

Analytische Anmerkungen

Satz I. Andante tranquillo (in A)

Schon sein 1. Streichquartett (1908/09) hatte Bartók mit einem fugierten langsamen Satz auf der Basis freitonaler Chromatik eröffnet, zweifellos mit dem Vorbild von Beethovens Streichquartett cis-moll op. 131. Vorbild für eine totale Chromatik mit einer zusätzlichen enharmonischen Doppelstufe in Bartóks *Musik* ist J. S. Bachs h-moll-Fuge aus dem 1. Band des *Wohltemperierten Klaviers*. Im dreizehntönigen (!) Fugenthema Bachs erscheint der Halbton über *h* sowohl als diatonischer, also *c'*, als auch als chromatischer, also *his*. Bartók konstruiert ein polymodal-chromatisches Tonfeld im Quintrahmen *a–e'* aus Tönen der A-lokrischen (*a–b–c'–d'–es'*) und der A-lydischen Skala (*a–h–cis'–dis'–e'*), formuliert also die lokrische Quinte *es'* und die lydische Quarte *dis'* zugleich als eine enharmonische Identität im Klang und als eine Nicht-Identität in der musikalischen Bedeutung¹ (im Notenbeispiel sind lydische Komponenten aufwärts, lokrische abwärts gestielt; ein gesamtes lydisch-lokrisches Tonfeld hat ebenfalls 13 Töne):



In Bachs Fugenthema erklingt im 2. Takt, durch Transpositionen versteckt, ein ineinander verschranktes doppeltes B–A–C–H (im Notenbeispiel mit + bzw. ° markiert):



Eine deutliche B–A–C–H–Allusion hat nun auch der fünftönige Themenkopf bei Bartók (1. Abschnitt des vierteiligen Themas):

Der 2. Abschnitt erweitert diese Setzung, und die Abschnitte 3 und 4 variieren und permutieren sie transponiert.

Ein Werk der Moderne, das für Bartóks Entwicklung insgesamt eine wichtige Rolle spielte, lieferte Anregungen für die Dux-Comes-Konzeption in der *Musik*: die „Wissenschafts-Fuge“ aus Richard Strauss' *Also sprach Zarathustra* (auch mit einem zwölftönigen Thema); sie hat, dort allerdings eindimensional, einen permanenten Quintstieg, bis zum tritonischen „Gegenpol“: C–G–D–A–E–H–Fis.

Daraus wird nun die axialsymmetrische «Fächerfuge»; über sie schrieb der Komponist selbst – charakteristisch lapidar – in seinem Werk-Einführungstext:²

„Nach gewissen Prinzipien ziemlich streng durchgeführte Fugenart. Und zwar: der 2. Einsatz tritt um eine Quinte höher, der 4. im Verhältnis zum 2. wieder um eine Quinte höher ein, der 6., 8. ebenso usw.; der 3., 5., 7. usw. dagegen immer je um eine Quinte tiefer. Nachdem in beiden Richtungen die entfernteste Tonart – Es – erreicht ist (Höhepunkt des Satzes), bringen die weiteren Einsätze das Thema in der Umkehrung, bis wiederum die Grundtonart – A – erreicht wird, wonach eine kurze Coda folgt. N. B. 1.) manche Nachbareinsätze erscheinen in Engführung; 2.) andere Einsätze bringen das Thema nicht in vollständiger Gestalt, sondern nur einen Bruchteil desselben.“

Mit kontrapunktischen Mitteln – etwa Engführungen in verschiedenen Konstellationen ab der 2. Durchführung – ist die Idee eines Klangraums realisiert, der sich um den Zentralton A beidseitig ausdehnt und dann wieder zusammenzieht – ein Prozess mit auskomponiertem Crescendo und Decrescendo, der György Ligetis mikropolyphonic Flächen- und Raumkompositionen vorausnimmt und zugleich in seiner Gefühlsdramaturgie zwingend ist. Und trotz aller Unschärfen in Ernö Lendvais Analysen³ sind die Annäherungen an die Fibonacci-Relationen (2:3:5:8:13:21:34:55:89...) verblüffend, zumal sie auch durch Instrumentation und Klangfarbe verdeutlicht werden:

T. 21 fugentechnisch Beginn des 1. Zwischenspiels; T. 34 dritte Durchführung mit verkürztem enggeführtem Thema, zugleich Farbände-

itung (Streicher sukzessive ohne Dämpfer, Einsatz Pauke); Vorbereitung der Kulmination T. 55f. durch Becken plus Pauke, und die große Trommel gibt das Signal zu den zentralen expressiv-deklamatorischen Tonrepetitionen (T. 56 ist der einzige themenfreie Takt des Satzes); dann erfolgt der „Rücklauf“ mit gespiegeltem und fragmentiertem Thema (Separierung der Themen-Abschnitte), bei dem Lendvai eine „negative“ Fibonacci-Relation 13 + 21 konstatiert, die bis zur Wiedereinführung der Dämpfer T. 69 noch akzeptabel ist. Die Coda ab T. 78 aber – Wiedererreichen des zentralen A – mit ihrem zauberisch-ätherischen Klang-Gespinst aus Celesta, Tremoli und der Gleichzeitigkeit von thematischer Originalgestalt in der ursprünglichen Lage und Spiegelung in höchster Lage verweigert jegliche Annäherung an das System des Goldenen Schnitts.

