

Michael Braun

Wissenschaftler, Komponist und Arrangeur: zu Bartóks drei Modi der Volksmusikrezeption

Beitrag zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015 –
»Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog«

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0
© 2016 | Schott Music GmbH & Co. KG

gfm
GESELLSCHAFT FÜR
MUSIKFORSCHUNG

SCHOTT

Michael Braun

Wissenschaftler, Komponist und Arrangeur: zu Bartóks drei Modi der Volksmusikrezeption

Als im Sommer 1904 das siebenbürgische Hausmädchen Lidi Dósa im ländlichen Gerlice puszta einem jungen Komponisten aus der Stadt einige Lieder vorsang,¹ konnte sie nicht ahnen, damit den Keim gepflanzt zu haben für einen Einflussfaktor, der seine künftige Laufbahn maßgeblich prägen und lenken sollte: Béla Bartók machte in diesem Sommer Bekanntschaft mit einer Volksmusik, die der gebildeten Schicht Ungarns praktisch unbekannt war; und dieser Impuls war so stark, dass er ausreichte, um einer Karriere eine neue Richtung zu geben und eine andere vollständig neu entstehen zu lassen. Denn Bartók wurde nicht nur der volksmusikalisch beeinflusste Komponist der Moderne par excellence, er entwickelte sich auch zum arrivierten Folkloristen, der durch Feldforschung, Editionen und die Publikation von Aufsätzen und Monographien einen eigenständigen wissenschaftlichen Beitrag leistete.²

Bartók pflegte die beiden Bereiche Komposition und Musikethnologie in einer Weise, die eine Durchmischung der unterschiedlichen Arbeits- und Denkmethode verhinderte. Seine Beschäftigung mit Volksmusik war dadurch beinahe von Anfang an zweigleisig. Es kam allerdings noch zu einer weiteren Differenzierung, die sein kompositorisches Schaffen in zwei Bereiche gliederte: die originale Komposition einerseits und das Volksliedarrangement andererseits. Analog zur Trennung von schöpferischer und wissenschaftlicher Herangehensweise hielt Bartók auch diese beiden Kategorien bewusst auseinander. Es ergaben sich dadurch drei erkennbar getrennte Betätigungsfelder, in denen die Volksmusik einen essenziellen Einfluss ausübte und in denen Bartók unterschiedliche Rollen einnahm: als Wissenschaftler, Komponist und Arrangeur.

Der erste Schritt der folgenden Betrachtungen besteht darin, diese drei Bereiche voneinander zu differenzieren und zu ermitteln, worin das jeweils Spezifische der Herangehensweise an die Volksmusik bestand. Davon ausgehend kann beobachtet werden, dass Bartóks bearbeitende, original komponierende und wissenschaftliche Rezeptionshaltungen zur Volksmusik zwar methodisch und publizistisch voneinander getrennt waren, aber in bestimmten Phasen auch gegenseitige Beeinflussungen und Überschneidungen zuließen. Diese Kreuzungspunkte zu beschreiben, ist das Ziel dieser Ausführungen, und es wird sich herausstellen, dass sie – erstaunlich für den meist als Instrumentalkomponist wahrgenommenen Bartók – meist vokaler Natur waren.

1. Der Wissenschaftler

Der 23-jährige Béla Bartók, dem die Lieder Lidi Dósas die Tür zu einer unbekannteren Volksmusik aufstießen, war noch kein Wissenschaftler. Er war ein junger, national beseelter Komponist auf der Suche nach zukunftsfähigen Impulsen, die die Erschaffung einer zutiefst ungarischen Musik tragen konnten. Die Frage, die seine Neuentdeckung zunächst in ihm aufwarf, hatte daher weniger mit wissenschaftlicher Ergründung als mit künstlerischer Verwertbarkeit zu tun.

¹ Die Begebenheit wird detailliert beschrieben bei Denijs Dille, »Gerlice puszta (Mai–novembre 1904)«, in: *Béla Bartók. Regard sur le passé*, hrsg. von Yves Lenoir, Louvain-la-Neuve 1990 (*Études Bartókienes* 1), S. 107–135.

² Für einen Überblick über Bartóks ethnomusikologische Leistungen vgl. Stephen Erdely, »Bartók and folk music«, in: *The Cambridge Companion to Bartók*, hrsg. von Amanda Bayley, Cambridge 2001, S. 24–42, und Sándor Kovács, »The Ethnomusicologist«, in: *The Bartók Companion*, hrsg. von Malcolm Gillies, London 1993, S. 51–63.

