*. In: *Musiklexikon*, Band II. Stuttgart und Weimar 2005.

Helm, Everett: *Béla Bartók in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg 1965, Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1992.

Herzog, Avigdor: *Transcription and Transnotation in Ethnomusicology*. *Journal of the International Folk Music Council*, 16. 1964.

Hickmann, Hans: Art. „3. *Die Notenschriften der außereuropäischen Völker*“. Teil des Artikels: „*Notation, A. Notationen für einstimmige Musik*“. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 9, Sp. 1606- 1611, Kassel 1961a.

Hindrichs, Gunnar: Anmerkungen zur Zeitgestaltung in Klaus Hubers Kammerkonzert „Die Seele muss vom Reittier steigen ...“ (2002). In: *Unterbrochene Zeichen – Klaus Huber. Schriften, Gespräche, Dokumente*. Hrsg. von Michael Kunkel. Saarbrücken 2005, S. 194-217.

Hornbostel, Erich von: *Zum Kongress für arabische Musik- Kairo 1932*. In: *Zeitschrift für vergleichende Musikwissenschaft*, hrsg. von Robert Lachmann, Jahrgang 1, Berlin 1933.

Horn, Wolfgang: *Satzlehre, Musiktheorie, Analyse. Variationen über ein ostinates Thema*. In: *Zum Problem und zu Methoden von Musikanalyse*, hrsg. Nico Schüler. Hamburg 1996.

Hottinger, Arnold: *Die Länder des Islam, Geschichte, Tradition und der Einbruch der Moderne*. Zürich 2008.

Huber, Klaus: *Umgepflügte Zeit. Schriften und Gespräche*. Hrsg. von Max Neffeler. Köln 1999.

Husain, Ali Mahfuz: *Dictionary of Arabic Musical Terms*. Bagdad: Al-Jamhuriyyah Press 1964.

Husmann, Heinrich: *Grundlagen der antiken und orientalischen Musikkultur*. Berlin 1961.

Ibn al-Nadim: *Kitab al-Fihris*. Hrsg. von G. Flügel, J. Rödiger und A. Müller. Leipzig 1871- 72.

Ibn-Sina, Abu Ali al-Husian: *Kitab al-Šifa*. Bodleian MS. Pocok 109, fols. 75-309.

Ibn-Sina, Abu Ali al-Husian: *Kitab al-Nağat*. Bodleian MS. Marsh 521. fols. 159-170.

Ihwān es-Safā: *Die Abhandlungen der Ichwān es-Safā in Auswahl*. Hrsg. von Fr. Dieterici. Leipzig 1886, S. 301-331. In: „*Die Philosophie der Araber im 10. Jahrhundert n. Chr. aus den Schriften der Lauteren Brüder*“, hrsg. von Fr. Dieterici, die Propädeutik. Berlin 1865.

Idelsohn, Abraham Zwi: *Die Maqamen der arabischen Musik, Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*. Bd. 15. 1913/14.

Kamil, Mahmud: *Tadawuq al-Musiqa al-Arabiya, (Perzeption der arabischen Musik)*. Kairo 1975.

John, Nicholas: *The Stage Works of Béla Bartók, Opera Guide 44*. London 1991.

John W. Downey: *La musiq̄a populaire dans l'oeuvre de Béla Bartók*. (Veröffentlicht erst 1966 als Nr. 5 in den Publications de L'institut de Musicologie de L'université de Paris).

Kárpáti, János: *Bartók's chamber music*. Stuyvesant, NY 1944.

Kárpáti, János: *Bartók in North Africa: A Unique Fieldwork and its Impact on His Music*. In: *Bartók Perspectives, Man, Composer, and Ethnomusicologist*, hrsg. von Elliott Antokoletz, Victoria Fischer und Benjamin Suchof. Oxford und New York 2000 (171-184).

Kárpáti, János: *Bartok's string quartets*. Budapest 1975.

Keller, Kjell: *Klaus Huber und die arabische Musikbegegnung*. In: *Dissonanz*, Heft 88, 2004.

Keller, Kjell: „*Impulse aus dem Orient auf Klaus Hubers musikalisches Schaffen*“. In: *Musikkonzepte 137/138. Klaus Huber*, hrsg. von Ulrich Tadday, Heft 8. München 2007.

Khadduri, Majid: *War and Peace in the Law of Islam*. New York 1955.

Kieser, Klaus und Schneider, Katja: *Reclams Ballettführer*. Stuttgart: Philipp Reclam jun-Verlag 2006.

Kiesewetter, Raphael Georg: *Die Musik der Araber*. Leipzig 1842.