Der zweistimmige Schluss (VI. I/II) bildet den Gesamt-Prozess des Satzes noch einmal kondensiert in streng intervallsymmetrischer Ordnung ab, als «canon sine pausis in motu contrario», endend mit den Tönen C–H–B–A in VI. I:



Satz II. Allegro (in C)

Diesen Satz analysierte Bartók folgendermaßen: „Sonatenform (Seitensatz in G). In der Durchführung erscheint auch das Thema des I. Satzes in veränderter Gestalt, ferner eine Anspielung auf das Hauptthema des IV. Satzes. Die Wiederkehr ändert den 2/4-Rhythmus der Exposition in einen 3/8-Rhythmus.“

Das auftaktige Hauptthema zeigt den von Bartók oft genutzten vierteiligen Volks-Tanzlied-Typus: A (T. 5–7) – A' (T. 8–10, in die Oberquint transponiert, aber sich dann in die Unterquint wendend) – B (T. 11–14) – A" (T. 15–19, Dehnung auf 5 Takte). Ein „szenisches“, konzertantes Interagieren der Orchestergruppen, mit kommentierenden Eingriffen von Pauken und Klavier, bestimmt die rhythmisch pointierten und spielerischen Scherzo-Gestalten im 2/4-Akzentstufentakt mit Syncopen, „off-beats“ und polyrhythmischen Überlagerungen.

Das Seitenthema ab T. 69 (ganz regulär in G) formt die anfängliche Intervallfolge des Fugenthemas des I. Satzes rhythmisch und durch Oktaversetzungen um: Ebenso gibt es Spiegelungen und Permutationen.

In der Durchführung (T. 182 durch die Pauke eingeleitet) werden „mikropolyphonic“ Klangflächen aus Kanon-Prozessen aufgebaut (primär oktatonisch; das Verfahren kündigt ähnliche Texturen bei Ligeti und Kurtág an); klanglich besonders auffällig sind die darüber projizierten, von ihren durmolltonalen Kontexten emanzipierten, als Mixturen gebrauchten Dur-Dreiklänge (meist Sextakkorde), rhythmisch und instrumentatorisch heftig akzentuiert; ihr Diskant hat die intervallische Spiegelung des Fugenthemas aus dem I. Satz, später auch seine Originalgestalt und den 2. Themen-Abschnitt. Der 2. Teil der Durchführung (T. 243) bringt den von Bartók genannten Vorverweis auf den IV. Satz der *Musik*, und die Rückleitung (T. 310) zur Reprise geschieht mit einem Quintstieg-Fugato, dessen thematische Gestalt eine „chromatic compression“ des anfänglichen Hauptthemas dieses zweiten Satzes ist.

Die Reprise (T. 373) mit ihren hinkenden Verkürzungen betreibt wunderbar groteske Täuschungen von Hörerwartungen und bringt, ganz klassizistisch, den Seitensatz in C. Der konzertant-spielerische Charakter prägt die gesamte Coda (T. 490).

Satz III. Adagio (in Fis)

„Brückenform“: A, B, C, B, A. Zwischen den einzelnen Abschnitten erscheint je ein Abschnitt des Themas des I. Satzes.“ Die Knappeit dieser Darstellung Bartóks grenzt an Selbstverleugnung. Schon das dürre Buchstaben-Gerüst bietet zwar Orientierung, verdeckt aber den Beziehungsreichtum und die Tatsache, dass bei Bartók Reprisen- und Palindrom-Anlagen nie statische „geometrische“ Identitäten repräsentieren, sondern immer entwickelnde Varianten von Exponiertem. Der Xylophon-Beginn (Tonrepetitionen mit Beschleunigungs- und Verlangsamungs-Prozess) ruft, in Verbindung mit den Pauken-Glissandi, japanisches Kabuki- und Nô-Theater in Erinnerung, auch chinesische Nan-Guan-Musik; stilisierte Klagerufe aus der ungarischen Bauernmusik (Va. I, dann VI. II) mit ihren sprachgezeugten charakteristischen „lombardisch“ akzentuierten kurz-lang-Rhythmen (parlando-rubato-Typus) schließen sich zu zwölftönigen melodischen Bildungen zusammen, die sich strukturell wiederum auf das Fugenthema des I. Satzes beziehen lassen.

Nach einem ersten interpolierten wörtlichen Zitat aus dem I. Satz (T. 19, Abschnitt 1 des Fugenthemas) entfaltet Bartók im B-Teil des Adagios eine elegische Melodik von 2 Solo-Violinen und Celesta über verfremdenden Geräuschkomplexen, die einen achttönigen chromatischen Triller-Cluster im Orchester II (VI. III/IV jeweils geteilt) um ein viertöniges Septimen-Glissando⁴ der geteilten Violinen II, gestützt vom Klavier, zu einem in sich changierenden, irisierenden zwölftönigen Cluster ergänzen.