»Ich habe jetzt einen neuen Plan: ich werde die schönsten ungarischen Volkslieder sammeln und sie mit der möglichst besten Klavierbegleitung auf das Niveau des Kunstliedes erheben.«³

Bartók begann beinahe augenblicklich damit, Volkslieder zu sammeln, aber diese ersten Bemühungen waren weder systematisch noch wissenschaftlich fundiert. Sie erwecken eher den Anschein einer Materialsammlung zu künstlerischen Zwecken. Aber das änderte sich schnell, nachdem er 1906 seine erste umfangreiche Forschungsreise unternommen hatte. Fortan entwickelte und modifizierte er für sich Arbeitsweisen, die nunmehr deutlich auf eine wissenschaftliche Erschließung und die entsprechend notwendige Präzision hinausliefen, nicht mehr nur auf die Suche nach neuer Inspiration: Bartók führte bald getrennte Notizbücher für Melodien und Texte und nutzte den Phonographen zur Aufzeichnung der Lieder vor Ort.⁴ Sein Forschungseifer war geweckt und sollte in den folgenden Jahren seine Aktivitäten nicht nur intensivieren, sondern auch erweitern. Bald rückten neben der ungarischen die slowakische und die rumänische Volksmusik in seinen Fokus, später auch ruthenische, serbische, bulgarische, arabische und türkische.⁵ Erste Publikationen ließen nicht lange auf sich warten: 1913 erschien mit einer Abhandlung über rumänische Volksmusik aus dem Komitat Bihar seine erste wissenschaftliche Monographie; zu Lebzeiten sollten weitere sechs – Übersetzungen nicht mitgezählt – folgen.⁶ Außerdem entstanden bis in die 1940er Jahre hinein zahlreiche Aufsätze, in denen sich Bartók nicht nur zu Forschungsergebnissen, sondern auch zu Methoden und Prinzipien der Folkloristik äußerte. Im Laufe weniger Jahre stellte sich dem Komponisten ein vollgültiger Volksmusikforscher an die Seite und sollte bis zu seinem Lebensende dort verbleiben. Auch während seines US-amerikanischen Exils ab 1940 beschäftigte er sich mit Volksmusikforschung und fand in dieser Zeit finanzieller und gesundheitlicher Krise mit der Aufarbeitung der südslawischen Sammelbestände Milman Parrys vorübergehend eine regelmäßig bezahlte Tätigkeit.⁷

In seinen Veröffentlichungen achtete Bartók darauf, die Perspektiven des Komponisten und des Folkloristen nicht miteinander zu vermischen. Artikel, in denen er den Einfluss der Volksmusik auf das zeitgenössische Komponieren beleuchtete, profitierten durchaus von Einsichten, die durch Feldforschungsreisen und Materialanalyse gewonnen worden waren. Die Perspektive dieser Betrachtungen blieb dennoch eine dezidiert künstlerische, ebenso wie genuin wissenschaftliche Publikationen nicht mit ästhetisch-kompositorischen Ansichten vermischt wurden.

Bei genauem Hinsehen zeigt sich sogar, dass Bartóks wissenschaftliche Tätigkeit bald zu einer zuverlässigeren biographischen Konstante wurde als seine kompositorische. Es darf nicht übersehen werden, dass die Volksmusikforschung zeitweilig nicht Neben- sondern Hauptschauplatz in Bartóks Lebensführung war. 1934 nahm er leichten Herzens seinen Abschied als Dozent der Budapester Musikakademie, um sich im Auftrag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften der Klassifizierung von Volksliedern zu widmen, um ihre Publikation vorzubereiten.⁸ Auch zu anderen Zeitpunkten scheint er geneigt gewesen zu sein, auf der Suche nach einer zufriedenstellenden Tätigkeit die Volksmusikforschung an erste Stelle zu setzen, noch vor sein Schaffen als Komponist, auf das er immerhin sein gesamtes bisheriges Leben ausgerichtet hatte: 1912 stürzte Bartók in eine tiefe schöpferische Krise, die maßgeblich durch die zähe Gleichgültigkeit des Publikums gegenüber seinen Werken ausgelöst worden war. Sein Einakter *Herzog Blaubarts Burg*, zweifelsohne seine bis dahin ambitionierteste Komposition, war in zwei Wettbewerben auf

³ Bartók an seine Schwester Elza, 26. Dezember 1904. *Briefe*, Bd. 1, hrsg. von János Demény, Budapest 1973, S. 64.

⁴ Vgl. Vera Lampert, *Folk Music in Bartók's Compositions. A Source Catalog*, Budapest 2008, S. 16–19; Erdely, »Bartók and folk music«, S. 32f.

⁵ Vgl. Kovács, »Ethnomusicologist«, S. 53f.

⁶ Vgl. László Somfai, Artikel »Bartók, Béla«, in: *MGG2*, Personenteil 2 (1999), Sp. 386–389.

⁷ Vgl. Kovács, »Ethnomusicologist«, S. 61f.

⁸ Vgl. Tibor Tallián, *Béla Bartók. The Man and His Work*, Budapest 1981, S. 176f.