Kleinen, Günter: *Ausweitung harmonischer Räume durch arabische Tonarten*. In: *Musik-Konzept 137/138. Klaus Huber*, hrsg. von Ulrich Tadday, H. 8. München 2007.

Kneif, Tibor: *Arabische Musik bei Bartók*. In: *Österreichische Musikzeitschrift*, Juli/August 1980, S. 386-390.

Kodály, Zoltán: *Bartók als Folklorist*. In: *Béla Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe*, hrsg. von Bence Szabolcsi. Budapest 1972.

Kodály, Zoltán: *Béla Bartók Streichquartett II*. Hrsg. von Ernő Lendvai, Philharmonia Partituren in der Universal Edition. Wien-London. By Boosey & Hawkes Inc. Philharmonia No. 202.

Kodály, Zoltán: *Ungarische Jugend bei Bartók in Schuld*. In: *Musik der Zeit, eine Schriftreihe zur zeitgenössischen Musik*, hrsg. von Heinrich Lindlar, Heft 3, *Béla Bartók*. Bonn und London 1953.

Kölner Tageblatt: *Opernhaus, Herzog Blaubarts Burg, Oper in einem Akt. Text von Béla Balázs. Der wunderbare Mandarin, Pantomime in einem Akt von Melchior Lengyet, Musik von Béla Bartók*. 29.11.1926.

Kölnische Volkszeitung: *Uraufführungsskandal im Kölner Opernhaus: Der wunderbare Mandarin*. 29.11.1926.

Kosegarten, J.G.L.: *Die Moslemischen Schriftsteller über die Theorie der Musik*. In: *Zeitschrift für Kunde des Morgenlandes*, Bd. 5. Bonn 1844.

Kroó, György: *Bartók concert in New York on July 2, 1944*. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 11, 1969, S. 253-257.

Kroó, György: *Bartók-Handbuch*. Wien 1974.

Kroó, György: *Ungarische Musik seit 1945*. In: *Geschichte der ungarischen Musik*, hrsg. von Bence Szabolcsi. Budapest 1975.

Kunkel, Michael: *Unterbrochene Zeichen. Klaus Huber an der Hochschule für Musik der Musikakademie der Stadt Basel. Schriften Gespräche. Dokumente*. Saarbrücken 2005.

Lachmann, Robert und el-Hefni, Mahmud: *Risāla fī Hubr Ta'līf al-Alhān (über die Komposition der Melodien)*. Leipzig 1931.

Lachmann, Robert: *Musik des Orients*. Breslau 1929, (Nachdruck 1966).

Lampert, Vera: *Quellenkatalog der Volksliederbearbeitungen von Bartók*. In: *Documenta Bartókiana*, Heft 6, hrsg. von László Somfai. Budapest 1981.

Leibowitz, René: *Béla Bartók oder die Möglichkeit des Kompromisses in der zeitgenössischen Musik*. In: *Musik-Konzepte. Béla Bartók*, Heft 22, München 1981.

Lendvai, Ernő: *Béla Bartók Streichquartett II*. Philharmonia Partituren in der Universal Edition. Wien-London. By Boosey & Hawkes Inc. Philharmonia No. 202.

Lendvai, Ernő: *Einführung in die Formen- und Harmoniewelt Bartóks*. In: *Béla Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe*, hrsg. von Bence Szabolcsi. Kassel 1972.

Lendvai, Ernő: *The Workshop of Bartók and Kodály*. Budapest 1983.

Lengyel, Menyhért: Formübersicht in der Philharmonia-Partitur Nr. 304: *Der wunderbare Mandarin*. Wien-London.

Lesznai, Lajos: *Béla Bartók, sein Leben- seine Werke*. Leipzig 1967.

Lockspeiser, Edward: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Band 4, hrsg. von Friedrich Blume. Kassel und Basel 1955.

Manik, Liberty: *Das arabische Tonsystem im Mittelalter*. Leiden 1969.

Mazal, Otto: *Die Bedeutung der arabischen Welt für die europäische Kultur*. In: Tarif Saman und Otto Mazal: *Die arabische Welt und Europa*. Graz, Austria 1988.

Mason, Colin: *Bartóks Streichquartette. Gestalt und Wandel*. In: Musik der Zeit, eine Schriftenreihe zur zeitgenössischen Musik, hrsg. von Heinrich Lindlar, Heft 3 Bonn: Boosey & Hawkes GMBH 1953.

Mersmann, Hans: *Der Spätstil Bartóks*. In: Musik der Zeit, eine Schriftenreihe zur zeitgenössischen Musik, hrsg. von Heinrich Lindlar, Heft 3, *Béla Bartók*. Bonn und London 1953.

Mortaitis, Andreas: *Zur Theorie der musikalischen Analyse*. Frankfurt am Main 1994.