Der Interpolation des zweiten Abschnitts des Fugenthemas (T. 34) folgt als C-Teil des Adagios die raumgreifende, vibrierend-wogende Glissando-Klangfläche von Klavier, Harfe und Celesta im Zentrum des Satzes; die Zwölftönigkeit mit „inhärenter Diatonik“ (zu der hier auch in der Celesta eine „Poly-Pentatonik“ gehört) verweist auf ähnliche Phänomene bei Witold Lutosławski voraus.⁵ Aus dem interpolierten Zitat entwickelt werden tremolo-flautato-Melodiefragmente der beiden Streichorchester (alternierend Grundgestalten und Umkehrungen). Der C-Teil aber ist gedoppelt angelegt: es folgt als C' (T. 45, Più mosso) eine dramatische Zuspitzung mit einer „extension in range“ dieser Gestalten, jetzt alternierend zwischen Grundgestalt und Krebs. Eine daraus abgeleitete Quintenzirkel-Sequenz als wandernde Klangfläche führt, über den interpolierten Abschnitt 3 des Fugenthemas (T. 60), zurück zum – verkürzten – Formteil B' des III. Satzes als Beginn des variierten Rücklaufs (T. 63). Hier wird die elegische Melodik durch einen „Nachklang“ der Glissando-Klangfläche des ersten C-Teils in ein neues Licht getaucht. Und schließlich erfolgt, über das Zitat des 4. Abschnitts (T. 74) des Fugenthemas, die konstruktive, aber assoziativ wirkende, ebenfalls sehr verkürzte Wiederaufnahme des Satzbeginns. Unmittelbar Berührendes, frappierend Experimentelles und Konstruktives sind hier in eine untrennbare Einheit gebracht.

Satz IV. Allegro molto (in A)

„IV. Satz, in A. Formschema A+B+A, C+D+E+D+F, G, A. G-Teil (T. 203–234) bringt das Hauptthema des I. Satzes, aber in einer aus der ursprünglichen chromatischen ins Diatonische ausgedehnten Form.“ Auch hier beschränkt sich Bartóks Hinweis auf die Benennung der formalen Grundanlage. Dieses tänzerische Reihungs-Rondo ist in seinen A-Teilen deutlich rumänisch inspiriert. Der Satz beginnt mit einem Paukenschlag, dem vier einleitende Takte mit gitarenmäßig erzeugten, über die vier Saiten mit Ab- und Aufwärtsbewegungen der Hand arpeggierten Akkorden („Rasgueado-Pizzicato“) der 1. Streichergruppe folgen. Die 2. Streichergruppe setzt mit dem ersten, aus wellenförmigen A-lydischen Skalen gebildeten Rondo-Thema ein, rhythmisch profiliert durch „off-beats“ und Synkopenbildungen. Benutzt werden im gesamten Satz Filmschnitt- und Collagetechniken, die auch vor Trivialem nicht zurückschrecken: Twostep-Rhythmen haben im B-Teil (T. 28) befremdlich banale Tonrepetitionen und „ungehörige“ syntaktische Symmetrien; im E-Teil wird

(T. 83, Polka-Typus in es-Dorisch, col legno battuto) gleichsam eine Kneipentür aufgestoßen.

Bauerntanz, Twostep, Polka in friedlicher Koexistenz: darf sich Neue Musik eine solche „musica impura“ leisten? René Leibowitz, Lehrer u. a. von Pierre Boulez, hatte große Probleme damit (sein Schüler aber hat die *Musik* dutzendfach dirigiert und mehrfach eingespielt), sicherlich auch, weil er in der Nachkriegs-Situation „Partei“ war.⁶ Das biologistische Organismus-Modell der Ästhetik Arnold Schönbergs, gestützt primär auf Goethes Urpflanzen-Lehre, postulierte, dass schon in der schöpferischen „Empfängnis“ all das angelegt sein müsse, was sich dann im Werk aus diesem Keim heraus zu entfalten habe.⁷ Dem setzte Bartók entgegen: „Der verhängnisvolle Irrtum liegt darin, daß man dem Sujet, dem Thema eine viel zu große Wichtigkeit beimisst. [...] Diese Leute vergessen, dass z. B. Shakespeare in keinem seiner Schauspiele die Fabel, das Thema selbst erfunden hat. Soll das vielleicht bedeuten, dass [...] Shakespeares Hirn ausgedörrt war, dass er beim zweiten, dritten und zehnten Nachbarn um Themen für seine Stücke bitteln musste? Wollte also [...] Shakespeare damit seine ‚innere Unfähigkeit‘ verbergen? [...] Aber auch hier [in der Musik], wie in der Literatur oder den bildenden Künsten, ist es ganz bedeutungslos, welchen Ursprungs das verarbeitete Thema ist, wichtig aber ist die Art, wie wir es verarbeiten: in diesem ‚Wie‘ offenbaren sich das Können, die Gestaltungs- und Ausdruckskraft, die Persönlichkeit des Künstlers.“⁸