Ablehnung gestoßen und hatte das Verdikt der Unaufführbarkeit erhalten.⁹ Ein zusammen mit Gleichgesinnten vor allem für die Aufführung progressiver Musik gegründetes Organ, die UMZE (Uj Magyar Zeneegyesület, deutsch: Neuer Ungarischer Musikverein), wurde ein Fehlschlag und zeigte, dass Bartók sich auch durch Selbsthilfe auf Dauer kein Gehör verschaffen konnte. Seine Reaktion war nun aber nicht die Flucht nach vorn, nicht der hartnäckige Kampf um Aufmerksamkeit und Geltung, sondern der vollständige Rückzug als Komponist und Pianist aus der Öffentlichkeit.¹⁰ Es sollte bis 1914 dauern, dass mit dem Tanzspiel *Der holzgeschnitzte Prinz* wieder die Arbeit an einem größeren Werk begonnen wurde. Letztlich war es dieses Ballett, das die Rückkehr des Komponisten ins Rampenlicht der Öffentlichkeit vorbereitete: Sein Uraufführungserfolg 1917 ermöglichte die späte Premiere von *Herzog Blaubarts Burg* im folgenden Jahr, als außerdem ein Exklusivvertrag mit Universal Edition Wien einen entscheidenden Durchbruch markierte. Zuvor aber hatten Frustration und Resignation statt Durchsetzungswille jahrelang Bartóks Befinden als Komponist prägen können. In dieser Zeit war es gerade die Volksmusikforschung, die als Zufluchtsort und Kompensation für die versagte Anerkennung fungierte.¹¹ Die wissenschaftliche Betätigung schien offenbar verlässlicher zu sein als das freie Künstlertum mit seiner Abhängigkeit von der Gunst des Publikums und der tonangebenden Aufführungsorgane – zumal die Lehrtätigkeit an der Akademie, obwohl eine sichere Anstellung, nie zur Herzensangelegenheit Bartóks und als lästige Verpflichtung empfunden wurde.¹² Demgegenüber entwickelte er zur Forschertätigkeit eine regelrecht idealistische Einstellung. In seinem Aufsatz »Volksliedforschung und Nationalismus«¹³ zeichnete er das Leitbild eines Wissenschaftlers, dessen Integrität im Dienste des Erkenntniszugewinns unempfindlich gegenüber nationalistisch motivierten Vorurteilen und Ressentiments sein sollte – eine Einstellung, die vor dem Hintergrund des zunehmend ideologisierten Europas bemerkenswert war. Tatsächlich zeigt sich bei Bartók auf dem Gebiet der Folkloristik mehrmals eine Streitbarkeit, die er als Komponist kaum je an den Tag legte. Bei mehreren Gelegenheiten reagierte er auf Kritik an seinen Forschungsmeinungen mit öffentlichen Richtigstellungen und scheute auch vor in die Länge gezogenen Disputen nicht zurück.¹⁴

In jedem Fall ist es offensichtlich, dass Bartók – sicherlich auch in seiner eigenen Wahrnehmung – nicht nur ein Komponist gewesen ist, der nebenbei folkloristische Studien betrieb, sondern Komponist und Volksmusikforscher.

2. Der Komponist

Bartók gelang es letztlich, schöpferische und wissenschaftliche Karriere als äußerlich weitgehend getrennte Existenzen zu führen. Der Einfluss der Volksmusik auf sein eigenes Komponieren war daher gänzlich

⁹ Carl S. Leafstedt, *Inside Bluebeard's Castle. Music and Drama in Béla Bartók's Opera*, New York u. a. 1999, S. 149f.; László Vikárius, »Erläuterungen zur Faksimileausgabe des autographen Entwurfs von: Béla Bartók. Herzog Blaubarts Burg, op. 11. 1911«, in: *Béla Bartók. Herzog Blaubarts Burg. Opus 11. 1911. Autographen Entwurf*, hrsg. von László Vikárius, Budapest 2006, S. 41–42.

¹⁰ An Géza Vilmos Zágon schrieb Bartók im August 1913, er sei als Komponist »vor einem Jahr offiziell hingerichtet« worden. »Ich habe mich also damit abgefunden, von nun an nur für meinen Schreibtisch zu schreiben. Was das Auftreten im Ausland angeht, habe ich mich 8 Jahre lang vergebens bemüht, etwas zu erreichen. Ich bin dessen überdrüssig und habe jegliche weitere Agitation eingestellt [...]«. Bartók, *Briefe*, Bd. 1, S. 146.

¹¹ Im oben zitierten Brief an Zágon rückte Bartók, nachdem er seine desolante Lage als Komponist und ausführender Künstler beschrieben hatte, die Volksmusikforschung ins Zentrum: »Mein öffentliches Wirken beschränke ich auf ein Gebiet: für meine Forschungen auf dem Gebiet der Musikfolklore wird mich kein Schritt reuen!«, Bartók, *Briefe*, Bd. 1, S. 146.

¹² Vgl. Malcolm Gillies, »The Teachers«, in: *The Bartók Companion*, S. 79.

¹³ Béla Bartók, »Folk Song Research and Nationalism«, in: *Béla Bartók. Essays*, hrsg. von Benjamin Suchoff, Lincoln/London 1976, S. 25–28. Ursprünglich auf Ungarisch erschienen im März 1937 in der Zeitschrift *Tükör* (»Spiegel«), auf Deutsch und Französisch noch im selben Jahr in der Brüsseler *Revue Internationale de Musique* nachgedruckt.

