Ped.

PORTRAIT

PHILIPP TERIETE
KLAVIERWERKE

BARTÓK • ENESCU

Béla Bartók und George Enescu wurden 1881 jeweils in Teilen des heutigen Rumäniens geboren (Bartók im einstigen Ungarn, Enescu im damaligen Moldawien). Sie gehörten zu den herausragenden Interpreten und Komponisten ihrer Generation und hatten einen großen Einfluss auf die Entwicklung der Musikkultur ihrer Länder. Beide entwickelten auf der Grundlage der Verbindung von Elementen der europäischen Kunstmusiktradition mit der musikalischen Folklore ihrer Heimat ihren je individuellen Kompositionsstil. Bartók und Enescu kannten sich ebenfalls persönlich. 1924 wurde Bartók von der *Gesellschaft der Rumänischen Komponisten*, deren Präsident Enescu seit der Gründung 1920 war, eingeladen, um über seine ethnomusikologischen Forschungen zu referieren und gemeinsam mit Enescu seine zweite *Violinsonate Sz. 76/BB 85* (1922) zur Aufführung zu bringen. Der kompositorische Einfluss war aber offenbar eher einseitiger Natur. Enescu war von Bartóks Musik und dessen Forschungen wohl mehr beeinflusst als umgekehrt.[1] Er besaß einige Partituren von Bartóks Werken und entnahm dessen Publikation *Die Volksmusik der Rumänen von Maramureş* (München, 1923) z.B. eine Melodie, die er in seiner zweiten *Cellosonate op. 26, Nr. 2* (1935) verarbeitete.[2]

Abb. 1: George Enescu

GEORGE ENESCU

George Enescu (⁎ 19. August 1881 in Liveni, Rumänien, † 4. Mai 1955 in Paris) stammte aus einer gut situierten Familie des rumänischen Bürgertums. Im Alter von vier Jahren begann Enescu mit dem Geigenspiel und bald darauf auch mit seinen ersten Kompositionsversuchen. 1888 wurde er am Wiener Konservatorium aufgenommen und galt schon bald als Wunderkind. In Wien studierte Enescu Geige bei Sigmund Bachrich und Joseph Hellmesberger jun. sowie Harmonielehre, Kontrapunkt und Komposition bei dem von Brahms sehr geschätzten Robert Fuchs (1847-1927), der ebenfalls der Lehrer von Gustav Mahler, Hugo Wolf, Jean Sibelius und Alexander von Zemlinsky war. Des Weiteren hatte Enescu Kammermusikunterricht bei Joseph Hellmesberger sen., Klavierunterricht bei Ernst Ludwig und er bekam auch Unterricht im Orgel- und Cellospiel. Er besuchte regelmäßig Konzerte und Opern und war Mitglied im Orchester des Konservatoriums, das unter anderem Werke von Johannes Brahms in dessen Anwesenheit probte und aufführte.

Sein erstes öffentliches Konzert als Geiger gab Enescu im Alter von acht Jahren in Slănic. 1893 schloss er sein Studium in Wien ab, blieb jedoch noch ein weiteres Jahr in der Kompositionsklasse von Robert Fuchs bevor er ab 1895-1899 seine Studien am Pariser Conservatoire fortsetzte. Dort studierte er Geige bei Martin Marsick und José White, Komposition bei Jules Massenet und Gabriel Fauré, Kontrapunkt und Fuge bei André Gédalge, Harmonielehre bei Ambroise Thomas und Théodore Dubois sowie Klavier bei Louis Diémer. Zu seinen engsten Freunden am Conservatoire zählten Maurice Ravel, Florent Schmitt, Charles Koechlin, Alfredo Casella, Alfred Cortot and Jacques Thibaud. Enescu trat gleichermaßen als Geiger, Dirigent und Komponist in Erscheinung. Er musizierte in den unterschiedlichsten Formationen mit den bedeutenden Musikern und Orchestern seiner Zeit. Zudem war er ein sehr gefragter Lehrer. Zu seinen Schülern zählten u.a. Yehudi Menuhin, Arthur Grumiaux und Ida Haendel. Enescu lebte abwechselnd in Frankreich und seiner rumänischen Heimat, wo er vor allem während der beiden Weltkriege einen großen Beitrag zum Aufbau und zur Entwicklung der klassischen Musikkultur leistete.[3]

Bis heute gilt Enescu als einer der besten Geiger und Dirigenten seiner Generation sowie als einer der bekanntesten rumänischen Komponisten überhaupt. Seine Bedeutung als Komponist wird aber immer noch unterschätzt. Obwohl einige seiner

kammermusikalischen Kompositionen für die Violine den Weg ins Standardrepertoire geschafft haben (so z.B. die *Violinsonate Nr. 3 »im volkstümlichen rumänischen Charakter« op. 25* (1926)), sind seine symphonischen sowie viele seiner kammermusikalischen Werke und Klavierwerke unbekannt geblieben oder nach vereinzelten Versuchen einer Wiederbelebung wieder in Vergessenheit geraten (ausgenommen die *Rumänischen Rhapsodien Nr. 1 und 2 op. 11* (1906)).
Dieser Umstand mag auch damit zusammenhängen, dass er erst verhältnismäßig spät zu einem unverkennbaren Personalstil fand, dieser sich aber wiederum in keinen der musikalischen Stile und Moden subsumieren lässt, die den Anfang des 20. Jahrhunderts beherrschen: für die Modernisten waren seine Werke entweder zu konservativ-emphatisch oder materialtechnisch zu wenig avanciert, für die Traditionalisten war seine Musiksprache in Hinsicht auf Formgestaltung und den Umgang mit der Tonalität zu wenig rückblickend-affirmativ. Enescu empfand seine ›Zwischenposition‹ deutlich und fasste sie in die Worte:

> »Die Tonsprache, durch die ich es vielleicht geschafft habe meiner Stimme vollen Ausdruck zu verleihen, ist offensichtlich die meiner Zeitgenossen; tatsächlich unterscheidet sie sich aber radikal, indem sie in grundlegender Weise – so hoffe ich – das Erbe der Vergangenheit weiter trägt, aus dem sie entsprang.« [4]

So fiel er stilistisch quasi zwischen die Stühle und wurde mehr als komponierender Virtuose denn als konzertierender Komponist wahrgenommen (er gab während seiner vierzigjährigen Karriere weltweit mehr als 2000 Konzerte). Als Komponist ist es ihm nie gelungen, als Haupt oder wenigstens Parteigänger einer ›Schule‹ wahrgenommen zu werden wie etwa die ›großen‹ Komponisten des frühen 20. Jahrhunderts Bartók, Schönberg, Berg, Webern oder Strawinsky. Erst in jüngerer Zeit wurde Enescu von der Forschung und dann auch vom internationalen Konzertbetrieb wiederentdeckt und hat sich in der Zwischenzeit einen festen Platz jenseits des Standardrepertoires erobert.
Unter der Vielzahl seiner vollendeten Kompositionen finden sich Werke fast jeden Genres. Enescus Klangsprache wurzelt einerseits tief in der Tradition der europäischen Kunstmusik und ihres Bildungskanons, integriert aber andererseits Elemente verschiedenster Provenienz, von der musikalischen Folklore seiner Heimat bis hin zum Jazz des frühen 20. Jh. Er war darüber hinaus ein Meister der Orchestration. Dies zeigt sich sogar in seinen Klavierwerken und der kunstvollen Art wie er jenes vermeintlich so neutrale und ›farblose‹ Instrument zu behandeln wusste. Zu Lebzeiten war er auch für sein ausgezeichnetes Klavierspiel berühmt. Alfred Cortot bemerkte einst, Enescu habe eine bessere Klaviertechnik als er selbst.[5]