Der Twostep-Rhythmus, eine Groteske der Populärmusik aus der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts, ist hier sehr wahrscheinlich Zitat eines französischen Cabaret-Liedes (Léo Daniderff, *Je cherche après Titine*, 1917), das schon bei Charlie Chaplin („Modern Times“, Uraufführung Januar 1936) verzerrend zitiert wird: Charlie als der singende Kellner mit dem vergessenen Text improvisiert einen unvergleichlichen Non-sense-Text in spanisch-italienischem Englisch-Französisch. Bartóks *Musik* entstand etwa sieben Monate nach Chaplin. Die Wahrscheinlichkeit einer Allusion dieser Groteske ist sehr hoch (und es ist auch wahrscheinlich, dass er zusätzlich das weit verbreitete, auch in andere Sprachen übersetzte französische Original kannte). Bartók spitzt nun die musikalische Groteske noch zu (ab T. 150; in den F-Teil wird so die Erinnerung an den B-Teil einmontiert), indem er das rhythmische Motiv der halbtönigen circulatio-Figur des Originals (c²–des²–c²–h¹–c²–des²–c²) als dissonanten Tonfleck repetiert und melodisch noch ins – durchkonstruierte – Absurde verzerrt.

a) Modern Times



Twostep

b) Bartók



(Molto allegro)

etc.

Die sich beschleunigende Groteske mündet in eine große, ruhige Kantilene der Streicher (G-Teil, T. 203), die den musikalischen Hauptgedanken des ganzen Werks als „extension in range“ neu formuliert: das geschieht in einer bewusst ungenauen Intervall-Relation (annähernd 1:2; das exakte Verdoppelungs-Verhältnis hätte als Resultat eine simple Ganztonskala). Bartók nutzt stattdessen die Möglichkeit der „akustischen Skala“, hier auf C, entstanden aus der im gleichschwebend temperierten System möglichen Darstellung der Partialtöne 8 bis 14, die aber zugleich bimodal-diatonisch aufzufassen ist und in volksmusikalischen Kontexten – beispielsweise in Dudelsack-Stimmungen – verbreitet ist: c¹(8.)–d¹(9.)–e¹(10.)–fis¹(11.)–g¹(12.)–a¹(13.)–b¹(14.)–c²(16.). Aus der chromatischen Enge des Quintraums wird die bimodal-„akustische“ Weite des Oktavraums: das Pentachord c¹–g¹ ist lydisch, das Tetrachord g¹–c² mixolydisch. Und hier kommt noch eine weitere polymodale Raffinesse hinzu: der Satz steht in A, und die Liegetöne a² und B spannen einen Klangraum auf, der die akustische Skala über C auch als polymodale A-Skala erscheinen lässt: A-Phrygisch (a–b–c¹–d¹–e¹) und A-Dorisch (e¹–fis¹–g¹–a¹). Der melodische

Zielton E von Abschnitt 1 und 2 markiert die Confinalis dieser A-Polymodalität.



Die „extension in range“ hat auch musikgeschichtlich prominente Vorbilder: so wird in Richard Wagners *Tristan und Isolde* das chromatische „Sehnsuchtsmotiv“ *gis–a–ais–h* zu Beginn des III. Aufzugs diatonisiert zu *g–as–b–c* (als Teil einer Plagalwendung von b-moll mit *sixte ajoutée* nach f-moll). In der Originalversion des IV. Satzes seiner *Sonata for Solo Violin* (1944) dehnte Bartók die Verfahren „compression“ und „extension in range“ sogar – möglicherweise auch beeindruckt von ähnlichen Phänomenen in der Volksmusik Dalmatiens – auf Viertel- und Dritteltöne aus.⁹

Dass die „akustische Skala“ – wie in der französischen und der russischen Tradition – bei Bartók auch als Symbol unentfremdeter Natur aufzufassen ist, kann besonders eindrucksvoll an der *Cantata profana* (1930) demonstriert werden: Die akustische Skala auf D, mit der das Werk schließt, wird hier als exakte Spiegelskala zu der entfremdeten Skala des Werkbeginns inszeniert, als Zeichen der möglichen Versöhnung von Kultur und Natur. Gleichsam als Vorstudie für die *Musik* kann im 4. *Streichquartett* (1928) die Relation der polymodal-chromatischen Enge im Quintraum (II. Satz, in E) zur „extension“ in die akustische Skala im Oktavraum (IV. Satz, in As) betrachtet werden.