¹⁴ So kam es im Mai 1920 im Anschluss an die Veröffentlichung eines Aufsatzes zur rumänischen Volksmusik von verschiedener Seite zu Presseattacken auf Bartók, gegen die sich dieser offensiv öffentlich zur Wehr setzte. Vgl. Bartók, *Briefe*, Bd. 2, S. 10–14, 192f.

anders geartet als auf dem Gebiet seiner folkloristischen Tätigkeit. Er vollzog sich auf mehreren Ebenen und durchlief über Bartóks Karriere hinweg Entwicklungen und Veränderungen. Dennoch lässt sich der Volksmusikeinfluss auf seine originalen Werke in drei verschiedene Kategorien unterteilen: Ihren offensichtlichsten Niederschlag konnten Volkslieder in Form konkreter Zitate finden, auch wenn sich dieses Verfahren in Bartóks originalen Werken nur selten zeigt. Ein Beispiel wäre immerhin das *1. Streichquartett*, fertiggestellt 1909. Dort zitierte er im ersten Satz die Melodie des Volkslieds »Romlott testem a bokorba«, dass er wenige Jahre zuvor selbst aufgezeichnet hatte. Im stark autobiographisch aufgeladenen Streichquartett hatte dieses Zitat eine symbolische Bedeutung.¹⁵ Tatsächlich widerspricht dieses Verfahren einer späteren Aussage Bartóks gegenüber Ernst Latzko, wonach er sowohl in seinen Bühnenwerken *Herzog Blaubarts Burg* und *Der holzgeschnitzte Prinz* als auch in seinen »sonstigen Originalwerken niemals Volksmelodien anwende«.¹⁶ Diese Behauptung ließe sich als Beispiel dafür nehmen, wie trügerisch die Selbsteinschätzung von Komponisten bisweilen sein kann. Dennoch ist die Aussage keineswegs haltlos. Es besteht ein wichtiger Unterschied zwischen derartigen Zitaten in originalen Werken und dem expliziten Arrangement von Volksliedmelodien. In den wenigen Beispielen für ersteren Fall nämlich verzichtete Bartók darauf, die Übernahme offenzulegen. Es handelte sich um Fingerzeige privater oder sogar intimer Natur, nicht aber um die Hinzufügung von Nationalkolorit oder die Präsentation eines folkloristischen Fundstücks. Die Verwendung einer präexistenten Volksliedmelodie geschah in Bartóks originalen Werken aus gänzlich anderen Motiven und mit gänzlich anderer Bedeutung als im Falle eines Liedarrangements; der Unterschied zwischen beiden Rezeptionsmodi blieb gewahrt.

Eine zweite Kategorie des volksmusikalischen Einflusses umfasst Anlehnungen an bestimmte Typen der Volksmusik, die allerdings nie die Konkretheit von tatsächlichen Zitaten annehmen. Das beste Beispiel hierfür bietet die *Tanzsuite* von 1923, in der Bartók typische Volksmusikstile verschiedener Nationen andeutete. Dahinter verbarg sich das Ideal eines einträchtigen Nebeneinanders verschiedener Völker. Interessanterweise legte der Komponist dieses Konzept dem Publikum nicht offen, und eine später verfasste Erläuterung dieses »Programms« blieb letztlich unveröffentlicht.¹⁷ Auch hier lag ihm anscheinend wenig an einer korrekten Identifizierung des Volksmusikgutes durch das Publikum.

Die dritte Kategorie besteht in einer vollständigen Integration volksmusikalischer Facetten in die eigene, avancierte Tonsprache. Es handelt sich um das Herausfiltern melodischer, struktureller oder formaler Merkmale aus bestimmten Volksliedtypen und ihre Eingliederung in den Personalstil, in dem sie dann für gewöhnlich nicht mehr als fremde Hinzunahmen auffallen können – ein analytisch-synthetisches Verfahren gewissermaßen. Ein solches Vorgehen ist naturgemäß sehr viel schwieriger zu attestieren als ein offenes Zitat oder eine Stilanlehnung, verändert und prägt Klangbild und -struktur aber gleichzeitig tiefgreifender als diese. Beispiele hierfür finden sich in Bartóks Schaffen schon relativ früh nach der »Entdeckung« bislang kaum bekannter Schichten der Volksmusik. In den vierzehn *Bagatellen* op. 6 von 1908 etwa werden in manchen Stücken bestimmte volksmusikalische Eigenheiten isoliert und konzentriert durchexerziert und erzeugen auf diesem Wege ein ums andere Mal neue Distanz zur überkommenen

¹⁵ Das Quartett steht im Zeichen zerschlagener Liebeshoffnungen gegenüber der Geigerin Stefi Geyer. Das zitierte Lied hatte Bartók 1907 gesammelt, als er noch in engem Kontakt zu ihr stand. Innerhalb des Werks dürfte es symbolisch für den Ausweg aus der emotionalen Krise und eine Hinwendung zur Ursprünglichkeit der Volksmusik stehen, die der Komponist erst kurz zuvor für sich entdeckt hatte. Vgl. Ferenc Bónis, »Erstes Violinkonzert – Erstes Streichquartett. Ein Wendepunkt in Béla Bartóks kompositorischer Laufbahn«, in: *Musica* 39/3 (Mai/Juni 1985), S. 265–273, insbesondere S. 273.

¹⁶ Bartók an Ernst Latzko, 16. Dezember 1924. *Briefe*, Bd. 2, S. 50.