VI. CHORAL
VII. CARILLON NOCTURNE

AUS DEN *PIÈCES IMPROMPTUES OP. 18*

Zu Enescus bedeutenden Werken für das Klavier solo gehört das posthum wiederentdeckte Stückpaar »VI. Choral - VII. Carillon nocturne (1916)« aus den *Pièces Impromptues op. 18*. Es fasziniert durch die meditative Kraft des »Chorals« und die raffiniert arrangierten ›Glockenklänge‹ aus »Carillon nocturne« (dt. »nächtliches Glockenspiel«). Die Geschichte des Manuskriptes der *Pièces Impromptues op. 18* ist abenteuerlich. Kurz nach der vorläufigen Fertigstellung von »VII. Carillon nocturne« und noch bevor Enescu das VIII. Stück » VIII. Défilé dans l'ombre« beenden konnte, ging das Manuskript 1916 verloren als Rumänien in den Ersten Weltkrieg eintrat, und Enescu der königlichen Familie nach Iaşi ins moldawische Exil folgte.[6] Das unveröffentlichte Manuskript der sieben weitgehend vollendeten Stücke blieb bis zu Enescus Tod verschollen. Offenbar waren ihm die Stücke aber so wichtig, dass er sie in einen handgeschriebenen Werkkatalog als *Pièces Impromptues op. 18* aufnahm. Glücklicherweise konnte das verschollene Manuskript 1957 von Romeo Drăghici (dem ehemaligen Direktor des *Muzeul Național George Enescu,* Bukarest) in Iaşi wiedergefunden werden.[7] Sie wurden schließlich ein Jahr später im kommunistischen Rumänien unter dem noch fälschlichen Titel *Suita pentru pian Nr. 3* (*Klaviersuite Nr. 3*) erstmals veröffentlicht (»I. Mélodie«, »II. Voix de la Steppe«, »III. Mazurk Mélancolique«, »IV. Burlesque«, »V. Appassionato«). Bis heute sind die Stücke in den drei nur sehr schwer zugänglichen und mangelhaften Ausgaben von 1958, 1982 und 1983 verfügbar. Das Manuskript der *Pièces impromptues op. 18* wird im *Cabinetul de muzică* der Bibliothek der Rumänischen Akademie in Bukarest aufbewahrt. Eine Neuausgabe des Stückpaares »VI. Choral – VII. Carillon nocturne« wird zurzeit von dem Freiburger Pianisten und Musikwissenschaftler Tibor Szász vorbereitet.[8]

ANALYSE

Wie der Name impliziert, handelt es sich bei den *Pièces impromptues op. 18* um Stücke mit improvisatorischem Charakter bzw. um Niederschriften von Improvisationen. Trotz der damit verbundenen Freiheiten und der relativ losen Anlage des Zyklus als Ganzem sind »VI. Choral – VII. Carillon nocturne« sowohl in formaler

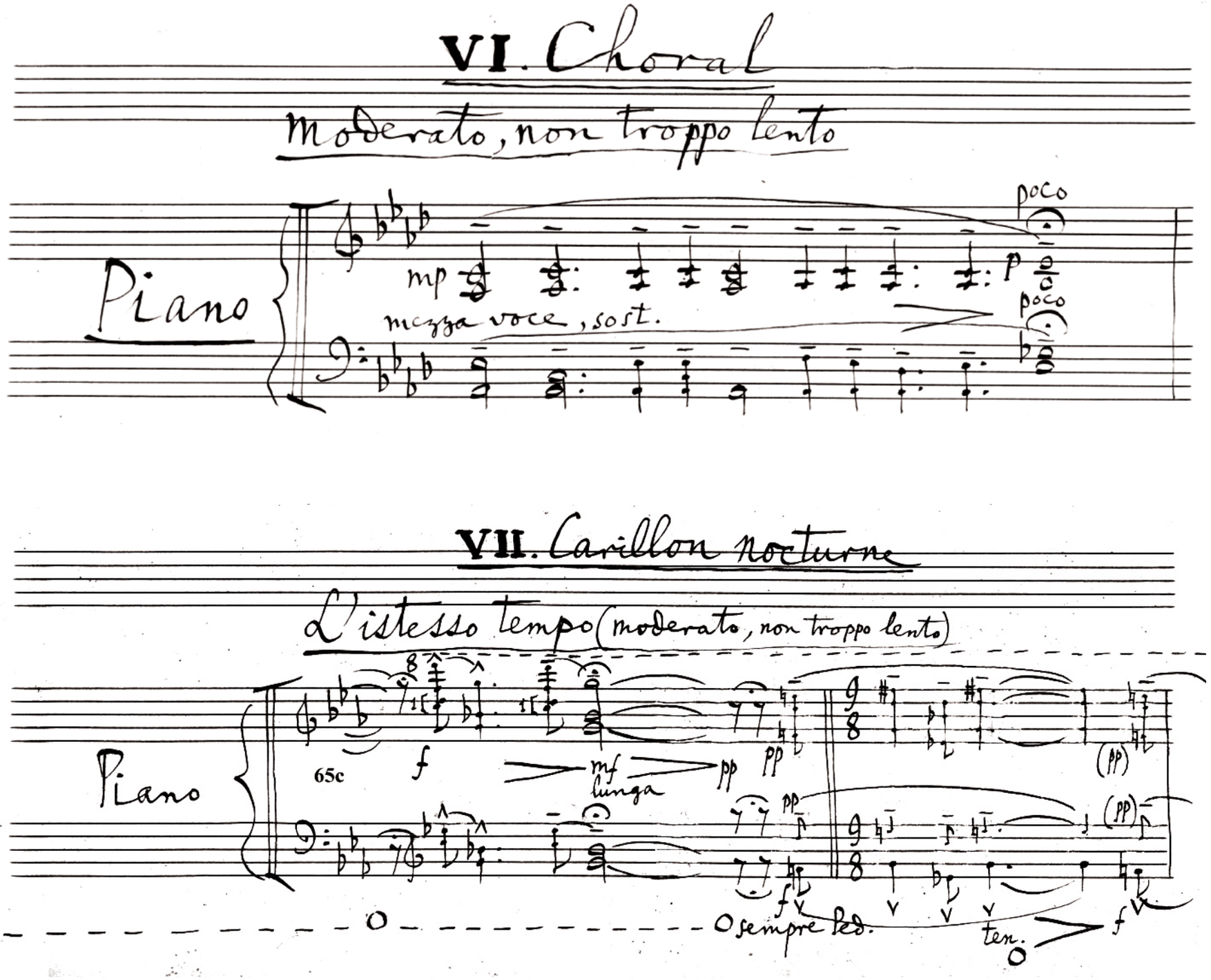


Abb. 2: George Enescu: »VI. Choral«, Manuskript der vorläufigen Reinschrift
Abb. 3: George Enescu: »VII. Carillon nocturne«, Manuskript der vorläufigen Reinschrift

und aufführungspraktischer Hinsicht als auch in harmonischer und motivisch-thematischer Hinsicht eng aufeinander bezogen. Deutlich wird dieser Bezug auch durch die Spielanweisung »*enchaînez*« (»fortfahren«) am Ende des »Chorals«, durch die Tempobezeichnung »*L'istesso tempo (moderato, non troppo lento)*« zu Beginn von »Carillon nocturne« und durch die Integration der fis-moll Passage »*Tempo du Choral*« in der Mitte desselben. In jener fis-moll Passage lässt Enescu wie aus der Ferne und gleichsam als Stück im Stück nochmals eine Variation des Choralthemas erklingen. Die Form und Struktur des »Chorals« ist den traditionellen Praktiken der orthodoxen Kirchenmusik entlehnt: Der archaisierende, antiphonale Choralgesang (Gemeinde/Priester) wechselt mit modulatorisch freieren Improvisationen des Organisten ab (»*avec une sonorité d'orgue lointain*«). Harmonisch gesehen pendelt der Choral zunächst zwischen den tonalen Polen As- und Es-Dur, moduliert im Mittelteil unter Verwendung zahlreicher mediantischen Verbindungen in entferntere, modale Bereiche (von c- über h- nach a-phrygisch), wendet sich daraufhin nach Es-Dur zurück und leitet schließlich durch das Erklingen des Refrainthemas (Quartfall-Glockenmotiv, c-g) fließend in »Carillon nocturne« über. Die Form von »Carillon nocturne« ist rondoartig (mit den tonalen Zentren: Es-Dur, fis-moll »*Tempo du Choral*«, Es-Dur) und schließt nach dem vierten Erklingen der ›viertelstündlich‹ wiederkehrenden Glockenschläge des Abends mit dem zwölfmaligen Läuten der ›Mitternachtsglocke‹. Die ›Refrain‹-Teile werden jeweils in mehr oder weniger freier Weise variiert und von ›Couplet‹-Teilen kontrastiert. Harmonisch übergeordnet betrachtet stehen »Choral« und »Carillon nocturne« in plagaler Beziehung (As-Dur zu Es-Dur).