Muhammad, Suhair Abd al-Azim: *Ağnidat al-Musiqa al-Arabiya (Kalender der arabischen Musik)*. Kairo 1984.

Müller, August: *Die griechische Philosophie in den arabischen Überlieferungen*. Halle 1873.

Michaud, Roland und Michaud, Sabrina: *Der Zauber des Orients, die islamische Welt im Spiegel von Vergangenheit und Gegenwart*. Stuttgart 1991.

Neubauer, Eckhard: *Al-Halil Ibn Ahmad und die Frühgeschichte der arabischen Lehre von den „Tönen“ und den musikalischen Metren, mit einer Übersetzung des Kitab An-Nağam von Yahya Ibn Ali Al-Munağğem*. In: Zeitschrift für Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaft, Bd. 10, 1995.

Neubauer, Eckhard: *Musiker am Hof der frühen Abbasiden*. Diss., Johann Wolf Goethe-Universität. Frankfurt a.M. 1965.

Neubauer, Eckhard: *Arabische Anleitungen zur Musiktherapie*. In: Zeitschrift für Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften; Bd. 6 (1990).

Neubauer, Eckhard.: *Die Theorie vom Iqa. I. Übersetzung des Kitab Al-Iqaát von Abu Nasr Al-Farabi*. In: Zeitschrift für Sprache, Kunst und Kultur der Länder des Fernen Ostens, Bd. 21. Wiesbaden 1968 (S. 196-232).

Nyffeler, Max: *Zwischentöne: der Komponist Klaus Huber*. In: *Passagen*, eine Schweizerische Kulturzeitschrift, Nr. 15, Herbst 1993.

Oesch, Hans: *Außereuropäische Musik (Teil 2) mit 127 Notenbeispielen. 131 Abbildungen. 63 Tabellen und 2 Farbtafeln*. Laaber 1987.

Oláh, Gustav: *Bartók und das Musiktheater*. In: *Musik der Zeit*, eine Schriftenreihe zur zeitgenössischen Musik, hrsg. von Heinrich Lindlar, Heft 3, *Béla Bartók*. Bonn und London 1953.

Opelt, Ilona: *Griechische Philosophie bei den Arabern*. München 1970.

Oransay, Gültekin: *Die Melodielinie und der Begriff Makam der traditionellen türkischen Kunstmusik vom 15. bis zum 19. Jahrhundert*. Ankara 1966.

Pahlen, Kurt: *Manuel de Falla und die Musik in Spanien*. Erstausgabe. Olten 1953.

Pauer, Jiri: *Alois Hába, dem Sechzigjährigen*. In: *Musik der Zeit*, eine Schriftenreihe zur zeitgenössischen Musik, Heft 8, hrsg. von Heinrich Lindlar. Bonn 1954.

Perkuhn, Ewa Ruth: *Die Theorie zum arabischen Einfluss auf die europäische Musik des Mittelalters*. Walldorf-Hessen 1976.

Pesavento, Christiano: *Musik von Béla Bartók als pädagogisches Programm*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien, Lang 1994.

Petersen, Peter: In: Beiheft der CD *Bartók: Concerto for Orchestra. The Miraculous Mandarin*, Schola Cantorum; New York und den New Yorker Philharmonikern unter Pierre Boulez, Sony Classical SS87710 TT:68:20, 1971.

Petersen, Peter: *Bartóks Sonata für die Violine solo. Ein Appell an die Hüter der Autographen*. In: *Musik-Konzepte 22 Béla Bartók*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, H. 22. München 1981.

Petersen, Peter: *Über die Wirkung Bartóks auf das Schaffen Lutoslawskis*. In: *Musik Konzept, Béla Bartók*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, Heft 22. München 1981.

Pfrogner, Hermann: *Die Zwölfordnung der Töne*. Zürich/ Leipzig/ Wien 1953.

Pollack, Howard: *George Gershwin: his life and work*. University of California Press [u.a.] 2006.

Programmheft der Oper der Stadt Köln, Bartók-abend, 30.11.1980.

Programmheft des 7. philharmonischen Konzertes der Stadt Duisburg, Mittwoch, 23. Februar 2011 und Donnerstag, 24. Februar 2011, Philharmonie Mercatorhalle Duisburg.

Ptolemäus, Claudius: *Hamonicorum Libri 3*. ed. J. Wallis Oxonii 1682.

Pütz, Werner: *Studien zum Streichquartettschaffen bei Hindemith. Bartók. Schönberg und Webern*. Regensburg 1968.

Raschid, Anwar Subhi: *Mugaz Tarih al-Musiqa wal Ginah al-Arabi (Zusammenfassung der Musikgeschichte und des arabischen Gesanges)*. Bagdad 2000.

