

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 Finaltakte 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 marcatisimo*, 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, zwölftönigen Tonsystems grundsätzlich, unter bestimmten politischen und ästhetischen Perspektiven, infrage. Zum Beispiel nahm der Komponist Camille Saint-Saëns (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. Viertelöne oder fremde Skalen, nicht auf eine rein arabische Musiktheorie stützte. Bei ihm kommt dem Klangraum des Viertelones 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 „*Ĝins*“ (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.

rezeptionsästhetischen 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 aneinandergebunden 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 = *Ĝins*) 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 *Ishāg 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 Safī ad-Din al-Urmawi (gest. 1294).
4. Die Konzeption der modernen Schule, die erst im 19. Jahrhundert anfang und bis in die Gegenwart reicht. Ihr Begründer war Miḥāʿil 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 fiʿl-Sinaʿa 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 Tonsystem 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.