Als besonderer kompositorischer Kunstgriff können die Glockenimitationen in »Carillon nocturne« gelten. Tibor Szász hat gezeigt, dass jene ›mimetischen‹ Darstellungen des Glockenklangs zum Teil aus der Frühfassung von Enescus *Klaviersonate in fis-moll* von 1912 stammen.[9] Diese wurde von Enescu später überarbeitet und 1924 als *Klaviersonate op. 24 Nr. 1* veröffentlicht. In »Carillon nocturne« entwickelt er seine Imitationstechnik weiter und verwendet mehr als fünf verschiedene Konfigurationen von ›Glocken‹- bzw. ›campana‹-Akkorden, wobei er sich bei seinen akustischen Täuschungen jeweils die Erkenntnisse psychoakustischer Phänomene zunutze macht. Durch die Kopplung einer kleinen Terz mit einer großen Sexte innerhalb einer Oktave (z.B. g'-b'-g", siehe Anfang »Carillon nocturne«, oberes System) lässt sich bei entsprechender Ausführung und im passenden Register beispielsweise der typische Klang großer europäischer Kirchenglocken imitieren. Durch die vertikale Kopplung großer Sexten im Abstand einer großen Terz oder reinen Quint über einer stufenweise fortschreitenden Dur- oder moll-Melodie

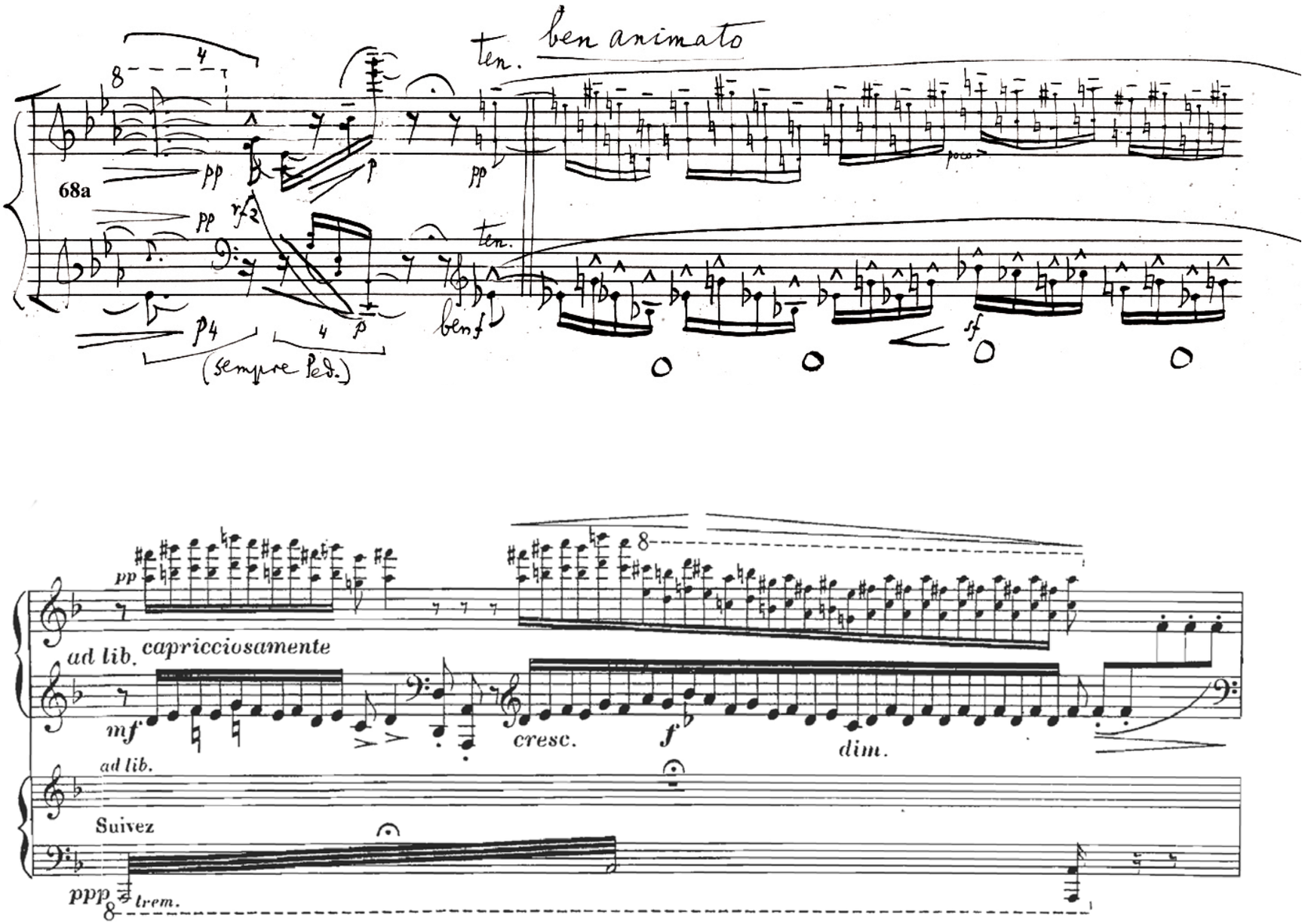


Abb. 4: George Enescu: »VII. Carillon nocturne«, Manuskript der vorläufigen Reinschrift, Kadenz in Es-Dur, Quartsextakkord über der 5. Stufe, Melodie in Kopplung mit großen Sexten

Abb. 5: Camille Saint-Saëns: 5. *Klavierkonzert »L'Egyptien«* op. 103, Paris: Durand, 1896. II. Satz, Kadenz in d-moll (Vordersatz/Nachsatz), Quartsextakkord über einem Orgelpunkt auf der 5. Stufe, Melodie- plus Partialtonkopplung

(siehe Abb. 4 und 5) lassen sich im höheren Register bei entsprechender Ausführung kleinere Carillon-Glocken imitieren usw. Die letztere Konfiguration findet sich hingegen nicht bei Enescu sondern schon früher und an anderer Stelle, nämlich in der Kadenz des II. Satzes des fünften Klavierkonzerts *»L'Egyptien«* op. 103 (1896) von Camille Saint-Saëns. Saint-Saëns hatte im späten 19. Jh. Forschungen zu Glockenklängen angestellt und 1881 seine Ergebnisse in der Zeitschrift *La Renaissance Musicale* veröffentlicht.[10] Das Klavierkonzert wurde noch 1896 von Saint-Saëns selbst uraufgeführt, während Enescu in Paris lebte und studierte. Es könnte durchaus eine Inspiration für Enescu gewesen sein, zumal die beiden Komponisten sich persönlich kannten. Die differenzierte Notation in groß und klein gestochenen Noten bildet die in der Kampanologie gebräuchliche Unterteilung in Schlagtöne und untere bzw. obere Partialtöne ab. Saint-Saëns und Enescu zeigen dem Interpreten dadurch die gewünschte hierarchisierende Ausführung an. Wären die *Pièces Impromptues op. 18* noch zu Enescus Lebzeiten fertig gestellt und herausgegeben worden, hätten sie aufgrund der vielen notationstechnischen Besonderheiten sicherlich auch Enescus *»Erklärung einiger selten gebrauchten Spielanweisungen« (»Explication de quelques signes peu usités»)* enthalten, die er seiner *Klaviersonate fis-moll op. 24, Nr. 1* hinzufügte, mit dem Wunsch, sie in Zukunft allen Klavierwerken voranzustellen.