Reinert, Benedikt: *Die arabische Musiktheorie zwischen autochthoner Tradition und griechischem Erbe*. In: *Die Blütezeit der arabischen Wissenschaft*, hrsg. von Heinz Balmer und Beat Glaus. Zürich 1990.

Reinhard, Kurt: *Einführung in die Musikethnologie*. Wolfenbüttel 1968.

Renner, Hans und Schweizer, Klaus: *Reclams Konzertführer. Orchestermusik*. Stuttgart 1959, 1976, 1982, Ausgabe 1982.

Riemann, Hugo: *Geschichte der Musiktheorie im IX.-XIX. Jahrhundert*. 2. Auflage. Berlin 1921.

Rippe, Volker: *Nicola Vicentino - sein Tonsystem und seine Instrumente*. In: *Die Musikforschung*, Band 34. 1981 (S. 393-413).

Rosenthal, Franz: *Das Fortleben der Antike im Islam*. Bibliothek des Morgenlandes im Artemisverlag. Zürich 1965.

Saam, Nicole J.: *Prinzipale, Agenten und Macht. Eine machttheoretische Erweiterung der Agenturtheorie und ihre Anwendung auf Interaktionsstrukturen in der Organisationsberatung*. Tübingen 2002.

Sachs, Curt: *Die Musik der alten Welt in Ost und West*. Berlin 1968.

Sachs, Curt: *Vergleichende Musikwissenschaft-Musik der Fremdkulturen*. 3. Auflage. Amsterdam 1974.

Sacher, Paul: *Béla Bartók zum Gedächtnis*. In: Musik der Zeit, eine Schriftenreihe zur zeitgenössischen Musik, hrsg. von Heinrich Lindlar, Heft 3, *Béla Bartók*. Bonn und London 1953.

Salah ad-Din, Mohammad: *Qawaid al-musiqa al-arabiya wa-tadauwuqaha*. (Grundsätze der arabischen Musik und ihre Perzeption). Kairo 1960.

Saleh el-Mahdi: *Maqamat Al-Musiqa al-Arabiya (die Maqamat der arabischen Musik)*. Tunesien-al-Raschidiya 1982. (2. Ausgabe, Beirut/ Lebanon, 1993).

Schmitt, Anke: *Der Exotismus in der deutschen Oper zwischen Mozart und Spohr*. In: Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, H. 36. Hamburg 1988.

Schlüter, Bettina: *Thesen zum Thema „Musikalische Analyse*. In: *Zum Problem und zu Methoden von Musikanalyse*, hrsg. von Nico Schüler. Hamburg 1996.

Schnebel, Dieter: *Mauricio Kagel. Musik. Theater. Film*. Köln 1970.

Schneider, Sigrun: *Mikrotöne in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Bonn - Bad Godesberg 1975.

Seiber, Mátyás: *Die Streichquartette von Belá Bartók*. London 1945.

Shawki Moustafa, Youssef: *Qiyas as-Sullem al-Misiqi al-Arabi (Die Messung der arabischen Tonleitern)*. Kairo 1969.

Shiloah, Amnon: Übers. von Regina Randhofer: *Arabische Musik*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher (S. 687-688). Bärenreiter 1994.

Shiloah, Amnon: *Music in the World of Islam. A Socio-cultural study*. England 1995.

Shiloah, Amnon: *The Theory of Music in Arabic Writing (c. 900-1900). Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Europe und U.S.A.* München 1979, [= Repertoire international des sources musicales, B, 10].

Siegler, Angelika: *Beiträge zur Ethnomusikologie 13. Instrumentalkompositionen der türkischen Kunstmusik in ihrer Beziehung zum Makam*. Teil 2. Hamburg 1984.

Sipos, János: *In the Wake of Bartók in Anatolia*. Budapest: European Folklore Institute 2000.

Smith, Eli: *A Treatise on Arab Music*. Chiefly from a work by Mikāil Meshakah of Damascus (*Ar-Risala aš-Šihābiyya fi'l-sina'a al-musikiyya*), *Journal of the American Society*, I, No. 3. 1847.

Smofai, László: *Eine Erklärung Bartóks aus dem Jahre 1938*. In: *Documenta Bartókiana*, Heft 4, hrsg. von Dille, Denijs. Mainz: B. Schotte's Söhne 1970.

Spies, Otto: *Orientalische Kultureinflüsse im Abendland*. Braunschweig 1949.

Stephan, R.: *Musiklexikon*. Band 4, hrsg. von Harald Hessler. Weimar 2005.

Steinschneider, Moritz: *Apollonius von Tyana bei den Arabern*. In: *Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft* 45, 1891.