¹⁷ Vgl. Malcolm Gillies, »Dance Suite«, in: *The Bartók Companion*, S. 488; Tallián, *Béla Bartók*, S. 133.

durmolltonalen Tonsprache.¹⁸ Der Einfluss volksmusikalischer Erfahrungen ist hier stark, wirkt aber nicht an der Oberfläche, sondern gewissermaßen »subkutan«, so dass ein folklorefhaftes Klangbild in vielen Fällen gar nicht zustande kommt. Beispiele für dieses analytisch-synthetische Vorgehen lassen sich in späteren Werken zahlreich finden und können auch in der Nachahmung musikalischer Artikulation oder in rein formalen Analogien bestehen, wie der Anlehnung der melodischen Gestaltung am vierzeiligen Aufbau ungarischer Volkslieder.¹⁹

Wichtig ist, dass der Umgang mit Anregungen und Vorbildern aus dem Bereich der Volksmusik im Falle der originalen Werke anders geartet war als bei den Volksliedarrangements. Bartók selbst sorgte für eine äußerliche Unterscheidbarkeit beider Kompositionstypen, indem er nur erstere mit Opuszahlen versah. Bis 1920 blieben die Volksliedbearbeitungen somit von der Eingliederung in Bartóks eigentliche Werkliste ausgeschlossen. Die *Improvisationen über ungarische Bauernlieder* waren die ersten Volksmusikarrangements, die mit einer Opus-Nummerierung bedacht wurden – und gleichzeitig auch die letzten: Von der nächsten Komposition an, der *1. Sonate für Klavier und Violine* von 1921, verzichtete Bartók auf die Vergabe von Opuszahlen und hob diese äußerliche Unterscheidung zwischen beiden Sphären somit auf.²⁰

3. Der Arrangeur

Bei Bartóks ersten Volksliedarrangements ist der Unterschied zu den originalen Werken allerdings noch denkbar deutlich ausgeprägt. In den zehn *Ungarischen Volksliedern* BB 42/Sz 33, die 1906 zusammen mit weiteren zehn Arrangements Zoltán Kodálys veröffentlicht wurden, steht die jeweilige Volksliedmelodie unmissverständlich im Zentrum des Interesses. Sie wird nur äußerst behutsam unterstützt von einer unaufwendigen Klavierbegleitung, die überdies den Erfordernissen einer Amateur-Hausmusik entgegen kommt, indem sie die Melodiestimme verdoppelt. Das Arrangement dient der Präsentation des Volksliedes, soll unterstützend sein, aber nicht selbst in den Vordergrund treten. Kompositorischer Anspruch spielt hier noch keine wesentliche Rolle. Der Aufwand, mit dem die ausgewählten Melodien in den Arrangements der folgenden Jahre musikalisch eingekleidet werden, bleibt nicht auf diesem niedrigen Niveau stehen. Die *Acht ungarischen Volkslieder* BB 47/Sz 64 für Singstimme und Klavier etwa, komponiert in zwei Schüben 1907 und 1917, gehen einen merklichen Schritt weiter. Am grundsätzlichen Konzept allerdings, eine Volksliedmelodie als wertvolles Fundstück vorzustellen und für bürgerlich-urbanes Musizieren aufzubereiten, ändert sich nichts. Der Komponist Bartók, ansonsten mehr und mehr präsent als Vertreter avancierter neuer Musik, tritt zusammen mit seiner modernen Tonsprache hinter die derart präsentierten Melodien zurück. Gleiches gilt für die *Vier altungarischen Volkslieder* BB 60/Sz 50, mit denen Bartók 1910 das Männerchor-Repertoire bereicherte, oder die *Vier slowakischen Volkslieder* BB 77/Sz 70 von 1916 für gemischten Chor und Klavierbegleitung.

Einen entschiedenen Schritt zu größerer künstlerischer Eigenständigkeit gehen die Volksliedbearbeitungen dann allerdings 1920 mit den bereits erwähnten *Improvisationen* für Klavier und 1924 mit den *Dorfszenen* für Singstimme und Klavier (BB 87a/Sz 78), von denen Bartók zwei Jahre später wiederum drei Nummern für Frauenchor und Kammerorchester (BB 87b/Sz 79) bearbeitete. Die tatsächliche musikalische

¹⁸ Man beachte etwa die Quartenschichtungen in Nr. XI oder die ostinaten, dissonanten Begleitfiguren in Nr. II, III, V oder VII. Wie zum Beweis der volksmusikalischen Inspiration erscheint mit Nr. IV die Harmonisierung eines ungarischen Volkslieds – vornehmlich auf Septakkorden beruhend und damit eine akkordische Projektion des pentatonischen Skalengerüsts.

¹⁹ Stellvertretend genannt für eine Vielzahl an möglichen entsprechenden Literaturverweisen seien Amanda Bayley, »Bartók's String Quartet No. 4/III: A New Interpretative Approach«, in: *Music Analysis* 19/3 (2000), S. 353–382; Elliott Antokoletz, *Musical Symbolism in the Operas of Debussy and Bartók. Trauma, Gender, and the Unfolding of the Unconscious*, Oxford 2008, S. 186; Yves Lenoir, *Folklore et transcendance dans l'œuvre américaine de Béla Bartók (1940–1945)*, Louvain-la-Neuve 1986, insbesondere Teil III.