Als weitere musikalische Beispiele und mögliche Inspirationsquellen für die Verwendung von ›Glocken‹-Akkorden könnten auch Franz Liszts *Funérailles*, Robert Schumanns *Papillons op. 2*, Johannes Brahms' *Balladen op. 10* oder Modest Mussorgskys *Bilder einer Ausstellung* genannt werden.

Abb. 6: Béla Bartók

BÉLA BARTÓK

Béla Bartók (* 25. März 1881 im ungarischen Nagyszentmiklós, heute Sînnicolau Mare, Rumänien, † 26. September 1945 in New York) stammte aus einer Familie der ungarischen Mittelschicht. Sein Vater war Direktor einer Agrarschule, seine Mutter Lehrerin. Bartóks Eltern waren musikalisch gebildet und wurden früh auf das Talent ihres Sohnes aufmerksam. Mit sechs Jahren bekam er den ersten Klavierunterricht bei seiner Mutter, die ihm später auch bei seinen ersten Kompositionsversuchen behilflich war. Sein Vater starb als Bartók acht Jahre alt war. Daraufhin zogen seine Mutter und seine Tante mit ihm und seiner jüngeren Schwester Elza mehrmals innerhalb Großungarns um, stets auf der Suche nach Arbeit für die Mutter und hochwertigem Musikunterricht für ihren Sohn. Mit zehn Jahren bekam Bartók in Nagyvárad erstmals professionellen Musikunterricht bei dem Liszt-Schüler Ferenc Kersch, einem Chorleiter und Komponisten. Sein Debüt als Pianist gab Bartók mit elf Jahren und spielte zu diesem Anlass auch eine eigene Komposition (»Der Lauf der Donau«). Im Alter von 13 Jahren erhielt er für zwei Jahre Klavier- und Harmonielehreunterricht bei László Erkel, dem Sohn des berühmten Opernkomponisten Ferenc Erkel. Nach Erkels Tod 1896 setzte er den Unterricht bei Anton Hyrtl fort. Bartók lernte die musikalische Standardliteratur kennen, spielte Kammermusik und besuchte Konzerte und Opernaufführungen.

1899-1903 studierte er schließlich an der Budapester Liszt-Akademie. Er hatte sich ursprünglich auch am Wiener Konservatorium beworben, entschied sich aber auf Ernst von Dohnányis Rat, in Budapest bei dessen Lehrern zu studieren: Klavier bei István Thomán, einem Schüler von Liszt, und Komposition bei dem Rheinberger-Schüler und Brahms-Freund Hans Koessler (1853-1926), zu dessen Schülern wiederum Zoltán Kódaly, Leo Weiner und fast alle bedeutenden ungarischen Komponisten des frühen 20. Jh. gehörten.[11] Trotz häufiger krankheitsbedingter Abwesenheit galt Bartók schon bald als einer der herausragenden Studenten der Akademie. In der Anfangsphase seines Studiums war er trotz sehr guter Leistungen im eigenen kompositorischen Schaffen blockiert. Ihm fehlte eine klare Orientierung:

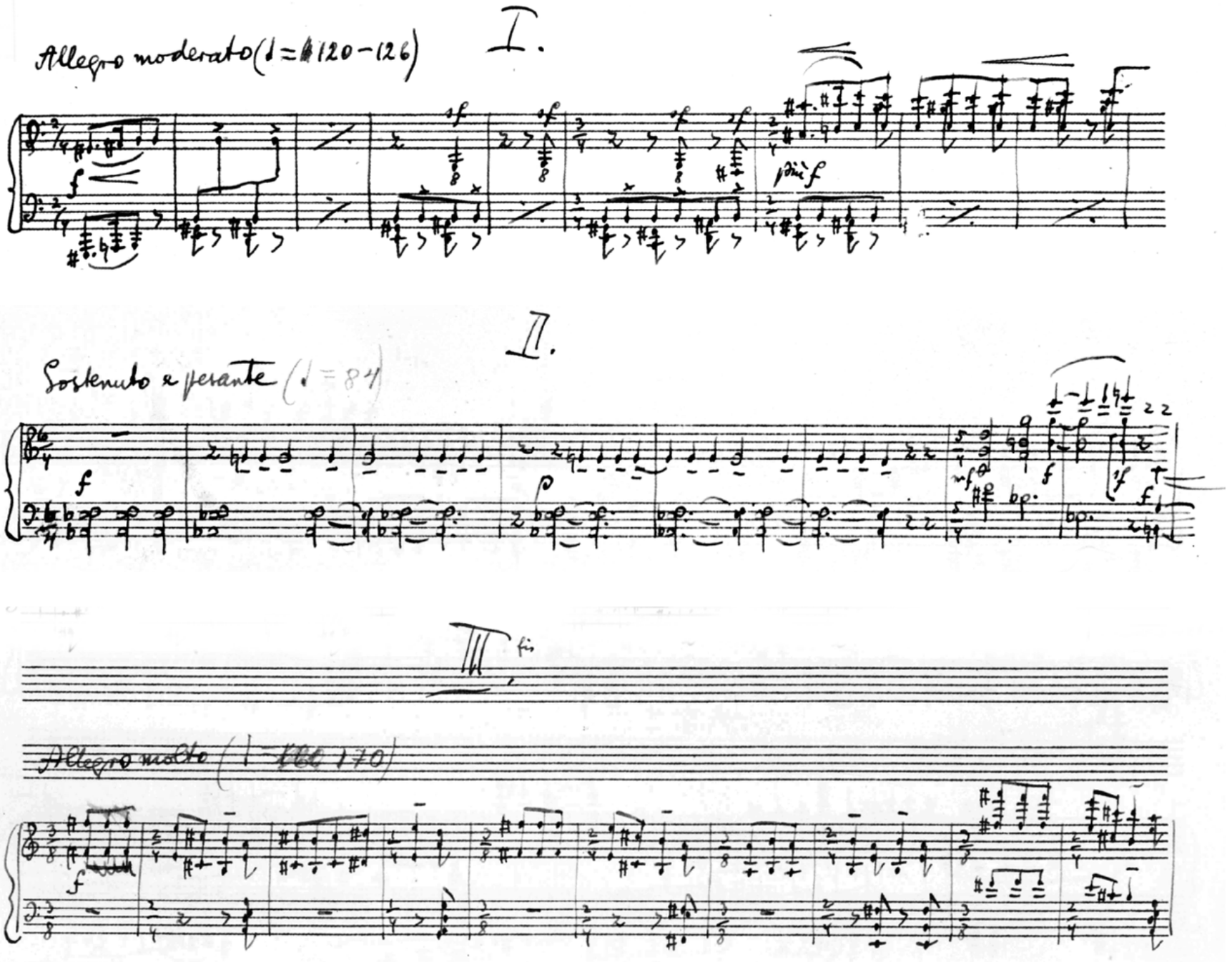
> »Gleich nach meiner Ankunft [an der Akademie] machte ich mich mit großem Eifer an das Studium der mir noch unbekannten Werke Richard Wagners *(Tetralogie, Tristan, Meistersinger)* sowie der Orchesterwerke Liszts. Mein eigenes Schaffen

jedoch lag in dieser Periode völlig brach. Nunmehr losgelöst vom Brahmsschen Stil, konnte ich auch über Wagner und Liszt den ersehnten neuen Weg nicht finden. (Liszts Bedeutung für die Weiterentwicklung der Tonkunst erfasste ich damals noch nicht; ich sah in seinen Werken nur die Äußerlichkeiten.) Infolgedessen arbeitete ich etwa zwei Jahre hindurch beinahe gar nichts und galt eigentlich in der Musikakademie nur als brillanter Klavierspieler. Aus dieser Stagnation riß mich wie ein Blitzschlag die erste Aufführung von *Also sprach Zarathustra* in Budapest (1902); das von den meisten dortigen Musikern mit Entsetzen aufgenommene Werk erfüllte mich mit dem größten Enthusiasmus: endlich erblickte ich eine Richtung, einen neuen Weg.« [12]

Richard Strauss' Stil stellte für Bartók zumindest vorübergehend einen gangbaren kompositorischen Weg dar. Während seine kompositorische Entwicklung noch durchwachsen war, konnte er als Pianist auf sich aufmerksam machen. Bei seinem ersten öffentlichen Konzert in der Akademie, am 21. Oktober 1901, spielte er Liszts *Klaviersonate in h-moll* und wurde von der Kritik bereits mit Dohnányi verglichen. Nach seinem Studium konnte Bartók schließlich auch einige Erfolge als Komponist verzeichnen (so z.B. die erfolgreichen Aufführungen seiner Symphonischen Dichtung *Kossuth*, der *1. Violinsonate* und des *Klavierquintetts*). Er versuchte, dem Beispiel Dohnányis zu folgen und eine internationale Karriere als Pianist und Komponist zu beginnen. Der Erfolg war jedoch nur mäßig und nachdem er 1905 beim Rubinstein-Wettbewerb in Paris weder als Pianist noch als Komponist einen Preis erhalten hatte, zog er sich ernüchtert zurück.

