

Béla Bartók
Suite für Klavier op. 14

Analyse von Martin Tchiba
2004

Béla Bartók komponierte seine Suite op. 14 im Februar 1916 in vier Sätzen. Ein Grund für die Beliebtheit der Klaviersuite ist womöglich ihre besondere Anlage: Folkloristisch und avantgardistisch, genuin ungarisch und weltgewandt zugleich.

Die rhythmisch markant geformten Sätze haben tänzerischen Charakter, wenn auch die klassischen Suitensätze (wie sie Schönberg z.B. in seiner rund ein halbes Jahrzehnt später entstandenen Suite op. 25 für Klavier zitiert) nicht verwendet werden. Der erste Satz lässt an rumänische Tänze denken, im dritten Satz werden arabische Quellen verarbeitet, Musik, die Bartók 1913 in Algerien aufgezeichnet hatte. Da die Rhythmik der Bartók-Suite eher konventionell ist, steht im Zentrum der folgenden Analyse mehr die formale und besonders die harmonische Anlage der Sätze.

1 Allegretto

Der erste Satz folgt dem Formschema A-B-A': Teil A (Takt 1 bis 36), Teil B (Takt 37 bis Takt 79) und Teil A' (Takt 79 bis Schluss).

Gemäß der Formel „Anzahl der Takte *multipliziert mit* 0,618 = goldener Schnitt“ ergibt sich: $117 \times 0,618 = 72,306$. Der reprisenartige Teil A' setzt demnach rund 6 bis 7 Takte nach dem „goldenen Schnitt“ der Komposition ein – vielleicht ist es hier eben das Aufregende, dass die Rechnung nicht vollständig aufgeht....

Zentrale Bedeutung in Bartóks Harmoniewelt hat der Tritonus: Gleich im ersten Satz der Suite op. 14 haben wir es mit einem Pol-Verhältnis zwischen den Tonarten B-Dur

als „Pol“ und E-Dur als „Gegenpol“ zu tun. Zwei Tonarten, die auf psychologisch eigenwillige Weise beide im Verständnis des Hörers tonikale Funktion zu beanspruchen scheinen. Der Bartók-Forscher Ernö Lendvai erläutert in seinem Aufsatz „Einführung in die Formen- und Harmoniewelt Bartóks“ (aus: Béla Bartók, Weg und Werk, München 1972, S.106f): „Ein Pol kann immer mit seinem Gegenpol vertauscht werden, ohne dass die Funktion eine Veränderung erführe“.

Nach der viertaktigen Einleitung, in dem einerseits der „bodenständig“, (volks-) tänzerische Charakter des ganzen Satzes eingeleitet und zugleich die Tonart B-Dur als Tonika (als Pol) stabilisiert wird, setzt in Takt 5 eine Melodie ein, die auch rhythmisch charakteristisch für Teil A bzw. A' ist, man könnte sie als Thema des Satzes bezeichnen. Sie wird im jeweils ersten Takt mit B-Dur und im darauffolgenden mit dem Gegenpol E-Dur begleitet.



Bartók, Suite op. 14, 1. Satz, Takt 9-10

Erst in Takt 12 erklingt mit as-Moll eine neue Harmonie. Neue Pol/Gegenpol-Achse ist ab Takt 13 fis-C bzw. ab Takt 17 dis-a. Hörpsychologisch herrscht in der Passage bis Takt 20 eine eigenwillige harmonische „Stabilität“, auch beim Interpretieren des Satzes fiel mir diese durch den „Tritonus-Pol“ erzeugte Ausgewogenheit auf. Der Grund ist, dass in dieser Passage zwar eine starke Spannung zwischen den beiden tonalen Zentren besteht, aber *Kadenzspannungen* (eine zur Auflösung führende Dominante etc.) ausbleiben. Die erste konventionelle Dominante ist in Takt 22 das F-Dur, mit charakteristischer Bassbewegung I-V. Eine Stelle, die beim Hören der Musik

einen frischen Wind durch den Konzertsaal wehen lässt, weil durch die plötzliche harmonische Bewegung der Eindruck einer Befreiung von der funktionalen Statik der Anfangspassage entsteht. Während die Anfangspassage (Takt 1-20) wohl *secco* gedacht ist – das Fehlen einer Pedalanweisung und auch die Aufführungstradition führen zu diesem Schluss –, unterstützt auch die Bezeichnung „(Pedal)“ den (romantisch) bewegten Charakter dieser Stelle. Ab Takt 29 wird E-Dur zur Tonika, der H-Dur als Dominante entgegengesetzt wird.