Mikropolyphone kanonische Prozesse führen, nach erneuter Chromatisierung, mit einer „compression“ jetzt auch des Tonraums bis zu einem zwölftönigen Triller-Cluster in engster Mittellage (T. 231), aus dem sich, quasi improvisatorisch, die Stimme eines Einzelnen heraus-schält (Vc. I solo, T. 232ff.). Erst dann kommen die Rhythmen und die Skalen des A-Teils allmählich wieder zu sich selbst, haben aber nicht mehr ihre anfängliche Naivität, sondern erscheinen, nach all den Wi-

dersprüchen und entwickelnden Veränderungen, als reflektierte. Das Werk schließt mit einem – in der Neuen Musik seltenen – Bekenntnis zum offenen, geistvollen „Witz“, zur Freude und zur tabulosen Lebensbejahung. Dieses Bekenntnis aber repräsentiert eher ein „Trotz alledem“ als eine schlichte Affirmation des Bestehenden.

- 1 Vgl. Ilkka Oramo, *Modale Symmetrie bei Bartók*, in: *Die Musikforschung* 33 (1980), S. 450.
- 2 Siehe die analytische Werkeinführung von Béla Bartók, *Aufbau der Musik für Saiteninstrumente* im Vorwort der Studienpartitur Universal-Edition 10888, Philharmonia 201, Wien 1937 (= Quelle E₂), der auch die nachfolgenden Zitate entstammen.
- 3 Siehe Vorwort, FN 2: Lendvai, *Einführung*, S. 119.
- 4 Oft wird in Aufführungen an dieser Stelle Bartóks Anweisung zur Ausführung der Glissandi in Streichern und Pauken (siehe Allgemeine Anmerkungen Bartóks, S. X) nicht befolgt, und es entsteht ein stilistisch fragwürdiges „Wiener Portamento“.
- 5 Vgl. u.a. Peter Petersen, *Über die Wirkung Bartóks auf das Schaffen Lutosławskis*, in: *Béla Bartók* (= *Musik-Konzepte* 22, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn), München 1981.
- 6 René Leibowitz, *Béla Bartók oder Die Möglichkeit des Kompromisses in der zeitgenössischen Musik*, in: Metzger/Riehn (1981); französisches Original, übersetzt von H. R. Zeller, in: *Les Temps Modernes*, hrsg. von Jean-Paul Sartre, Paris 1947.
- 7 Schönbergs schon früh deutlich gewordenen ästhetischen Werturteile gipfelten im Essay *Symphonien aus Volksliedern* (1947), in: ders., *Gesammelte Schriften I, Stil und Gedanke*, hrsg. von Ivan Vojtech, Frankfurt a. M. 1976.
- 8 Béla Bartók, „Vom Einfluß der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit“ (1931), in: Szabolcsi (1957/1972), *Bartók, Weg und Werk*, S. 175.
- 9 Peter Petersen, *Bartóks Sonata für Violine Solo. Ein Appell an die Hüter der Autographen*, in: Metzger/Riehn (1981).

Analytical Comments

Movement I. Andante tranquillo (in A)

Bartók had already opened his 1st String Quartet (1908/09) with a fugal slow movement based on changing-tonality chromaticism, undoubtedly modeled on Beethoven's String Quartet in C-sharp minor op. 131. The model for a total chromaticism with an added enharmonic double level in Bartók's *Music* is J. S. Bach's B-minor fugue from the 1st volume of the *Wohltemperierte Klavier*. In Bach's thirteen-tone (!) fugue subject the half tone above *b* appears as diatonic, thus *c*¹, as well as also chromatic, thus *b*[#]. Bartók construed a polymodal-chromatic tone field within the framework of a fifth *a–e*¹ from tones of the A-Locrian scale (*a–b–c–d–e*¹) and the A-Lydian scale (*a–b–c*[#]–*d*[#]–*e*¹), formulating thus the Locrian fifth *eb*¹ and the Lydian fourth *d*[#] simultaneously as an enharmonic identity in sound and as a non-identity in the musical meaning¹ (in the music example Lydian components are stemmed upwards, Locrian downwards; a complete Lydian-Locrian tone field likewise has 13 tones):



Sounding in Bach's fugue subject in the 2nd measure, hidden by transpositions, is an interwoven double B–A–C–H (marked with + and °, respectively, in the music example):



The five-tone subject head in Bartók's case (1st section of the four-part

subject) now also has a clear B–A–C–H-allusion: The 2nd section expands this setting, and sections 3 and 4 vary and permute it transposed.

A modern work that played altogether an important role in Bartók's development offered inspiration for the *Dux-Comes* [statement and answer] conception in the *Music*: the „*Wissenschafts-Fuge* [Of Science-Fugue]“ from Richard Strauss's *Also sprach Zarathustra* (also with a twelve-tone subject); there it has, though one-dimensionally, a permanent track of rising fifths, up to the tritonic “opposing pole”: C–G–D–A–E–B–F[#].

From this now comes the axial-symmetric “*Fächerfuge* [fan-shaped fugue]”; about it the composer himself wrote – characteristically tersely – in his introductory text to the work:² “1st Movement in A. On certain principles fairly strictly executed form of a fugue, i. e. the 2nd entry appears one fifth higher, the 4th again one fifth higher than the 2nd, the 6th, 8th and so forth again a fifth higher than the preceding one. The 3rd, 5th, 7th, etc., on the other hand enter each a fifth lower. After the remotest key – E flat – has been reached (the climax of the movement) the following entries render the theme in contrary movement until the fundamental key – A – is reached again, after which a short Coda follows. N. B. 1st: Several secondary entries appear in a stretto. 2nd: Some entries show the theme incompletely, that is in fragments.”