Ab 1906 begann er schließlich mit dem systematischen Sammeln und gründlichen Studium der Volksmusik. Diese neu entdeckte Leidenschaft und das Angebot, 1907 die Nachfolge seines Lehrers István Thomán anzutreten, bewegten ihn dazu sich in Budapest niederzulassen. Er verdiente fortan seinen Lebensunterhalt als Konzertpianist und Klavierprofessor an der Akademie und widmete sich zusammen mit seinem engen Freund Zoltán Kódaly (1882-1967) in den folgenden Jahren intensiv der Erforschung der musikalischen Folklore sämtlicher Völker Großungarns (insbesondere der ungarischen, rumänischen und slowakischen Bauernmusik) – und darüber hinaus auch der Volksmusik der Türken und Araber. Gemeinsam mit Kódaly und Dohnányi spielte er eine zentrale Rolle für die Entwicklung der ungarischen Musikkultur des frühen 20. Jahrhunderts. Bis 1940 lebte Bartók in Budapest, bevor er mit seiner zweiten Frau Ditta für die letzten Jahre seines Lebens ins Exil nach New York emigrierte, wo er 1945 an Leukämie starb.[13]

Als Komponist war Bartók stark von den Idealen seiner klassischen Ausbildung geprägt, verband diese aber bereits früh und zunehmend mit Konzepten und Ideen aus seinen ethnomusikologischen Forschungen. Neben dem Austausch mit Zóltan Kódaly und der Orientierung an dessen Umgang mit der Folklore war Bartók besonders auch vom Schaffen seiner ausländischen Zeitgenossen beeinflusst (vor allem von Debussy, Strawinsky und Schönberg). Im Laufe seiner Karriere schuf Bartók zahlreiche Werke, die von ihm selbst und den berühmten Musikern seiner Zeit uraufgeführt wurden und bis heute einen zentralen Platz im Konzertrepertoire einnehmen. Trotz seiner Bedeutung als Pianist und Lehrer ist Bartók heute vor allem als Komponist und als einer der Mitbegründer der Ethnomusikologie bekannt. Er gilt neben Schönberg und Strawinsky als einer der bedeutendsten europäischen Modernisten des 20. Jahrhunderts.



Béla Bartók: *Sonate für Klavier,* Faksimile des zweiten Entwurfs

Abb. 7: I. Satz – Anfang

Abb. 8: II. Satz – Anfang

Abb. 9: III. Satz – Anfang

SONATE FÜR KLAVIER (1926) SZ. 80/BB 88

Gemessen an der großen Zahl von Werken, die Béla Bartók für das Klavier komponierte, dürfte es verwundern, dass er nur einer einzigen Solokomposition den Titel »Sonate« gab. Tatsächlich handelt es sich dabei zwar um seine fünfte Sonate für Klavier solo, die vier früheren Sonaten sind jedoch Jugendwerke und wurden schon ab 1904 von Bartók selbst nicht mehr zu seinem offiziellen Werkverzeichnis gerechnet.[14]

Nicht nur aufgrund ihrer Alleinstellung innerhalb von Bartóks Œuvre, sondern auch im Hinblick auf ihre Entstehungsgeschichte nimmt die *Sonate für Klavier* einen prominenten Platz in Bartóks Gesamtwerk ein. Drei Jahre lang hatte er kaum etwas komponiert, bis er schließlich im Jahre 1926 die *Sonate für Klavier* als erstes einer Reihe von bedeutenden Werken fertig stellte. Außerdem entstanden noch das *1. Klavierkonzert* und die *Suite »Im Freien«*. Diese zählt zusammen mit der *Sonate* gleichfalls zu den letzten großen Soloklavierwerken Bartóks.

Das Jahr 1926, in dem sich Bartók als Pianist und Komponist auf dem Höhepunkt seiner Karriere befand, wird daher in der Musikwissenschaft auch als Bartóks »Klavierjahr« bezeichnet.[15] Die Skizzen aus dieser Zeit belegen die engen Beziehungen der drei Werke untereinander. So entstanden die fünf Sätze der *Suite »Im Freien«* und die drei Sätze der *Sonate* teils parallel und die Chronologie ihrer Entstehung entspricht nicht der Reihenfolge in der finalen Werkordnung. Es scheint, als sei der erste Satz der *Sonate* während oder vor der Anfertigung des ersten Satzpaares der *Suite* (»I. Mit Trommeln und Pfeifen« und »II. Barcarolle«) entstanden. Unmittelbar danach skizzierte Bartók offenbar die Entwürfe des dritten und zuletzt erst des zweiten Satzes der *Sonate*. Danach entstand vermutlich das Satzpaar »IV. Klänge der Nacht« und »V. Hetzjagd« der *Suite*. Der Mittelsatz der *Suite* »III. Musettes« wurde als Letztes in diese integriert. Er stand ursprünglich als kontrastierender Teil innerhalb der Durchführung des dritten Satzes der *Sonate*.[16]

Stilistisch gesehen markiert die *Sonate für Klavier* zwar keine radikale Wende in Bartóks Schaffen, stellte für ihn selbst aber wohl eine besonders gelungene Umsetzung seiner schon früher gefundenen, »neuen kompositorischen Mittel« dar:

»In [the Bagatelles] a new piano style appears as a reaction to the exuberance of the romantic piano music of the nineteenth century; a style stripped of all unessential decorative elements, deliberately using only the most restricted technical means. As later developments show, the Bagatelles inaugurate a new trend of piano writing in my career, which is consistently followed in almost all of my successive piano works, with more or less modifications, as for instance in the Suite op. 14 (accentuating in some of its movements the percussive character of the piano), in the Sonata for Piano (enlargement of the newly won means) and especially in the *Mikrokosmos* pieces. The last-named work appears as a synthesis of all the musical and technical problems which were treated and in some cases only partially solved in the previous piano works.« [17]

Bartók brachte seine *Sonate* am 3. Dezember 1926 im Ungarischen Rundfunk selbst zur Uraufführung und integrierte sie von da an einige Male in seine Konzertprogramme.[18] Er war sich der Modernität des Werkes bewusst und wählte mit Bedacht die Anlässe, zu denen er das Stück vortrug.