Der A-Teil endet in den Takten 35 und 36 mit einem abschließenden Motiv, welches bereits in den Takten 19-20 bzw. 27-28 zur Beendigung der jeweiligen Unterabschnitte gewählt wurde: Dieses Schlussmotiv ist abgeleitet von der Melodie der Takte 7-8 (11-12, 15-16 etc.): Durch die Änderung der Artikulation in der Melodiestimme und die Hervorhebung der Synkope im Bass entsteht mit nur wenigen Änderungen eine Variante, die durchaus den Charakter eines eigenständigen Motivs beanspruchen kann.

Anfangs weniger forsch im Charakter, eher zögerlich ist der Mittelteil, der B-Teil des ersten Satzes. Er ist harmonisch freier als der A-Teil. Bis Takt 48 wird er geprägt von zwei Schichten, die parallel ansteigen: Ausgehaltene Einzeltöne in der rechten Hand einerseits, durch die Setzung der Tenuti auf jeweils dem zweiten Achtel „hinkende“ Akkordbrechungen in der linken Hand andererseits. Das Verbindungsmotiv der ausgehaltenen Töne in der rechten Hand (Takt 40 bzw. 44), *espressivo*, kann zur Oberstimme der linken Hand in Takt 38 in Beziehung gebracht werden, es imitiert sie gewissermaßen in der Umkehrung. In Takt 47-48, mitten in der dritten Stufe des Anstiegs, holt die rechte Hand über zwei Takte melodisch aus (ansteigende und wieder fallende Terzen und Tritonus-Fall). Takt 48 wird nun abgespalten, wiederholt sich leicht verändert in den Takten 49, 50 und 51 und steigert sich zu bohrender Intensität. Durch das hinzugefügte g kommt es in der Melodiestimme zum Intervall der kleinen Sekunde, eine Art Vorankündigung für eine emotional wichtige Stelle: Ebenfalls eine kleine Sekunde leitet dann in Takt 51-52 von c1 auf der vierten Achtel zum lang ausgehaltenen h, das das erste *sforzato* in diesem Satz ist.

Hier beginnt ganz eindeutig innerhalb des B-Teils ein neuer Unterabschnitt, der weniger von expressiver Diatonik (wie Takt 37 bis 51), sondern mehr von Chromatik geprägt wird.

Eine wichtige Funktion gewinnt hier der verminderte Dreiklang, der zuerst in Takt 52 zwischen der in der linken Hand ausgehaltenen „Achse“ h und der rechten Hand, die in ihrem Gestus ein wenig an die Takte 1 bis 4 erinnert, erzeugt wird. Ebenfalls neu (d.h. im Vergleich zu Takt 37-51) ist die Verwendung von Sechzehnteln: In Takt 55 bis 57 erscheinen sie in Form eines Motivs, das bei näherem Hinsehen mit dem Überleitungsmotiv aus Takt 40 etc. verwandt zu sein scheint, allerdings als Umkehrung. Die nächste Achse in der linken Hand ist ab Takt 62 das e1. Die sich verdichtende Sechzehntelbewegung schraubt sich bis Takt 74 immer weiter chromatisch auf, es kommt zu Überschneidungen mit der rechten Hand, die ab Takt 70 mit dreistimmigen Akkorden (Oktave mit Tritonus in der Mitte) parallel zur linken Hand aufsteigt. Ein vehementer Gestus beendet in Takt 77 den B-Teil, die aufgebaute Energie entlädt sich auf einem einsamen c1 in der rechten Hand, *sforzato*.