By contrapuntal means – for instance, strettos in various constellations from the 2nd exposition onwards – the idea of a sound space is realized, expanding and contracting on both sides around the central

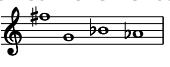
tone A – a process with written-in crescendo and decrescendo that anticipates György Ligeti's micropolyphonic surface and space compositions and yet is compelling in its emotional dramaturgy. And despite all lack of clarity in Ernö Lendvai's analysis,³ the approaches to the Fibonacci relations (2:3:5:8:13:21:34:55:89...) are intriguing, especially as they are also made clear by instrumentation and tone color: Measure 21, technically, the fugal beginning of the 1st episode; m. 34, third exposition with truncated subject in stretto, change of color concurrently (strings gradually without mutes, timpani used); preparation of the culmination, mm. 55f., by cymbals plus timpani, and the bass drum giving the signal for the crucial expressive-declamatory tone repetitions (m. 56 is the only subject-free measure in the movement); ensuing then is the "return" with mirrored and fragmented subject (separation of the subject sections), establishing for Lendvai a "negative" Fibonacci relation 13 + 21, which is still acceptable up to the re-introduction of the mutes, m. 69. But the coda from m. 78 – restoration of the central A – with its magical-ethereal sound gossamer from celesta, tremolos and the simultaneity of the original thematic form in the original range and the mirroring in the highest range disallows any approach to the system of the Golden Ratio.

The two-voiced close (VI. I/II) illustrates the whole process of the movement once again condensed into strictly interval-symmetrical sequence, as «*canon sine pausis in motu contrario*» ending with the tones C–B–B–A in VI. I:



Movement II. Allegro (in C)

Bartók analyzed this movement as follows: "IIInd Movement in C. Sonataform (Sidemovement in G). In the execution the theme of the 1st Movement also appears, however, in altered shape and so does an allusion to the main theme of the IVth Movement. The repetition changes the 2/4 rhythm of the exposition into a rhythm of 3/8 beat." The upbeat main theme shows the type of four-part folk-dance tune that Bartók often used: A (mm. 5–7) – A' (mm. 8–10, transposed to the perfect fifth above, but then turning into the lower fifth) – B (mm. 11–14) – A" (mm. 15–19, expanding to 5 measures). A "scenic," *concertante* interacting of the orchestral groups, with commenting interventions from timpani and piano, determines the rhythmically pointed and playful scherzo forms in 2/4-accented beat [Akzentstufentakt] with syncopation, "off-beats," and polyrhythmic superimpositions.

The secondary theme from m. 69 (entirely regular in G) transforms the initial interval succession of the 1st movement's fugue subject rhythmically and with octave shifts:  There are also mirror images and permutations.

Constructed in the development (introduced by the timpani in m. 182) are "micropolyphonic" sound surfaces from canon processes (primarily octatonic; the technique prefigures similar textures in Ligeti and Kurtág); especially striking sonorously are superimposed major triads, emancipated from their major/minor tonal contexts, used as mixtures (mostly sixth chords), rhythmically and instrumentally heavily accented; their descant has the intervallic mirror image of the fugue subject from the 1st movement, later also its original form and the 2nd theme section. The 2nd part of the development (m. 243) brings the preview of the 4th movement of the *Music* mentioned by Bartók, and the re-transition (m. 310) to the recapitulation takes place with a rising-fifth fugato whose thematic form is a "chromatic compression" of the initial main theme of this second movement.

The recapitulation (m. 373) with its halting compressions engages in wonderfully grotesque deceptions of listeners' expectations and

brings, entirely classically, the secondary theme in C. The *concertante*-playful character marks the whole coda (m. 490).

Movement III. Adagio (in F sharp)

"IIIrd Movement in F sharp. "Brückeform" (Rondo): A, B, C, B, A. Between each section a part of the theme of the 1st Movement appears." Bartók's descriptive brevity verges on self-renunciation. The meager letter-structuring offers in fact an orientation, but obscures the wealth of relations and the fact that the layouts of Bartók's recapitulations and palindromes are never static "geometric" identities, but always developing variants of what is exposed.

The xylophone beginning (tone repetitions with acceleration and deceleration processes) in conjunction with the timpani glissandi calls to mind Japanese Kabuki and Nô theater, also Chinese Nanguan music; stylized plaintive cries from the Hungarian peasant music (Va. I, then VI. II) with their characteristic, linguistically-derived, "Lombardically"-accented, short-long rhythms (parlando-rubato type) join forces with twelve-tone melodic formations, again structurally related to the fugue subject of the 1st movement.

