

Zur Entstehungsgeschichte von Bartóks Klaviersonate (1926)

von Nors S. Josephson, Fullerton/Kalifornien

Der kompositorische Werdegang von Bartóks Klaviersonate kann an Hand der folgenden Quellen¹ nachvollzogen werden:

1. New York, Béla Bartók Archives, Ms. 56 PS1, S. 10 (mit Skizzen zum [ebenfalls 1926 geschriebenen] Klavierzyklus *Im Freien* und zum dritten Satz der Klaviersonate) (abgekürzt NY1);
2. New York, Béla Bartók Archives, Ms. 55 PS1 (Kompositionsentwurf [beginnend mit dem dritten Satz] für die gesamte Klaviersonate) (NY2);
3. Budapest, Bartók Archivum Ms. 998 (eine durchlaufende Reinschrift der Klaviersonate mit zahlreichen Textvarianten im Finale [ab T. 157]) (B);
4. die erste Veröffentlichung des Werkes durch die Universal-Edition, Wien, 1927 (U). Das Copyright wurde im Jahre 1939 Hawkes & Son, London, zuerteilt.

Insbesondere die zwei erstgenannten Entwürfe (NY1, NY2) zeichnen sich durch einen statischen, gleichsam übergangslosen Stil aus. So fällt bereits zu Beginn des (in Sonatenform konzipierten) ersten Satzes auf², daß NY2 T. 14–15 ohne Beifügung des vermittelnden T. 16 wiederholt und daß außerdem T. 30–33 von NY2 die vorhergehenden T. 22–25 frei widerspiegeln. Auch bei der anschließenden NY2-Überleitung (T. 135f.) zur Reprise behandelt Bartók die kurzatmigen, aus dem Seitenthema (T. 76f. und T. 116f.) gewonnenen Motive auf ostinatoartige Weise, ohne die (erst in B eingeflochtenen) dramatischen Einsätze des Hauptthemas mit ihren gegensätzlichen $\frac{3}{8}$ -Rhythmen in T. 137–153. Gleiches gilt von der Koda, T. 217f.: NY2 weist zuerst in T. 217–218 ein nur zweistimmiges Stretto (ohne den U-Baßeinsatz, T. 218) auf, und wiederholt zudem (anstatt der späteren U-Takte 235–246) ein aus T. 126 abgeleitetes Seitenmotiv mit konsequenter Betonung der E-Tonika, wobei die Baßstimme die ostinatoartigen Harmonien (Eis-Gis-Cis-D) von T. 22–25 mittels eines $\gamma \text{ } \uparrow \text{ } \uparrow$ Rhythmus wiederaufgreift. Im Gegensatz hierzu betonen B und U in T. 235–246 eine motivische Verschmelzung der Haupt- und Seitenthemen³.

Auch im zweiten Satz zielt NY2 auf eine statische, rhythmisch eindeutige Behandlung der gegensätzlichen Themen hin. Bereits das NY2-Hauptthema weist im Sopran, T. 4₁ und 4₄, klare melodische Akzente auf, die Bartók schließlich (in NY2) um eine Viertelnote vorverlegte. Einen analogen Hang zur metrischen Symmetrie weist NY2 in der Wiederholung des Basses, T. 15₂₋₆ in T. 16₁₋₃ (gleiche Tonhöhe) und T. 19₁₋₃, in der stärkeren Betonung des Basses, T. 17₃, sowie in den ebenmäßigen $\frac{6}{4}$ -Passagen in T. 18–19 (und 53–57) auf. Auch die Überleitung (T. 20–30) vom pentatonisch gestimmten Hauptthema zum dissonanteren, mit Kleinsekunden durchsetzten Seitenthema⁴ vollzieht sich im ersten NY2-Entwurf wesentlich schroffer: T. 20–21 werden in

¹ Mein herzlichster Dank gebührt Herrn Dr. Benjamin Suchoff (Trustee of the Estate of Béla Bartók), Herrn Dr. László Somfai (Direktor des Bartók Archivum, Budapest) für ihre freundliche Genehmigung, die Quellen wissenschaftlich zu verwerten.

² Falls nicht anders vermerkt, beziehen sich sämtliche Taktzahlen im vorliegenden Beitrag auf die gedruckte Fassung (U).

³ Auch die Wiederkehr des Hauptthemas in T. 38–43 (unmittelbar vor dem Einsetzen der Modulationsbrücke, T. 44), sowie die kontrapunktische Verbindung dieser zwei Gedanken in T. 176–179 waren ursprünglich in NY2 nicht vorhanden.