Teil A' stellt eine Art Reprise von Teil A dar – allerdings eher durchführungsartig. Gleich zu Beginn – das c1 vom Ende des B-Teils klingt noch in der rechten Hand – wird in der linken Hand ab Takt 79 das charakteristische Begleitmotiv des Anfangs zitiert, wenn auch in stark veränderter Form. Ab Takt 82 wird auch das auftaktige Motiv aus der Melodie des A-Teils zitiert, ausgehend von c1 dreimal, in Takt 85 aufgelöst wie zum ersten Mal in Takt 8. Mit dem f als Andeutung der Dominante jeweils auf dem ersten Schlag von Takt 80 bis 85 durchgehend bleibt die ganze Passage die ganze Zeit über funktional gesehen dominantisch, auf dem ersten Schlag von Takt 86 wird dann das B als Tonika gesetzt. Auf den Pol folgt in Takt 87 sogleich der Gegenpol E-Dur, aber nicht wie im A-Teil, wo das Zusammenspiel von Melodie und Begleitakkorden einen komplementäreren Achtel-Rhythmus bildete. Die ausgehaltenen Viertel unterteilen die folgende Passage in Abschnitte der Bewegung und anschließend des Stillstands auf einer Harmonie. Ab Takt 110 greift Bartók diese Viertel-Setzung auf wieder auf und formt daraus die Schlusspassage.

In Takt 88ff bleibt die Harmonie E-Dur (verfremdet durch g1 in der rechten Hand). Das zweite Motiv, aus dem die Melodik des A-Teils gestaltet ist (zum ersten Mal in Takt 6), wird hier dreimal aneinander gereiht – die dreimalige Wiederholung des von Sechzehnteln geprägten Motivs könnte (sehr) vage Erinnerungen an eine Passage im B-Teil wecken, nämlich an die Takte 55 bis 57 und analog an die Takte 65 bis 67, in

denen ebenfalls ein Sechzehntelmotiv dreimal wiederholt wird. Der Bass in Takt 91/92 führt zum As, dem im darauffolgenden Takt D-Dur (= Tritonus von As) entgegengesetzt wird. D-Dur in Takt 93 dient zugleich als Dominante zum in den Takten 94-95 folgenden G-Dur/Moll, wo in dieser Tonart das aus Takt 88 bis 90 bekannte Motiv nur zweimal wiederholt wird. Die dritte Wiederholung erklingt quasi zeitversetzt von f1 aus, und auch die Intervalle weiten sich von engen Sekunden zu expressiverem Gestus, vor allem die übermäßige Quinte „sticht“ ins Ohr. Das ausdrucksvolle Intervall wird in Takt 98-99 nebst einer kleinen Sekunde abgespalten und überspannt in zwei Wiederholungen einen Ambitus von beinahe drei Oktaven (E bis d1).

Die Dialektik zwischen den beiden zentralen Polen des ersten Satzes – B und E – wird ab Takt 100 auf die Spitze getrieben – das *Meno mosso*, aufgelöst durch ein schon bald einsetzendes *accelerando*, unterstützt diese spannungsvolle Stimmung: Hier stehen sich nun plötzlich B-Dur und E-Dur nicht mehr nur gegenüber, sie sind ineinander verzahnt. Das aus Takt 7-8 (rechte Hand) bekannte Motiv wird in beiden Schichten zweimal wiederholt, dann verkürzt in Takt 104-105, ab „Tempo I“ in Takt 106 in eine Ganztonskala verwandelt, jeweils zwei Sechzehntel und eine Achtel, wobei auf den Achteln jeweils das B oder das E steht: Versöhnung?

Die in der rechten Hand über mehrere Oktaven nach oben, in der linken Hand viermal in der selben Lage gespielte Ganztonleiter bricht in Takt 109 unerwartet ab – es folgt die bereits erwähnte, ausschließlich aus Viertel-Werten bestehende Schlusspassage. Die Provenienz ihrer Tonhöhen (besonders in Takt 110-111) ist nicht so eindeutig zu klären wie sonst in diesem Satz, jedenfalls hilft bei Takt 112-113 ein Blick auf die aufsteigende Ganztonreihe, in der die Töne B-C-E sogar in der Reihenfolge gesetzt sind (mit einem D als Verbindung in der Mitte), in der sich die Töne in dieser Schlusspassage von unten aufbauen. Durch das abschließende B als tiefster Ton des Satzes wird zwar die Tonika B stabilisiert, doch noch im vorletzten Anschlag – der großen Terz – ist das e als Tritonus von B vorhanden, als zentrales Spannungsintervall dieses Satzes und allgemein in Bartóks Musik.