Stockmann, Doris: *Die Transkription in der Musikethnologie: Geschichte. Probleme. Methoden*. *Acta musicologica*, Vol. 51.

Suchhoff, Benjamin: *Béla Bartók. Essays*. London 1976.

Sura 24:31, Al-Qur'an: A contemporary Translation by Ahmed Ali (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993. S. 300-301.

Šura, Nabil: *Dalil al-Musiqa al-Arabiya (arabisches Musikverzeichnis)*. Kairo 1987.

Szabolcsi, Bence: *Béla Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe*. Budapest 1972.

Tallián, Tibor: *Béla Bartók: Sein Leben und Werk*. Budapest: Corvina 1988.

Tanus, Yousef: *Tālim al Musiqa al Ārabia: Waqi'ā wa Maschaqel wa Ĥulul (arabische Musik unterrichten: Tatsache, Probleme und Lösungen)*. In: „*al Baĥth al Musiqi (Die Musikforschung)*“, Band 6, Nr. 1. Amman 2007.

Touma, H. Hassan: *Basics of Ratio in Arab Music*. In: *Lux Oriente. Begegnungen der Kulturen in der Musikforschung*, hrsg. von Klaus Wolfgang Niemöller, Uwe Pätzold und Chung Kyo-chul. Kassel 1995.

Touma, H. Hassan: *Das Maqamphänomen und sein Gefühlsgehalt*. In: *Musik und Bildung, Zeitschrift für Theorie und Praxis der Musikerziehung*, 5. (64) Jahrgang, Heft 10, hrsg. von Siegfried Borris und Egon Kraus. Mainz 1973.

Touma, H. Hassan: *Die Musik der Araber*. Erstausgabe. Wilhelmshaven 1975.

Touma, Habib Hassan: *Die Musik der Araber*. Wilhelmshaven 1989.

Touma, Habib Hassan: *Der Maqam Bayati im arabischen Taqsim*. [Beiträge zur Ethnomusikologie, Bd. 3]. Hamburg 1976.

Touma, Habib Hassan: *Einführung in die arabische Musik*. *Musik fremder Kulturen*, hrsg. von Rudolf Stephan. Mainz 1977, S. 9-24, [= Veröffentlichung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung, Bd. 17]

Touma, Habib Hassan: *Geschichte und Geschichtlichkeit in der arabischen Musik*. In: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling und Sigrid Wiemann. Kassel 1984.

Touma, H. Hassan: *Was hätte Ziryab zur heutigen Aufführungspraxis mittelalterlicher Gesänge gesagt*. *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, I, 1977b, S. 77-84.

Traimer Roswitha: *Béla Bartóks Kompositionstechnik: Dargestellt an seinen sechs Streichquartetten*. Band III. Regensburg 1956.

Uhde, Jürgen: *Bartók. Mikrokosmos-Spielanweisungen und Erläuterungen: Die Einführung in das Werk und seine pädagogischen Absichten*. H. 33. Regensburg 1988

Ujfalussy, József: *Béla Bartók*. Budapest 1973.

Veress, Sándor: *Béla Bartóks 44 Duos für zwei Violinen*. In: *Erich Doflein, Festschrift zum 70. Geburtstag*, hrsg. im Auftrage des Senats der staatlichen Hochschule der Musik Freiburg im Breisgau von Lars Ulrich Abraham. Mainz 1972.

Wangenheim, Anette von: *Béla Bartók. Der wunderbare Mandarin: von der Pantomime zum Tanztheater*. Overath bei Köln 1985.

Wantzloeben, Sigfrid: *Das Monochord als Instrument und System*. Halle 1911.

Wright, Owen: *The Modal System of Arab and Persian Music. A.D. 1250 – 1300*. Oxford 1978, [= London Oriental Series; Vol. 28].

Wünsch, Walter: *Das orientalische Element am Balkan als Thema der Musikgeschichte. Musikethnologie und Instrumentenkunde*. In: *Beiträge zur Kenntnis Südeuropas und des Nahen Orients*, hrsg. von: H.G. Beck, M. Bernah, K.D. Grothusen, H.J. Kissling, L. Kretzenbacher, A. Schmaus, J. Schütz und W. Wünsch, Band 2. München, 1967.

Wellhausen, Julius: *Das arabische Reich und sein Sturz*. Berlin 1902.

Wellek, Albert: *Musikpsychologie und Musikästhetik. Grundriss der systematischen Musikwissenschaft*. Frankfurt/M 1963.

Westphal, Rudolf: *Griechische Harmonik und Melopoeie*. Leipzig: B. G. Teubner 1886.