After a first interpolated, literal quotation from the 1st movement (m. 19, section 1 of the fugue subject), Bartók unfolds in the Adagio's B part an elegiac melodicism by 2 solo violins and celesta over defamiliarizing noise complexes adding an eight-tone chromatic trill cluster in orchestra II (VI. III/IV, each *divisi*) around a four-tone seventh glissando⁴ of the *divisi* violins II, supported by piano, to an iridescent, subtly changing twelve-tone cluster.

The interpolation of the fugue subject's second section (m. 34) is followed by the Adagio's C part, a spacious, vibrating-undulating glissando sound surface of piano, harp and celesta in the movement's center; the dodecaphony with "inherent diatonicism" (to which here also belongs a "poly-pentatonicism" in the celesta) anticipates similar phenomena in the case of Witold Lutosławski.⁵ Developing from the interpolated quotation are tremolo-*flautato* melody fragments by both string orchestras (alternating basic forms and inversions). But the C part is laid out doubled: following as C' (m. 45, *Più mosso*) is a dramatic intensification with an "extension in range" of these forms, now alternating between basic and retrograde forms. A derived circle-of-fifths sequence as a wandering sound surface leads back, through the interpolated section 3 of the fugue subject (m. 60), to the – shortened – form part B' of the 3rd movement as the start of the varied return (m. 63). Here the elegiac melodicism is bathed in a new light by an "echo" of the first C part's glissando sound surface. And ensuing in the end, through the quotation of the fugue subject's 4th section (m. 74), is the constructive, but functioning associatively, likewise very abbreviated re-opening of the movement. The directly affecting, strikingly experimental and constructive are here brought into an inseparable unity.

Movement IV. Allegro molto (in A)

"IVth Movement in A. Formula: A+B+A, C+D+E+D+F, G, A. G part (bar 203–234) shows the main theme of the 1st Movement extending, however, the original chromatic form into one diatonic expanse." Here also Bartók's reference is limited to designating the basic formal layout. This dance-like sequential rondo is clearly Rumanian-inspired in its A parts. The movement begins with a timpani beat, followed by four introductory measures with guitar-like engendered chords over the four strings with arpeggiated descending and ascending hand motions ("rasgueado pizzicato") by the 1st string group. The 2nd string group starts with the first rondo theme made up of wave-like A-Lydian scales, rhythmically profiled by "off-beats" and syncopated formations. Used in the whole movement are film-cutting and collage techniques that also do not stop short of the trivial: Two-step rhythms in the B part (m. 28) have disconcertingly banal tone repetitions and "unseemly" syntactic symmetries; in the E (m. 83, a polka type in

Dorian e flat, *col legno battuto*), a pub door is, so to speak, pushed open.

Peasant dance, two-step, polka in peaceful coexistence: may New Music afford such a “*musica impura*”? René Leibowitz, teacher of Pierre Boulez among others, had great problems with it (but his student conducted and recorded the *Music* dozens of times), certainly also because he was “partisan” in the post-war situation.⁶ The biological-organism model of Arnold Schoenberg’s aesthetic, based primarily on Goethe’s primordial-plant theory, postulated that already in the creative “conception,” all that would have to be laid out would then have to be expressed in the work from this nucleus.⁷ Bartók opposed that: “The fatal error lies in the fact that one ascribes a much too great importance to the subject, the theme. [...] These people forget that, for example, Shakespeare himself never invented the story, the subject, in any of his plays. Should that mean perhaps that [...] Shakespeare’s brain had dried up, that he had to beg topics for his pieces from second, third and tenth neighbors? Did thus [...] Shakespeare want to hide his ‘inner incapacity’ thereby? [...] But even here [in music], as in literature or the visual arts, it is completely irrelevant what the origin of the worked-up theme is, but what is important is the way we work it up: in this ‘how’ is revealed the ability, the designing and expressive power, the artist’s personality.”⁸

The two-step rhythm, a grotesquerie of popular music from the 1st half of the 20th century, is most likely here a quotation from a French cabaret song (Léo Daniderff, *Je cherche après Titine*, 1917) that is already distortingly quoted by Charlie Chaplin (“Modern Times,” premiere January 1936): Charlie as the singing waiter with the forgotten text improvised an incomparable nonsense text in Spanish-Italian English-French. Bartók’s *Music* was composed about seven months after Chaplin. The likelihood of an allusion to this grotesquerie is very high (and it is also likely that in addition he was acquainted with the French original, widely disseminated, even translated into other languages). Now Bartók even sharpens the musical grotesquerie (from m. 150; mounted thus in the F part is the memory of the B part), while he repeats the rhythmic motive of the original’s half-tone circular figure ($c^2-db^2-c^2-b^1-c^2-db^2-c^2$) as a dissonant patch of tone and even skews it melodically into the – elaborated – absurd.

a) *Modern Times*



Twostep

b) Bartók



(Molto allegro)