ANALYSE

In der Anordnung der Sätze ›schnell-langsam-schnell‹, einer klaren Bezugnahme auf traditionelle Formen, weist Bartóks *Sonate für Klavier* äußerlich Parallelen zu Strawinskys *Sonate pour Piano* von 1924 auf. Es ist bekannt, dass Bartók Strawinkys Schaffen und Entwicklung aufmerksam mitverfolgte, und so mag er durch Strawinskys Vorbild überhaupt erst auf die Idee gekommen sein, ebenfalls eine Klaviersonate zu schreiben. Was das Ergebnis der Auseinandersetzung mit diesem Genre angeht, gelangen beide Komponisten jedoch zu sehr unterschiedlichen Lösungen. Strawinsky verzichtete in jener als neoklassizistisch bezeichneten Phase seines Schaffens ganz gezielt auf die integrative Verwendung von Elementen musikalischer Folklore. Stattdessen spielt er parodistisch mit dem Sprachverlust der klassischen Stile und scheint diese ironisch zu brechen. Strawinksys *Sonate pour Piano* ist Musik über Musik. Bartók hingegen unterzieht die klassischen Formprinzipien und Verarbeitungstechniken einer ›modernen Metamorphose‹. Unter Einbeziehung traditioneller harmonischer und melodischer Kategorien, in der Kombination von penta-, hexa-, hepta- und oktatonischem Skalenmaterial und durch die integrative Verwendung folkloristischer Elemente und Topoi entwickelt er eine ganz eigene und durchaus homogene Klanglichkeit. Durch die Variation weniger motivisch-thematischer Grundbausteine gelingt es ihm schließlich, inneren und äußeren Zusammenhalt zu schaffen.[19]

I. SATZ, ALLEGRO MODERATO

Die Form des ersten Satzes ist eine eigenwillige Interpretation und Weiterentwicklung der klassischen Sonatenform. Der Hauptsatz hebt mit seinem charakteristischen Hauptmotiv (Gis-Ais-H, bzw. Gis'-A'-H' im Bass) und einem grundierenden Ostinato an, das seine motorische Energie aus den Gegenbetonungen bezieht – erinnernd an die charakteristischen Gegenbetonungen des ›Kontrás‹ (Bratsche) in der traditionellen ungarischen Tanzmusik.. Zum Ostinato treten in der Folge weitere thematische Schichten hinzu (Halte-noten und Einwürfe), die im Seitensatz jeweils in variierter Form addiert oder subtrahiert werden (neu ›instrumentiert‹, erweitert, verkürzt etc.).
Durch eine Reihe individueller Zäsurierungsverfahren gliedert Bartók die Formteile und schafft Übergänge (so z.B. durch rhythmische und kontrapunktische Verdichtung gegen Ende einer Phrase, durch (teils glockenartig-)signalhafte Einwürfe, die Phrasen voneinander trennen, durch sich stauende, abreißende Crescendi und Rallentandi auf die eine neue Phrase folgt, durch stilisierte, aus der folkloristischen Tanzmusik entlehnte, Zäsurierungsfloskeln wie etwa ›tenuto Bass-Striche‹ oder auch durch schlichtes Auslaufenlassen und Ausdünnen einer Satzstruktur, jenes Mittel, das Schönberg einmal als »Liquidation« bezeichnet hat).

Die Durchführung des ersten Satzes beginnt genau zur Hälfte des Stückes, verdichtet sich und dünnt sich schließlich nach der Verarbeitung allen thematischen Materials sukzessive wieder aus. In diesen Liquidationsprozess schleicht sich die Reprise gleichsam ein. Es handelt sich hierbei um eine der vielfältigen Beispiele variierter Reprisen bei Bartók.[20] Die Reprise selbst ist ebenfalls variiert und ›gestaucht‹. Einerseits wird dadurch die proportionelle Balance zwischen der Exposition auf der einen sowie der Durchführung, Reprise und Coda auf der anderen Seite gewahrt. Andererseits wird das Geschehen zum Ende hin zugespitzt und beschleunigt, unterstrichen noch durch die Tempoverschärfung »*Piú mosso*« in der Coda.

Besonders auffallend ist insgesamt gesehen die Dominanz der motivisch-thematischen Arbeit. Auf teilweise engstem Raum, in geradezu beethovenscher bzw. brahmsscher Manier, arbeitet Bartók mit dem thematischen Material, spinnt es fort, spaltet es ab etc. Dadurch erhalten die Formteile, die die Durchführung umgeben, ebenfalls einen durchführungsartigen, vorwärts gerichteten Charakter.
Auf die Frage nach der Tonalität bzw. ›Nicht-Tonalität‹ seiner *Sonate* entgegnete Bartók einst, diese stehe in E-Dur.[21] Es ist jedoch zu bemerken, dass er durch diese lakonische Aussage nur deutlich machen wollte, dass seine Musik nicht atonal sei.

Da die *Sonate* an keiner Stelle ein reines E-Dur im traditionellen Sinne ausprägt, könnte man die ›Tonart‹ bestenfalls als ›E-polymodal‹ bezeichnen, denn Bartóks Harmonik und Melodik entspringen über weite Strecken seiner ganz individuellen Entwicklung von Polymodalität bzw. eines »polymodalen Chromatizismus« (»polymodal chromaticism«), wie er es selbst in einer Harvard Lecture nannte.[22]

II. SATZ, SOSTENUTO E PESANTE

Der zweite Satz ist ein langsamer Variationssatz, der in seinem Charakter in mancher Hinsicht an Bartóks *Vier Klagegesänge op. 9a* erinnert. Die Form des Satzes kann im weitesten Sinne als eine Variante einer dreiteiligen Liedform gelten. Der Vordersatz vermittelt durch sein Verharren auf denselben Tönen (wie auf einem Rezitationston) eine gewisse Statik und Schwere, während der Nachsatz durch seinen Registerwechsel und seine aufstrebende melodische Bewegungsrichtung für einen Charakterwechsel und eine klangliche Aufhellung sorgt. Harmonisch lotet Bartók hier die symmetrisch zum ›tonalen Pol E‹ des ersten Satzes liegenden ›Pole As und C‹ aus, die bildlich gesprochen jeweils die Kontraste zwischen Dunkelheit und Licht verkörpern. Im Gegensatz zur allgemein oktatonisch geprägten Klanglichkeit des ersten Satzes spielt hier Ganztönigkeit eine zentrale Rolle. Bartók bedient sich außerdem der ›akustischen‹ Tonleiter bzw. lydisch-mixolydischen Skala, die eine hellere Klanglichkeit in sich trägt. Durch die Einflechtung von Motiven, Akkorden und Orgelpunkttechniken aus dem ersten und dritten Satz entsteht auch hier ein starker innerer und äußerer Zusammenhalt.

III. SATZ, ALLEGRO MOLTO

Der dritte Satz ist eine Variante eines klassischen Sonatenrondos. Bartók verknüpft einen dreimalig wiederkehrenden Refrain (A) mit jeweils zweiteiligen ›Couplets‹ (B plus ›Episoden‹ $A^{var.}$), in denen ebenfalls thematisches Material verarbeitet wird (A, B+$A^{var.1}$, A', B'+$A^{var.2}$, A'', B''+$A^{var.3}$, Coda). Das Thema mit seinen charakteristischen Taktwechseln ist den Melodien transsilvanischer Tänze nachempfunden. Insgesamt wird der Satz von pentatonischer Melodik beherrscht und tendiert harmonisch zur Integra-tion von Dur-moll-tonalen Elementen (siehe B').

> »Es scheint darüber hinaus, als ob die Episoden in einfachen Rhythmen über einer Ostinato-Begleitung bewußt und systematisch die am meisten von Bartók bevorzugten Genres der Bauernmusik darstellen würden. Die I. Episode [...] ist die Nachahmung schrill-vokaler Ausführung in zwei Strophen und ohne Verzierungen; die

II. Episode […] ist reich ornamentiert in der Art einer Hirtenflöte; die III. Episode […] ist die riesig dimensionierte Dudelsackszene, und die letzte, IV. Episode […] ruft den Stil der siebenbürgischen Geiger wach. Ein Sieg der Selbstkritik Bartóks über seine ständig lauernde Neigung zum Bauen und Konzepte-Ersinnen – und zugleich ein großer ästhetischer Gewinn für das Finale der Sonate – ist sein herzhafter Entschluß, die Musettes-Episode, die wegen ihres langsameren Tempos und disproportionierenden Maßes die Form gelockert hatte, herauszulösen. Es ist wahr, daß der ›Katalog‹ auf diese Weise nicht mehr vollständig ist, aber das Tempo der Geschehnisse beschleunigt sich wohltuend. […] Die Musettes-Thematik wurde schließlich zu einem unabhängigen Satz von 129 Takten, zu der vielleicht dämonischsten selbsterfundenen Dudelsackmusik Bartóks.« [23]