Weissmann, John S.: *Bartóks Klaviermusik*. In: *Musik der Zeit, eine Schriftenreihe zur zeitgenössischen Musik, Heft 3, Belá Bartók*, hrsg. von Heinrich Linder. Bonn und London 1953.

Wiora, Walter: *Die Aufzeichnung und Herausgabe von Volksliedweisen*. In: *Jbf VI df VI (1938)*, S. 53-93. [1.1].

Wohlfahrt, Eberhard: *Die arabische Halbinsel. Länder zwischen rotem Meer und persischem Golf*. Würzburg 1980.

Yousef, Zakaria: *Mualafat al-Kindi al-Musiqiya, (Al-Kindis musikalische Kompositionen)*. Bagdad 1962.

Ziegler, Márta: *Bartóks Reise nach Biskra*. In: *Documenta Bartókiana*, Heft 2., hrsg. von D. Dille. Mainz 1965.

Ziegler, Márta: *Über Béla Bartók*. In: *Documenta Batókiana*, Heft 4, hrsg. von D. Dille. Mainz 1970

Zeller, Hans Rudolf: *Mikrointervalle in der Musik des 20. Jahrhunderts*. In: *Musik-Konzepte. Sonderband. Musik der anderen Tradition. Mikrotonale Tonwelten*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, Band III. München 2003.

Zeller, Hans Rudolf: *Béla Bartók oder die Möglichkeit des Kompromisses in der zeitgenössischen Musik*. In: *Musik-Konzepte. Béla Bartók*, Heft 22. München 1981.

Zielinski, Tadeusz A.: *Bartók*. Zürich 1973.

Zilkens, Udo: *Béla Bartók spielt Bartók. Allegro barbaro, Volkstänze und Bauernlieder für Kinder. Mikrokosmos und anderes*. Köln 1999.

Zillig, Winfried: *Die neue Musik Linien und Porträts*. München 1963.

6.1 Quellen aus dem Internet

Abdel-Rahim, Gamal: *International Opus. Musical Diversity for a New Millennium*, 2010. <http://www.internationalopus.com/cgi-bin/io.pl?mode=composer&composer=14>, (Stand: 12.10.2015).

Anderson, Thorne: *Das Musical Pulse von Tunesien*. In: *Arab and Islamic cultures and connections*, Ausgabe von Saudi Aramco Welt Juli/August 2001, Volume 52, Nummer 4, S. 22-33. http://www.aramcoworld.com/issue/200104/the_musical_pulse_of_tunisia.htm, (Stand: 19.09.2015).

Das Programmheft des 7. philharmonischen Konzertes der Stadt Duisburg, Mi. 23/Do. 24. Februar 2011, 20:00 Uhr. <http://www.duisburger-philharmoniker.de/cms/dateien/Programmheft-7-Philharmonisches-Konzertweb1.pdf>, (Stand: 07.10.2015).

Doulatabadi, Mahmoud: *Süddeutsche Zeitung* n° 74, 28-29/03/1992. In: *Resources.ircam*. <http://brahms.ircam.fr/documents/document/4240/>, (Stand: 09.10.2015).

El-Kholy, Samah: *Zwischen Selbstbehauptung und freiem Spiel der Fantasie. Neue Musik in Ägypten*. In: *NZFM* 168 (2003), Heft 2. <http://schott-campus.com/zwischen-selbstbehauptung-und-freiem-spiel-der-fantasie-neue-musik-in-aegypten>, (Stand: 12.10.2015).

Hachlef, Abelkader: CD Kommentar: Aufnahmen des tunesischen Ensembles auf dem Kongress in Kairo 1932, *Malouf Tunisie, Congres Du Caire 1932 Mohamed Ben Hassan-Mohamend Cherif*, Tunesien 1993. <http://www.bolingo.org/audio/arab/cairo32/aaa094txt.html>, (Stand:19.09.2015).

Hammer, Klaus: *Tunisreise im Jahr 1914. Paul Klees. August Mackes und Louis Moilliets*. Hrsg. vom Zentrum Paul Klees, frühere Ausgaben Nr. 6, Stuttgart 2014. http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=19261, (Stand: 19.09.2015).

Huber, Klaus: Werkkommentar: *Die Seele*, 2002. <http://www.klaushuber.com/pagina.php?0,2,94,123,0,0>, (Stand: 09.10.2015).

Kárpáti, János: *Béla Bartók and the East*. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 6, Fasc. 3/4 (1964), pp. (179-194). <http://www.jstor.org/stable/901606>, (Stand: 06.10.2015).

Kárpáti, János: *Hungarian*. In: ripm/Retrospective Index to Music Periodicals (1760-1966)/ Online Archive of Music Periodicals. <http://www.ripm.org/?page=EditorKarpati>, (Stand: 05.10.2015).