⁴ Vgl. die pentatonisch angehauchten Hauptthemen im ersten (E-Fis-Gis-H-Cis-Fundament) und dritten (E-Fis-A-H-D-Fundament) Satz, im Gegensatz zu den dissonanteren, sekundgestimmten Seitenthemen dieser Sätze (1. Satz, T. 135–154 und 3. Satz, T. 38–91, 137–156, 192–226).

sechs zusätzlichen Takten frei wiederholt, ehe Bartók die endgültigen *U*-Takte 22–23 am unteren Rand von *NY2*, S. 7 niederschreibt. Ähnlichen Tendenzen begegnen wir sodann im Seitenthema, T. 30f. An dieser Stelle wiederholt *NY2* die Kleinsekundzelle *gis'-a'* (Sopran, T. 30) in mehreren entwicklungsartigen Varianten (z. B. *gis'-fis'-gis'-a'*, T. 32–33), im Gegensatz zur organischeren Durchführungstechnik der *U*-Fassung (vgl. den aufsteigenden Sopran *gis'-a'-h'*, T. 33); gleiches gilt vom *NY2*-Sopran, T. 35₁₋₄, der sogleich in T. 36₁₋₄ wiederkehrt.

Zum dritten Satz besitzen wir die zusätzlichen *NY1*-Skizzen (*U*, T. 1–8 und 100–101, 20–39 [in T. 175–193 transponiert]), sowie zwei verschiedene *B*-Entwürfe zu T. 157–216⁵. Diese bestimmen zunehmend die endgültige Gesamtstruktur des Finale, die als symmetrische Rondo-Sonatenform bezeichnet werden kann⁶:

Thema	H	M(H,T.3–4,8)	S(H ^{var.})	H	M ^{entw.}	S ^{var.}	(Flöten- bzw. Vogelrufe)
Tonale	<i>Fis-E</i>	<i>D</i>	<i>H-A/G</i>	<i>Fis-E</i>	<i>D</i>	<i>Cis-H/D</i>	
Zentren							
Takte	1–19	20–52	53–91	92–110	111–142	143–156	
Abschnitt	Hauptsatz			Durchführung			
Thema	H ^{entw.}	M(H,T.3–4,8)	S(H ^{var.})	H ^{var.}	H(T.92)	S ^{entw.}	
Tonale	<i>Fis-E</i>	<i>D-C</i>	<i>A-G/F</i>	<i>E-D/H</i>	<i>Fis-E</i>	<i>H/Fis-E</i>	
Zentren							
Takte	157–174	175–204	205–226	227–247	248–264	265–281	
Abschnitt	Reprise (besonders getreue			Koda-Stretta		(2. Durchführung)	
Wiederholung	von T. 1–91 in 1. <i>B</i> -Fassung)						

NY1 und *NY2* zitieren T. 1–38 eine Großsekunde tiefer (*e''-d''-a'* usw.): eine Variante, die Bartók später für *NY2*, T. 157f. in Erwägung zog und schließlich in der *U*-Koda (T. 227f.) verwendete. Auch benutzte Bartók die *NY1/NY2-M*(T. 20f.)-Version (die auf *C* [anstatt *D*] begann) in (*U*) T. 175 der Reprise, so daß sich eine groß angelegte lineare Bewegung für den ganzen Satz bildete:

Akzentuierte Töne	Takte
<i>fis'' -e'' -d''/d</i>	1–24, 92–156
<i>fis -e -D -C</i>	157–176
<i>f -e -d -c -H</i>	198–226
<i>e' -d' -h</i>	227–247
<i>fis'' -e'' -C -E</i>	248–281

Diese anschwellende klangliche Einheit in den *B*- und *U*- Fassungen wird auch in den immer glatter gestalteten Übergängen zwischen den *H*-*M*- und *S*-Themenkreisen erkenntlich. So gebraucht *NY2* in T. 35–37 noch massive Terz- bzw. Oktavverdoppelungen und prägnante polytonale Klangbildungen (z. B. Sopran-*d'''* über dem *dis-gis*-Akkord des Basses, T. 37)⁷.

⁵ Die erste *B*-Fassung von T. 157–216 steht auf *B*, S. 12 (sowie T. 217–281 dieser Fassung auf S. 13), die zweite, offensichtlich später entstandene *B*-Version (die der endgültigen *U*-Fassung sehr nahe steht) auf S. 14.

⁶ Abkürzungen: entw. = entwickelt, H = Hauptthema (Rondo-Refrain), M = Modulationsbrücke (hier die Sekundintervalle des Seitenthemas vorbereitend, so ab T. 38f., 137f. und 192f.), S = Seiten- bzw. Nebenthema, var. = variiert.

⁷ An dieser hochdramatischen Stelle (T. 32f.) beginnt *NY2* eine um eine Großsekunde höher gelegene Transponierung des *M*-Abschnittes, die der endgültigen *B*- und *U*-Tonhöhe entspricht und in *NY2*, T. 32–39 unterhalb der ursprünglichen *NY2*-Fassung notiert wird. Man ersieht hieraus, daß die Sekundharmonien der *M*- und *S*-Passagen mit den linearen Urtenendenzen des Finale eng verwandt sind.