²⁰ Für die Violinsonate findet sich auf zeitgenössischen Konzertprogrammen die Opuszahl 21, die allerdings nicht in der gedruckten Partitur auftaucht. Vgl. József Ujfaluassy, *Béla Bartók*, Budapest 1971, S. 415.

Substanz dieser Werke geht weit über die verwendeten Volksliedmelodien hinaus. Was in früheren Jahren noch als Begleitung im Sinne des Wortes fungierte, ist hier zu harmonischer, struktureller und stimmungsmäßiger Eigenständigkeit ausgebaut worden. Auch die Integrität der einzelnen Volkslieder ist jetzt einem Bearbeitungsprozess unterworfen: Statt wie für gewöhnlich je ein Lied pro Satz als Grundlage zu verwenden, führte Bartók in zwei der *Dorfszenen* jeweils zwei präexistente Melodien zu neuen, dramaturgisch durchdachten Gebilden zusammen. Mit den *Improvisationen* und den *Dorfszenen* schrieb er Volksliedbearbeitungen, die ohne Weiteres gestalterisch und technisch auf Augenhöhe mit seinen originalen Werken stehen konnten. Das Volkslied war zwar auch hier immer noch der explizite Ausgangspunkt der gesamten Komposition, aber nicht mehr der erschöpfende Kerngedanke des Ganzen. Bis 1932 folgten mit den *Zwanzig ungarischen Volksliedern* BB 98/Sz 92 für Singstimme und Klavier, den *Ungarischen Volksliedern* BB 99/Sz 93 für gemischten Chor und den *Szekler Volksliedern* BB 106/Sz 99 für Männerchor weitere Bearbeitungen ähnlich hohen Anspruchs. Die Barriere zwischen Volksliedarrangement und originalem Werk war damit überwunden, die ehemals so deutlich voneinander unterscheidbaren Bereiche waren miteinander verschmolzen.

Der Arrangeur Bartók beendete seine eigenständige Existenz damit aber nicht endgültig. In seinen letzten Lebensjahren entstanden weitere vier Bearbeitungen für Singstimme und Klavier (BB 125/Sz 118 und BB 126), die an den früheren, einfacheren Zuschnitt anknüpften und sich damit von den zeitgleich entstandenen Spätwerken wieder deutlich abhoben.

Bartók war sich der gestalterischen Bandbreite von Volksliedarrangements zwischen Einfachheit und Komplexität wie auch ihrer grundsätzlichen Unterscheidung von freien Volksmusikallusionen und folkloristisch beeinflusster, aber originaler Komposition konkret bewusst. In einem 1931 erschienenen Aufsatz definierte er drei Wege, auf denen ein Komponist Volksmusik – er verwendete den Begriff »Bauernmusik« – in seine Werke einfließen lassen konnte: Der erste bestehe in einer weitgehend unveränderten Übernahme der Volksliedmelodie und der Hinzufügung einer Begleitung, die auch Vor- und Nachspiele beinhalten könne. Deren Format könne von einer bloß unterstützenden Funktion bis hin zur eigentlichen musikalischen Substanz der Komposition reichen.²¹ Damit ist die gesamte Palette an Volksmusikarrangements umschrieben, wie Bartók selbst sie in den Jahrzehnten zuvor realisiert hatte: von den behutsamen Anfängen der *Ungarischen Volkslieder* von 1906 bis hin zu den aufwendigen »Neuschöpfungen« der 1920er und 1930er Jahre.

Einen zweiten Weg sah Bartók in der bewussten Nachahmung von Volksliedmelodien, ohne dabei bestimmte Vorbilder tatsächlich zu zitieren, während der dritte Weg in der Absorption und bruchlosen Integration von Volksmusikcharakteristika in die eigene Tonsprache bestand.²²

In zweitem und drittem Weg, wie Bartók sie beschrieb, lassen sich Verfahrensweisen wiedererkennen, die in den Bereich der originalen Werke gehören und hier bereits erwähnt wurden: mit der *Tanzsuite* als Musterbeispiel für den zweiten, und dem Großteil von Bartóks gesamtem reifen Schaffen als Verwirklichung des dritten Weges. Mit seinen Ausführungen zum kompositorischen Umgang mit volksmusikalischem Material nahm er also indirekt die Unterscheidung zwischen Arrangeur und Komponist vor, die hier skizziert worden ist. Dass er bei der Komponistentätigkeit zwei Wege unterschied und diese neben das Konzept des Arrangierens zu insgesamt drei Spielarten desselben Konzepts gruppierte, anstatt den Dualismus zwischen Bearbeitung und Originalkomposition zu betonen, muss nicht überraschen: Immerhin war 1931, zum Veröffentlichungszeitpunkt des Aufsatzes, bereits mit mehreren Werken die Möglichkeit einer

²¹ Vgl. Béla Bartók, »The Influence of Peasant Music on Modern Music«, in: *Essays*, S. 341–343. Der Aufsatz erschien ursprünglich in ungarischer Sprache in der Zeitschrift *Új Idők* (»Neue Zeiten«).

²² Vgl. ebd., S. 343f.

Annäherung beider Bereiche bis hin zu ihrer Verschmelzung unter Beweis gestellt worden. Dennoch blieb, bei aller Ähnlichkeit der Resultate, der Umgang mit der volksmusikalischen Anregung prinzipiell verschieden.