Keller, Kjell: *Klaus Huber und die arabische Musik, Begegnungen, Entgrenzungen, Berührungen*. In: *Dissonanz*, 2004. <http://www.dissonance.ch/CH-Komponisten/Huber/Huber1.html>, (Stand: 06.10.2015).

Krämer, Laura: *Parallele Stimmführung bei Bartók. Struktur und Funktion einer Satzweise*. Berlin/Heidelberg 2013. <http://www.ub.uni-heidelberg.de/archiv/15224>, (Stand: 30.10.2015).

László, Ferenc: *Wandlungen des Nationalen in Béla Bartók Schaffen*. In: *Kompositorische und soziokulturelle Aspekte der Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa*“, Universität Leipzig- Fakultät für Geschichte, Kunst und Orientwissenschaft, Konferenzbericht, (Leipzig 2002), S. 75-83. https://www.gko.uni-leipzig.de/fileadmin/user_upload/musikwissenschaft/pdf_allgemein/arbeitsgemeinschaft/nationale_musik/08P83_91.pdf, (Stand: 19.09.2015).

Marcus, Scott L.: *Modulation in Arab Music*. In: *Ethnomusicology*, Vol. 36, No. 2 (Spring-Summer, 1992), pp. 171-195. University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology. <http://www.jstor.org/stable/85191>, (Stand: 07.10.2015).

Nordawall, Ove: *The Original Version of Bartók's Sonata for Solo Violin*. In: *Tempo* No. 74, Autumn 1965. <http://www.jstor.org/stable/944359>, (Stand: 08.10.2015).

Racy, A. J.: *Making music in the Arab world: the culture and the artistry of tarab*. Cambridge university 2004. <http://www.cambridge.org/us/academic/subjects/history/middle-east-history/making-music-arab-world-culture-and-artistry-itarabi>), (Stand: 19.09.2015).

Riggs, Kristy K.: *Bartok in the Desert: Challenges to a European Conducting Research in North Africa in the Early Twentieth Century*. In: *The Musical Quarterly* (2007) 90 (1): 72-89. doi: 10.1093/musqtl/gdn003 First published online: March 12, 2008. <https://academic.oup.com/mq/article-abstract/90/1/72/1325801?redirectedFrom=fulltext>, (Stand: 19.09.2015).

Taufiq, Suleman: *Die arabische Musik und ihre Entwicklung. Ein Überblick*. Kulturzeitschrift: Copyright: Goethe-Institut e. V., Fikrun wa Fann, 2011. <http://www.goethe.de/ges/phi/prj/ffs/the/a96/de8626486.htm>, (Stand: 19.09.2015).

Whitehouse, Richard: *Bartók, B. Piano Music. Vol. 2 (Jando) – Tanzsuite. Rumänische Volkstänze*. Hong Kong: HNH International Ltd. p. 3, 2005. http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?itm_code=8.554718&catNum=554718&filetype>About%20this%20Recording&language=English#, (Stand: 07.10.2015)

Wolter, Conny: *Kairo-Zentrum der arabischen Musik*. 2008. <https://melameierhans.files.wordpress.com/2008/01/kairo-zentrum-der-arabischen-musik.pdf>, (Stand: 19.09.2015).

6.1 Noten

Bartók, Béla: *Béla Bartók Mikrokosmos*. Band II, hrsg. von Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd, 1987.

Bartók, Béla: *44 Duos*. Heft 1 (1-25, Nr. 10452a), Heft 2 (26-44, Nr. 10452b), Copyright 1933 by Universal Edition, Copyright renewed 1960 by Boosey & Hawkes, Inc., New York.

Bartók, Béla: *II Streichquartett für 2. Violinen, Viola und Violoncello Op. 17*. Hrsg. von Universal-Edition. Wien 1920.

Bartók, Béla: *Suite Op. 14 für Klavier*. Hrsg. von Universal Edition, Copyright in the U.S.A. by Boosey & Hawkes, Inc., Neue Ausgabe 1992, Revision: Peter Bartók.

Bartók, Béla: *Der wunderbare Mandarin Op. 19, Pantomime in einem Akt*. Hrsg. von M. Lengyel, Copyright 1955 by Boosey & Hawkes, Inc., New York, Mandarin Suite 1927 by Universal Edition; copyright renewed 1955 by Boosey & Hawkes, Inc., New York, Philharmonia No. 304.

Bartók, Béla: *Sixth String Quartet*. London: Boosey & Hawkes 1941.

Bartók, Béla: *Sonata for Solo Violin*. Ed. Yehudi Menuhin. London: Hawkes & Son, Ltd. 1947.