Außerdem wiederholt *NY1* T. 38₁₋₃ vor T. 39₁ mit einem Septimen-(nicht Quint-)sprung im Sopran (*a''-g'''*), und *NY2* weist zudem energische Baßsynkopierungen in T. 40₂, 40₄, 41₁, 43₂, 43₄ und 44₁ auf. Selbst (1.) *B* besaß in T. 198₃–204₄ noch eine siebentaktige, chromatisch hinabgleitende Überleitung im Stil von *U*, T. 46–48 (Sopran). Dagegen verwendet die endgültige *U*-Fassung einen einfacheren, in *NY2* ursprünglich nicht vorkommenden Ostinatoübergang, T. 49–52. Auch die parallelen *M-S*-Brückenpassagen in T. 119–137 und 192–204 sind in *U* weitgehend gekürzt; so werden in *NY2* T. 121–122 nach T. 124 wiederholt, wie auch T. 131₃–132₂ anstatt T. 133₃.

Die drastischste Verkürzung nahm Bartók sodann zwischen T. 156/157 vor, wo ursprünglich (*NY1*, *NY2*, 1. *B*-Version) eine kontrastierende, in *D/G*-Tonbereichen gesetzte *Musette*-Episode vorgesehen war. Letztere war mit zahlreichen polytonalen (*E/D*), baßpfeifenartigen Überleitungen zum Finale-Hauptthema ausgestattet und wies außerdem zahlreiche motivische Analogien zur restlichen Sonate auf, wie den lyrischen Seitengedanken, *e'''-d'''-ces'''-b''* bzw. *g''-f''-es''-des''* (vgl. 1. Satz, S. T. 126f.) und das abschließende Tanzmotiv *fis'-a'-a'-fis'* ; vgl. 3. Satz, 205f.)⁸. Um die Überleitung zur Reprise, T. 157f., glatter zu gestalten, erwog Bartók sogar einige burleske Varianten des Hauptthemas⁹.

Um die zunehmende musikalische Einheit des Finale etwas aufzulockern, variierte Bartók schließlich die Wiederkehrungen des Hauptthemas in T. 92f., 157f. und 248f., sowie die *S*-Reprise in T. 205–226 (die in *NY2* und der 1. *B*-Version noch eine recht getreue Reprise von T. 53–91 darstellte¹⁰). Auch die Koda, T. 227–281, wurde mehrmals überarbeitet, um das Hauptthema als strukturellen Höhepunkt herauszubilden:

Frühere Fassungen	<i>U</i> -Takte
<i>NY2</i>	227–237 (leicht variiert), 237 (wiederholt), sowie einen (im $\frac{3}{4}$ -Takt stehenden) Kombinationstakt der späteren Takte 246–247
(ursprüngliche) <i>B</i> -Version	227–239 ¹¹ , 240 und 247 (variiert)

In dieser Hinsicht ist es auch aufschlußreich, daß Bartók noch eine zusätzliche entwicklungsartige Variante des Hauptthemas in Erwägung zog, nämlich die aufsteigenden Skalen der Takte 11–12, die ab T. 255f. ins *E*-dorische (mit melodischer Betonung von *A*, *H* und *E* [oder *E*-Tonika: *IV-V-I*]) verpflanzt werden sollten¹². Diese allzu dramatische Passage wurde (wie die „*Musette*“) später von Bartók gestrichen, obwohl die melodischen *cis'''*-Höhepunkte der Takte 104₄ und 252₆ (in *NY2* und *B* ursprünglich als *ais''* notiert) noch davon zeugen.

Zusammenfassend kann konstatiert werden, daß Bartóks Revisionen seiner Klaviersonate durchwegs organische (wie z. B. motivische oder lineare) Entwicklungsprozesse und rhythmische Spannkraft bewirken. Insbesondere hat Bartók den thematischen Überleitungen und den Koda-Höhepunkten in allen drei Sätzen höchste Aufmerksamkeit geschenkt: wichtige stilistische Bestandteile in einem Werk, das sonst (wie so manches Bartóksche Werk der 1920er Jahre) seine Wirksamkeit den statisch motorischen Rhythmen und pentatonisch bzw. modal gefärbten harmonischen Strukturen verdankt.

⁸ Man vergleiche das ebenfalls 1926 komponierte und zyklisch angelegte 1. Klavierkonzert.

⁹ Vgl. die Abbildungen bei I. Szelényi, *Bartók zongoraszonátájának kialakulása*, in: *Új zenei szemle V* (1954): 10, S. 20, 21 (1., 5. und 6. Notensystem) und S. 22.

¹⁰ So wiederholt *NY2* T. 205–206 zehn Takte später nach dem (*S*-)Modell von T. 53 bzw. 63.

¹¹ An dieser Stelle (*B*, S. 13; 2. Notensystem) hat Bartók eine Fußnote eingetragen, die auf die (später eingetragenen) *U*-Takte 240–247 auf dem 6. Notensystem (*B*, S. 13) hinweist.

¹² Diese Stelle wurde ursprünglich in einer Art musikalischer Kurzschrift zwischen dem zweiten und dritten Satz von *B* notiert; vgl. auch die Abbildung der Finale-Fassung (T. 255f.) bei Szelényi, S. 23, T. 3f.