4. Schnittpunkte und gegenseitige Beeinflussung

Wissenschaftliche Beschäftigung, originale Komposition und Arrangement erscheinen also als drei unterschiedlich ausgeprägte Modi, in denen Bartók Volksmusik rezipierte und verarbeitete. Die drei Bereiche wurden als unterschiedliche Arbeitsweisen gepflegt und bewusst voneinander getrennt – wobei diese Trennung zwischen Volksliedarrangement und originaler Komposition im Laufe der Jahre aufgegeben wurde, indem es zu einer stilistischen Integration beider Sphären kam. Als Schnittpunkte sind hierbei die *Dorfszenen*, die *Improvisationen* und die *Zwanzig ungarischen Volkslieder* zu sehen; Volksliedarrangements, deren Aufmachung und technischer Anspruch keine Kompromisse mehr gegenüber den originalen Werken eingehen. Für Momente der konkreten gegenseitigen Beeinflussung gibt es allerdings auch schon frühere Ansatzpunkte. Bartóks wenig bekannte *Fünf Lieder* op. 15, komponiert 1916, nehmen bereits Techniken vorweg, die Jahre später im Bereich der Volksliedarrangements für neue Klangmöglichkeiten sorgen sollten: Das heute an fünfter Stelle gesetzte Lied *Itt lent a völgyben* (*Unten im Tale*) setzt zu einer auffällig einfachen, volkstümlich wirkenden Melodie eine Akkordbegleitung, die durch parallel verschobene Halbtoncluster einen scharfen Gegensatz erzeugt. Das gleiche Prinzip machte sich Bartók etwa in *Pár-éneke*, der Nr. 13 der *Zwanzig ungarischen Volkslieder* (1929) zunutze und griff damit auf ein Mittel zurück, das er bereits über ein Jahrzehnt früher in einer originalen Komposition erprobt hatte. Angesichts der konstatierten stilistischen Weiterentwicklung der Volksliedbearbeitungen, die in den 1920er und 1930er Jahren zu einer Verschmelzung von Arrangiertechnik und Neukomposition führte, sind derartige Beispiele im Grunde auch zu erwarten. Aber die Richtung der Beeinflussung war auch umkehrbar. Was Bartók mit den *27 Chören* 1935/36 realisierte – originale zwei- und dreistimmige Vertonungen von Texten der volkstümlichen und Volksdichtung – war in stilistischer Hinsicht bereits auf instrumentalem Wege mit den *44 Duos* für zwei Violinen von 1931/32 vorgeprägt worden und hatte in der Klaviersammlung *Für Kinder* (1908–1910) sogar ein noch früheres Vorbild. In ihrer Melodik und Harmonik sind die drei Sammlungen zwar nicht deckungsgleich, zeigen aber deutliche Ähnlichkeiten. Bei *Für Kinder* und den *Duos* handelt es sich allerdings um Volksliedbearbeitungen, so dass mit den *27 Chören* innerhalb originaler Kompositionen ein stilistischer Rückgriff auf frühere Volksliedarrangements stattfindet. Ein ähnlicher Vorgang lässt sich wenige Jahre früher beobachten, wenn Bartók 1930 bei der Komposition seiner *Cantata profana*, einem originalen Werk für Orchester, Chor, Bariton- und Tenorsolo, von den kurz zuvor entstandenen *Ungarischen Volksliedern* BB 99/Sz 93 für gemischten Chor profitiert. Mit diesen Volksliedbearbeitungen hatte er sich maßgeblich jenen Chorstil erarbeitet, der für die *Cantata profana* prägend werden sollte und der im Bereich seiner originalen Werke kein direktes Vorbild hatte.²³

Die *Cantata* stellt außerdem einen Schnittpunkt zwischen dem Wissenschaftler und dem Komponisten Bartók dar. Der vertonte Text entstand auf der Grundlage zweier Volksliedtexte, die er bereits 1914, über eineinhalb Jahrzehnte vor der Komposition der *Cantata*, im Zuge seiner Feldforschung in Siebenbürgen gesammelt hatte. Das letztendliche Libretto ist mehr als nur eine Zusammenfügung der Fundstücke, sondern im Resultat eine eigene dichterische Leistung des Komponisten.²⁴ Die Anregung dafür ergab sich

²³ Vgl. Miklós Szabó, »Choral Works«, in: *The Bartók Companion*, S. 418f.

²⁴ Vgl. Ferenc László, »A Cantata profana keletkezéstörténetéhez [Zur Entstehungsgeschichte der Cantata profana]«, in: *Bartók Béla. Tanulmányok és tanúságok*, Bukarest 1980, S. 240–243. Schon 1946 vertrat Karl Kerényi die Meinung vom eigenen literarischen Stellenwert des Librettos, vgl. Karl Kerényi, »Béla Bartóks »Cantata profana« [1946]«, in: *Wege und Weggenossen* 2, hrsg. von Magda Kerényi, München 1988 (*Karl Kerényi. Werke in Einzelausgaben* V,2), S. 367.