Die *Sonate* steht hinsichtlich einer Programmatik gewissermaßen zwischen Werken wie der *Suite op. 14* (1916) und der *Suite »Im Freien«*. Sie trägt weder einen Untertitel noch hat sie ein ganz offensichtliches Programm, enthält aber doch deutlich wahrnehmbare programmatische Anklänge und ist im »folkloristischen Geiste« geschrieben. In Bezug auf die Verwendung von folkloristischem Material in seinen Werken schrieb Bartók:

»If there is no indication of origin, then there have been no folk melodies used at all. These are my original works. (For instance all my chamber music, stage works, and so on.) You may want to ask in what way does the influence of folk music appear in all such original works. First, it appears more or less in the general spirit of the style. To describe this spirit in words is, of course, sometimes rather difficult; to discern it is largely a matter of intuitive feeling, based on some kind of experience with folk music material. Secondly, in many cases themes or turns of phrases are deliberate or subconscious imitations of folk melodies or phrases as, for instance, *Evening in the Country [= Evening in Transsilvania]* or Sonata for Piano.« [24]

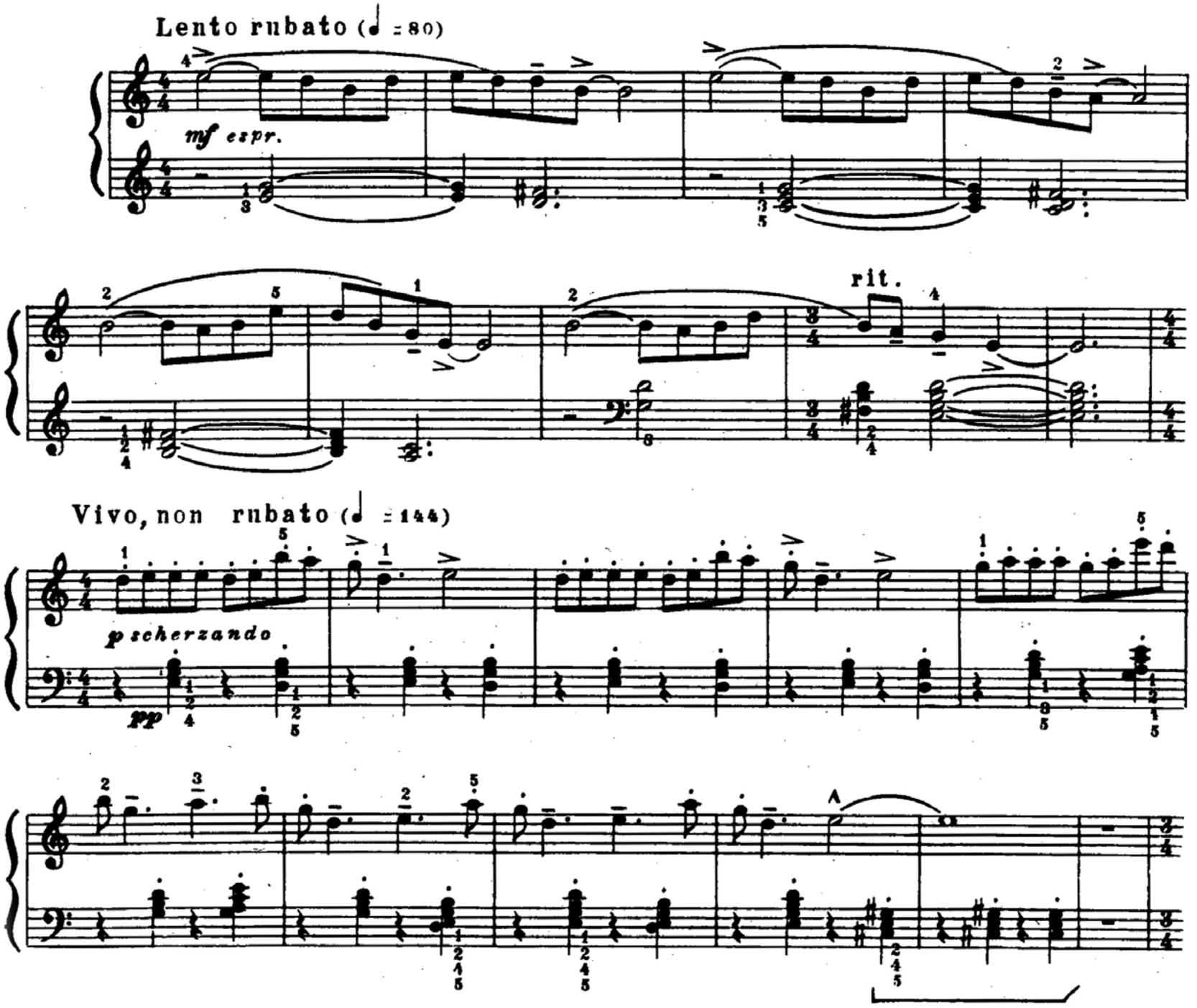


Abb. 10: Béla Bartók: »V. Abend in Transsilvanien«, Anfang (A/B-Teil)

V. ABEND IN TRANSSILVANIEN

AUS DEN *10 LEICHTEN STÜCKEN FÜR KLAVIER SZ. 39/BB 51*

»Abend in Transsilvanien« wurde 1908 geschrieben, im gleichen Jahr wie Bartóks *Bagatellen op. 6*, die Ferruccio Busoni »zu den interessantesten und persönlichsten [Stücken] der Gegenwart« rechnete.[25] Es steht gleichsam vor der Schwelle zu Bartóks stilistischem Wandel und repräsentiert eine eher traditionelle Art, folkloristische Melodien zu bearbeiten. Interessant ist, dass Bartók, ähnlich wie im dritten Satz seiner *Sonate*, Topoi der transsilvanischen Bauernmusik aufgreift. In einem Interview erklärte er:

Journalist:

> »*Evening in Transsilvania,* suggests that it may have been composed with some special situation or event in mind, and I know that your music is never meant to be personal. Can you tell us about it, Dr. Bartók?«

Béla Bartók:

> »*Evening in Transsilvania* is an original composition with themes of my own invention. But the themes are in the style of the Hungarian-Transsilvanian folk tunes. There are two themes: The first one is [in] a *parlando rubato* rhythm and the second one is more in a *dance-like rhythm*. The second one is more or less the imitation of a peasant flute playing and the first one, the parlando rubato, is an imitation of sung, vocal melody. The form of it is A B A B A.« [26]

Abb. 11

PHILIPP TERIETE

Philipp Teriete (geboren 1986 in Steinfurt) studierte Klavier zunächst privat bei Gregor Weichert in Münster und später an der *Hochschule für Musik* in Freiburg bei Tibor Szász sowie an der *Royal Academy of Music* in London bei Hamish Milne. Desweiteren studierte er Musiktheorie und »Ecriture« bei Ludwig Holtmeier an der *Hochschule für Musik* in Freiburg und bei Olivier Trachier am *Conservatoire National Supérieur de Musique* in Paris. Wichtige Impulse im Bereich Jazz/Komposition erhielt er außerdem von Ralf Schmid in Freiburg.

Als Pianist und Komponist gehört Philipp Teriete zu einer jungen Generation von Musikern, die sich durch stilistische Vielseitigkeit auszeichnen und sich in ihrer eigenen Kreativität gleichermaßen von der Musik vergangener Epochen wie von zeitgenössischer Musik inspirieren lassen: von der Musik der Renaissance über die Klassik und Romantik bis hin zur Neuen Musik und dem Jazz.

Philipp Teriete wurde bei Wettbewerben mehrfach ausgezeichnet und war Stipendiat der Musikerförderung des *Cusanuswerks* sowie der *Brahmsgesellschaft Baden-Baden*. Er tritt sowohl kammermusikalisch als auch als Solist auf und publiziert darüber hinaus seine musiktheoretischen Forschungen zur Ausbildung der Pianisten-Komponisten des 19. Jahrhunderts.