The accelerating grotesquerie flows into a great, calm string cantilena (G part, m. 203), reformulating the whole work’s musical main thoughts as an “extension in range:” this comes about in a deliberately imprecise interval relation (approaching 1:2; the exact doubling relationship would have resulted in a simple whole-tone scale). Instead, Bartók uses the possibility of the “acoustical scale,” here on C, originating from the possible representation in the equal-tempered system of harmonics 8 to 14, but which is to be interpreted simultaneously as bimodally diatonic and is widespread in folk-music contexts – exemplarily in bagpipe tunings: $c^1(8th)-d^1(9th)-e^1(10th)-f^{\#1}(11th)-g^1(12th)-a^1(13th)-bb^1(14th)-c^2(16th)$. Coming from the chromatic constraints of the fifths’ space is the bimodal-“acoustical” expanse of the octave space: the pentachord c^1-g^1 is Lydian, the tetrachord g^1-c^2 , Mixolydian. And supervening here is still another polymodal subtlety: the movement is in A, and the sustained notes a^2 and Bb span a sound space in which the acoustical scale above C can also appear as a polymodal A-scale: A-Phrygian ($a-bb-c^1-d^1-e^1$) and A-Dorian ($e^1-f^{\#1}-g^1-a^1$). The melodic goal tone E from sections 1 and 2 mark the *confinalis* of this A-polymodality.



The “extension in range” also has prominent musico-historical models: thus in Richard Wagner’s *Tristan and Isolde* the chromatic “longing motive” $g^{\#}-a-a^{\#}-b$ at the beginning of the 3rd act is diatonicized to $g-ab-bb-c$ (as part of the plagal turn from b-flat minor with the *sixte ajoutée* [major sixth chord] to f minor). In the original version of the 4th movement of his *Sonata for Solo Violin* (1944), Bartók expanded the process “compression” and “extension in range” even – perhaps also influenced by similar phenomenon in Dalmatian folk music – to microtones (such as quarter and third).⁹

That the “acoustical scale” – as in the French and the Russian tradition – is also to be interpreted in the case of Bartók as a symbol of non-alienated nature can be especially impressively demonstrated in the *Cantata profana* (1930): The acoustical scale on D with which the work closes is produced here as an exact mirror scale of the defamiliarized scale of the work’s beginning as a sign of the possible reconciliation of culture and nature. The relation of the polymodal-chromatic constraints in the fifth’s space (2nd movement, in E) to the “extension” in the acoustical scale in the octave space (4th movement, in A flat) of the *4th String Quartet* (1928) can be considered as a quasi-preliminary study for the *Music*.

Micro-polyphonic canonic processes lead, after renewed chromaticizing, with a “compression” now also of the tone space up to a twelve-tone trill cluster in the narrowest middle range (m. 231), from which comes quasi improvisatorially the voice of the individual (Vc. I solo, mm. 232ff.). Only then do the rhythms and the scales of the A part gradually return to themselves, now no longer having their initial naïveté, but appearing, after all the contradictions and developing changes, as reflected. The work closes with an avowal – rare in New Music – of open, brilliant “esprit,” for the joy and for the affirmation of life without taboos. But this avowal represents more of a “despite everything” than a simple affirmation of the existing.

1 Cf. Ilkka Oramo, *Modale Symmetrie bei Bartók*, in: *Die Musikforschung* 33 (1980), p. 450.

2 See the work’s analytical introduction by Béla Bartók, *Aufbau der Musik für Saiteninstrumente* in the preface of the study score, Universal-Edition 10888, Philharmonia 201, Vienna, 1937 (= source **E₂**), from which the subsequent quotations also derive. The English translation here and below for the following movements is taken from a reprint study score, published during Bartók’s life time: Boosey & Hawkes, New York, 1939, plate no. **B&H.16155**.

3 See Preface, FN 2: Lendvai, *Einführung*, p. 119.

4 Often in performances of this passage Bartók’s directive for the execution of the glissandi in the strings and timpani (see Bartók’s general annotations, p. X) are not followed, producing a stylistically questionable “Viennese portamento.”

5 Cf. inter alia, Peter Petersen, *Über die Wirkung Bartóks auf das Schaffen Lutosławskis*, in: *Béla Bartók* (= *Musik-Konzepte* 22, eds. Heinz-Klaus Metzger and Rainer Riehn), Munich, 1981.

6 René Leibowitz, *Béla Bartók oder Die Möglichkeit des Kompromisses in der zeitgenössischen Musik*, in: Metzger/Riehn (1981); French original, trans. H. R. Zeller, in: *Les Temps Modernes*, ed. Jean-Paul Sartre, Paris, 1947.

7 Schoenberg’s aesthetic value judgments which already became apparent early on, culminated in the essay *Symphonien aus Volksliedern* (1947), in: [the same author], *Gesammelte Schriften I, Stil und Gedanke*, ed. Ivan Vojtech, Frankfurt a. M., 1976.

8 Béla Bartók, “Vom Einfluß der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit” (1931), in: Szabolcsi (1957/1972), *Bartók, Weg und Werk*, p. 175.

9 Peter Petersen, *Bartók’s Sonata für Violine Solo. Ein Appell an die Hüter der Autographen*, in: Metzger/Riehn (1981).