aber offenbar nicht direkt aus der ersten Konfrontation mit den Liedern vor Ort, im Jahre 1914. Ein Jahr später verfasste Bartók zunächst einmal eine Reihe neuer Volksliedbearbeitungen, die sich aus diesem Fundus speisten.²⁵ Bis 1926 dann folgte die wissenschaftliche Aufarbeitung dieses Materials; für seine Abhandlung *Die Melodien der rumänischen Colinde* beschäftigte er sich dabei intensiv auch mit den Texten. Während dieser zunächst rein wissenschaftlichen Betätigung erwachte ein gesteigertes Interesse an ihnen und dürfte nun die Motivation geweckt haben, das vorliegende Material auch für eine Komposition nutzbar zu machen.²⁶ Dabei sollte die *Cantata profana* auch von Bartóks Einblicken in die tatsächliche Musizierpraxis beeinflusst werden. Der ihm bekannte Usus, die betreffenden Volkslieder im Wechsel zweier Gruppen vorzutragen, kann als Anregung für die doppelhörige Besetzung der *Cantata* verstanden werden.²⁷ Erfahrungen aus der Forschung konnten also einen konkreten Effekt auf das kompositorische Schaffen ausüben. Interessant ist dabei, dass Bartók diesen wahrscheinlichen wissenschaftlichen Bezug seines Werkes keineswegs herausstellte, um etwa eine wohl begründete Authentizität seiner Musik zu propagieren, oder um seine fachliche Kompetenz zu betonen, die über die bloße Montage von Folklore-Material hinausging. Die Aufgabe, derartige Zusammenhänge zu ermitteln, blieb der Musikwissenschaft überlassen; von Bartók selbst kamen keinerlei Erläuterungen oder Hintergrundinformationen, die das interessierte Publikum hätten leiten können. Stattdessen wahrte er nach außen hin unbeirrt die Grenzen zwischen wissenschaftlicher und kompositorischer Herangehensweise. Die Momente gegenseitiger Beeinflussung, die diese Grenzen überwinden konnten, werden erst bei näherem Hinsehen deutlich.

Die *Fünf Lieder* op. 15, die *Dorfszenen*, *Zwanzig ungarische Volkslieder*, die *Cantata profana*, die *Ungarischen Volkslieder* für gemischten Chor, die *27 Chöre* – erstaunlich oft begegnen sich Wissenschaftler, Arrangeur und Komponist auf dem Gebiet der Vokalmusik, erstaunlich jedenfalls für den vornehmlich als Instrumentalkomponist geltenden Bartók. Dieser Umstand lenkt den Blick darauf, dass es mit der Volksmusik ein vorwiegend vokales Medium gewesen ist, das einen so großen Einfluss auf Bartók ausübte, zumal eines, das in der mündlichen Überlieferung lebte und von Spontaneität und Variantenreichtum der Ausführung geprägt war.²⁸

Insofern ist der Gedanke naheliegend, dass das Vokale in Bartóks musikalischen Denken womöglich weit stärker verwurzelt ist, als es in bisherigen Schaffensüberblicken und Stilanalysen zum Ausdruck gekommen ist. Immerhin stellt es häufig genug den Schnittpunkt dar zwischen drei ausgeprägten Rollen Bartóks, in denen er sich auf jeweils eigene Weise mit den Erscheinungen der Volksmusik, diesem zentralen Einflussgeber seiner Karriere, beschäftigte.

²⁵ Gemeint sind die *Rumänischen Weihnachtslieder* BB 67/Sz 57 für Klavier solo, die 1918 im Druck erschienen.

²⁶ In einem Brief an Ioan Bușuția vom 18. September 1926 schrieb er: »Inzwischen habe ich auch die von mir selbst gesammelte[n] »Colinde« für den Druck vorbereitet und der rumänischen Gesandtschaft übergeben. Ich habe furchtbar viel Arbeit damit gehabt, hauptsächlich mit den Texten. Aber gerade dieser Teil hat mich am meisten interessiert.« Bartók, *Briefe*, Bd. 2, S. 58.

²⁷ Vgl. Béla Bartók, *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*, hrsg. von Denijs Dille, Mainz 1968 (*Béla Bartók. Ethnomusikologische Schriften. Faksimile-Nachdrucke* 4), S. XXXf.; Tibor Tallián, *Cantata profana – az átmenet mítosza*, Budapest 1983, S. 102; László Vikárius, »Béla Bartók's Cantata profana (1930): A Reading of the Sources«, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 35/1–3 (1993/94), S. 281.

²⁸ Bartók selbst wies auf die Wichtigkeit hin, Volksmusik in ihrem natürlichen »Habitat« kennenzulernen, und konstatierte auch eine Ähnlichkeit zwischen der eigenen Variationsneigung und der volksmusikalischen Musizierpraxis. Vgl. Béla Bartók, »The Folk Songs of Hungary«, in: *Essays*, S. 332f. (ursprünglich im Oktober 1928 im New Yorker *Pro-Musica Quarterly* 7/1 erschienen); János Breuer, »Kolinda-ritmika Bartók zenéjében [Colindä-Rhythmik in Bartóks Musik]«, in: *Zeneelmélet, stíluselemzés. A Bárdos Lajos 75. születésnapja alkalmából tartott zeneudományi konferencia anyaga*, hrsg. von Ágnes Takács, Budapest 1977, S. 91.