Mein Dank gilt meinen lieben Lehrern Tibor Szász, Ludwig Holtmeier und Ralf Schmid sowie meiner Familie. Für die Aufnahmeleitung danke ich Fernando Aguilá. Ein besonderer Dank geht an Ortrun Bargholz für die Gestaltung der CD und des Booklets.

Philipp Teriete, Freiburg im Mai 2014

Abb. 12

KLAVIERWERKE

George Enescu (1881-1955)

aus den *Pièces Impromptues op. 18*

VI.	Choral (Moderato, non troppo lento)	8:47’
VII.	Carillon nocturne (L’istesso tempo)	7:04’

Béla Bartók (1881-1945)

Sonate für Klavier (1926) Sz. 80/BB 88

I.	Allegro moderato	4:32’
II.	Sostenuto e pesante	4:52’
III.	Allegro molto	3:32’

aus den *10 leichten Stücken für Klavier solo Sz. 39/BB 51*

V.	Abend in Transsilvanien	2:32’

Gesamtdauer: **31:31 Min.**

QUELLEN

1 Apostu Haider, Liliana-Isabela: *Béla Bartók et George Enescu: commémoration de leur 130e anniversaire,* in: Loxias, Loxias 34, online gestellt am 15. September 2011, http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6852, 11. Mai 2014.

2 Firca, Clemensa Liliana: *Enesco-Bartók: Interférences,* in: Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, 47 Nr. 3/4 (2006), Budapest: Akadémiai Kiadó, S. 345-360.

3 Nach: Bentoiu, Pascal: Art. »Enescu, George«, in: *MGG2,* Personenteil 6, Kassel 2001, Sp. 327-336, und: Malcolm, Noel: Art. »Enescu, George«, in: *Grove Music Online,* www.oxfordmusiconline.com, 11. Mai 2014.

4 Bălan, George: *George Enescu,* Bucureşti: Editura Muzicală, 1964, S. 47 (Auszug aus einer Äußerung des Komponisten aus dem Jahre 1932, zitiert nach der Übersetzung von Tibor Szász).

5 Cophignon, Alain: *Georges Enesco,* Paris: Fayard, 2006.

6 Firca, Clemensa Liliana: *Ce se mai poate spune despre »Pièces Impromptues« pentru pian op. 18,* in: Enescu, Relevanța »secundarului«, Bucureşti, 2005, S. 88.

7 Drăghici, Romeo: *George Enescu, biografie documentară: copilărie şi anii de studii (1881–1900),* Bacău, 1973.

8 Für sämtliche Hinweise zu Enescus »VI. Choral – VII. Carillon nocturne« danke ich Tibor Szász.

9 Szász, Tibor: *Traditional/Oriental models of Enesco's bell-inspired piano music – »Sonate F# minor (1912-24)/ Choral - Carillon nocturne (1916)«,* unter: www.tiborszasz.de/post/78970600866/traditional-oriental-models-of-enescos-bell-inspired, 26. Mai 2014, und ders.: *Secrets of Enesco Carillon nocturne op. 18 No. 7,* unter: http://youtu.be/t7jdBv7K1Hc, 26. Mai 2014.

10 Saint-Saëns, Camille: *La résonnance multiple des cloches,* in: La Renaissance Musicale, I, 28 (1881), und in: Saint-Saëns, Camille: *Harmonie et mélodie,* Paris: Calmann Lévy, 1885.

11 Wilheim, András: *Bartók's Exercises in Composition,* in: Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 23, Nr. 1/4 Centenario Belae Bartók Sacrum (1981), Budapest: Akadémiai Kiadó, S. 67-78.

12 Bartók in seiner Autobiographie von 1921, in: Szabolcsi, Bence: *Béla Bartók: Weg und Werk. Schriften und Briefe,* Budapest: Corvina, 1957, S. 144.

13 Nach: Somfai, László: Art. »Bartók, Béla«, in: *MGG2,* Personenteil Bd. 2, Kassel 1999, Sp. 341-402; Gillies, Malcolm: Art. »Bartók, Béla«, in: *NGrove2,* London/New York, 2001, S. 787-818; ders.: Art. »Bartók, Béla«, in: *Grove Music Online,* www.oxfordmusiconline.com, 14. Mai 2014.

14 Vgl. Somfai, 1999: Sonate Nr. 1 in g-moll, op. 1, DD32/BB2 (1894); Sonate Nr. 2 in F-Dur, op. 3, DD35/BB4 (1895), Sonate Nr. 3 in C-Dur, op. 6, DD38/BB7 (1895, verschollen) und die Sonate op. 19, DD51/BB12 (1898, verschollen).

15 Somfai, László: *Analytical Notes on Bartók's Piano Year of 1926,* in: Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 26, Nr. 1/4 (1984), Budapest: Akadémiai Kiadó, S. 5-58.

16 Bartók, Béla: *Sonata (1926),* Faksimile-Ausgabe des zweiten Entwurfs (kommentiert und hrsg. von L. Somfai), UE/Editio Musica Budapest, 1980.

17 Bartók, Béla: *Essays,* hrsg. von Benjamin Suchoff, New York: St. Martin's Press, 1976, S. 432.

18 Bartók/Somfai, 1980.

19 Vgl. zur Analyse: Weissmann, John S.: *La Musique de Piano de Bartók: L'Evolution d'une Ecriture,* in: La Revue Musicale, Paris: Richard-Masse, 1955, S. 171-222, und: Konoval, Michael Brandon: *An analytical study of Béla Bartók's Sonata for piano (1926),* Toronto: University of British Columbia, 1987.

20 Vgl. Somfai, 1999.

21 Konoval, 1987, S. 10-11.

22 Bartók/Suchoff, 1976, S. 367 und S. 376.

23 Bartók/Somfai, 1980, und ders.: *The Influence of Peasant Music on the Finale of Bartók's Piano Sonata: An Assignment for Musicological Analysis,* in: Studies in Musical Sources and Style: Essays in Honor of Jan la Rue (hrsg. von E. K. Wolf und E. H. Roesner), Madison: A-R Editions, 1990, S. 535-555.

24 Bartók/Suchoff, 1976, S. 349-350.

25 Somfai, 1999.

26 Bartók, Béla: Interview by David LeVita, in: *WNYC's Ask the Composer series,* Recorded during a radio broadcast of a live performance by his wife Ditta Pásztory-Bartók at the Brooklyn Museum NYC, July 2, 1944.

BILDQUELLEN

Abb. 1	http://jurnalul.ro/pictures/2013/10/15/18464522.jpg, 8. April 2014.
Abb. 2, 3, 4	George Enescu: »VI. Choral - VII. Carillon nocturne«, aus den *Pièces Impromptues op. 18,* Manuskript der vorläufigen Reinschrift, Aufbewahrung im *Cabinetul de muzică* der Bibliothek der Rumänischen Akademie in Bukarest.
Abb. 5	Camille Saint-Saëns: 5. *Klavierkonzert »L'Egyptien« op. 103*, Paris: Durand, 1896.
Abb. 6	Abb. 141: In New York, 1927, Photo: N. Muray, in: Szabolcsi, Bence/Bónis, Ferenc: *Béla Bartók: His Life in Pictures,* Budapest: Corvina, 1964.
Abb. 7, 8, 9	Béla Bartók: *Sonate für Klavier,* Faksimile des zweiten Entwurfs (kommentiert und hrsg. von L. Somfai), UE/Editio Musica Budapest, 1980.
Abb. 10	Béla Bartók: »V. Abend in Transsilvanien«, aus den *10 leichten Stücke für Klavier solo Sz. 39/BB 51,* http://www.imslp.org, 3. Juni 2014.
Abb. 11	Photo: Peter Wattendorff, 2012.
Abb. 12	Photo: Lydia Carlisi, 2013.

Aufgenommen im Februar/April 2014
Ort: Hochschule für Musik Freiburg, Kammermusiksaal
Aufnahme und Schnitt: Fernando Aguilá
Gestaltung: Ortrun Bargholz

www.philippteriete.de