Bartók, Béla: *Sonata for Solo Violin*. Urtext edition. London: Hawkes & Son, Ltd. 1994

Bartók, Béla: *Tanzsuite für Orchester*. Copyright 1925 by Universal Edition Nr. 8397, Copyright renewed 1952 by Boosey & Hawkes, Inc., New York.

Bartók, Béla: *Violin Concerto No. 2*. London: Boosey & Hawkes 1946.

Bartók, Peter: *Béla Bartók, Suite Op. 14 für Klavier*. Hrsg. von Universal Edition, Copyright in the U.S.A. by Boosey & Hawkes, Inc., Neuausgabe 1992, Revision: Peter Bartók.

Huber, Klaus: *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers*. München: Bühnen und Musikverlag G. Ricordi und Co. 1992/93.

Huber, Klaus: *Die Seele muss vom Reittier steigen....* München: Bühnen und Musikverlag G. Ricordi und Co. 2002.

Lutoslawski, Witold: *Concerto für Cello and Orchester*. London, Cracow 1971.

Lebenslauf von Rommel Ayoub

Persönliches:

Geburtsdatum und -ort: 8. Oktober 1972 Irbid/ Jordanien
Staatsangehörigkeit: deutsch

Schulbildung:

1989 – 1990: Sekundarschule Al-Huson, Irbid/ Jordanien
1990: Sekundarschulabschluss.

Studium:

1990 – 1994: Studium der Musik an der Jordanischen Musikakademy / Musikhochschule (The Jordan Academy of Music)
1994: Abschluss: B.A. Grad in Musikwissenschaften/ Musikhochschule (Hauptfach Geige).
2001 – 2002: Deutschstudium bei der Auslandsgesellschaft NRW.
2003 – 2008: Musikstudium an der Universität Dortmund für das Lehramt Gymnasium/ Gesamtschule.
2005 – 2008: Stipendiat bei dem KAAD (katholischer akademischer Ausländer-Dienst).

- Seit 2007: Instrumentallehrer an der städtischen Musikschule Dortmund. (Geigenlehrer im Rahmen des Projekts „Jedem Kind ein Instrument“.
- 01.2009 - 07.2010 Geigenlehrer im Rahmen des Projekts „Streicher- AG“ am Immanuel Kant Gymnasium in Dortmund Asseln.
- 2009 - 2010: Geigenlehrer am Multikulturellen Forum e.V. in Dortmund Lünen.
04. 2009- 11.2009 Workshops für arabische Musikinstrumente für Kinder und Jugendliche an der Jugendfreizeitstätte Hörde in Dortmund
- Seit 01.09.2009 Geigenlehrer an der städtischen Musikschule Mühlheim an der Ruhr.
- 2010 - 2012 Geigenlehrer im Rahmen des Projekts „Jedem Kind ein Instrument“ an der städtischen Musikschule Herne.

Besondere Kenntnisse

- 1994 – 2001: Chorleitertätigkeit im Kirchenchor in Amman.
- Seit 2002: musikalische Gestaltung der Gottesdienste, ehrenamtliche Konzerte und Vertretung der internationalen Begegnungen in der katholischen Hochschulgemeine (KHG) Dortmund.

2003- 2007: Organisation und Betreuung interkultureller
Veranstaltung und musikalischen Beiträgen
an der TU (technische Universität)
Dortmund.

2004- 2008: Organisation und Umsetzung des
Kulturprogramms des AStA-TU Dortmund

Sprachkenntnisse:

Arabisch (Muttersprache),

Deutsch (sehr gut),

Englisch (gut)

Arabische Einflüsse im Schaffen Béla Bartóks

Rommel Ayoub

Dass Béla Bartók (1881-1945) nach mehreren Studienreisen durch den Vorderen Orient und Nordafrika von arabischer Musik fasziniert war, ist keineswegs zu bezweifeln, aber auch nicht zu überschätzen, wie der aus Jordanien stammende Verfasser als qualifizierter Kenner der Materie im Gegensatz zu bisherigen, zweifelsohne respektablen Publikationen nachweist.

Gerade dieses Spannungsfeld galt es in dieser 2018 von der Philosophischen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster angenommenen Dissertation ethnologisch-analytisch intensiv zu hinterfragen. Und zwar insbesondere vor dem Hintergrund, dass Bartók sowohl Vierteltonintervallik als auch Maqamat-Modi trotz aller Bemühungen nur sehr bedingt in das europäische Notationssystem übertragen konnte. Damit leistet der Verfasser einen wesentlichen Beitrag zur musikethnologischen Forschung.

Eine einleitende Einführung in die Besonderheiten arabischer Musiktheorie erweist sich in diesem Kontext als fundamentale Informationsquelle.

26,60 €

ISBN 978-3-8405-0201-9