2 Scherzo

Der zweite Satz überschreitet die Grenzen des traditionellen Tonalitätsbegriffs. Strukturellen Zusammenhang stiftet hier nicht ein tonales Zentrum oder eine Pol-/Gegenpol-Beziehung, sondern er entsteht durch die Aneinanderreihung bzw. Verknüpfung von Modellen: Allgemein gesprochen die Ganztonskala (bzw. übermäßige Dreiklänge, von denen zwei ineinander greifende eine Ganztonskala bilden) und Chromatik.

Es wäre möglich, bei diesem Satz eine dreiteilige Großform aufzuweisen, sogar in (wenn auch sehr) entfernter Verwandtschaft zum Sonatenhauptsatz (weil: zwei „Themen“, Durchführungskomplex, vollständige Reprise beider Themen):

I. Takt 1-71, entspricht Exposition:

A (Takt 1-32, entspr. 1.Thema) – B (Takt 33-56, entspr. 2.Thema) – A' (Takt 57-71)

II. Takt 72-121, entspr. Durchführung mit Verknüpfung von A und B

III. Takt 122-226, entspr. Reprise:

A'' (Takt 122-142) – Überleitung (Takt 143-162) – B' (Takt 163-179) – Schlussteil (Takt 180 bis Ende, auch „Zusammenfassung“ des ganzen Satzes).

In Teil A (Takt 1-32) werden der Reihe nach in raschem Tempo übermäßige Dreiklänge von oben nach unten (bis Takt 16) *staccato* „abgespult“, um auf jeweils einem Zielton zu landen, der durch ein Betonungszeichen und seine bestätigende Wiederholung jeweils eine Oktave tiefer fast den Eindruck eines tonalen Zentrums der jeweiligen Viertaktgruppe erweckt.

Bartók, Suite op. 14, 2. Satz, Takt 1-8

Ab Takt 17 – hier ist die Ausbreitungsrichtung der Dreiklangsketten umgekehrt, also von unten nach oben – entfällt der bestätigende Abschluss. In den jeweiligen

Viertaktgruppen kommen jeweils alle zwölf Töne der chromatischen Skala vor – eine bewusste Einsetzung aller Töne des chromatischen Totals, in der man eine Vorwegnahme der Idee der Zwölftonmusik sehen könnte.

Im Teil B (Takt 33-56) ändert sich das Tempo: *Tranquillo*. In der linken Hand wird eine zum Großteil aus „seufzenden“ kleinen Sekunden konstituierte Melodie gespielt, jeweils zweistimmig gesetzt (in Terzen und Sexten), eine Art exotisch wirkender „Hornquintensatz“. Dieser „Hornquintensatz“ wird in der rechten Hand durch eine Kette von gleichzeitig angeschlagenen kleinen Sekunden begleitet, die lange in einer Position verweilen und sich nur ab und an zur Quarte bewegen – *sforzato*. Durch die enge Lage, in der sich Melodie (linke Hand) und Begleitung (rechte Hand) abspielen, entsteht durch die Töne g2-gis2-a2 ein dissonanter Cluster. Ab Takt 49 gewinnt die Begleitstimme mit ihren Intervallen kleine Sekunde und Quarte melodische Qualitäten. Der Abschnitt von Takt 57 bis 71 ist vom Satzbild her als Wiederaufnahme des Gedankens von A zu betrachten – daher taufe ich ihn Teil A‘. Allerdings werden hier nicht übermäßige Dreiklänge „abgespult“, sondern in Takt 57 bis 64 Oktaven, die zueinander jeweils in Halbtonabstand stehen: Chromatik. In Takt 65 bis 68 bilden Tritoni das Material, ab Takt 69 bis 72 schließlich Sexten bzw. Septen.

Der nächste Teil (II. Takt 72 bis 121) könnte als Kombination von Teil A und Teil B gesehen werden – ein wenig „durchführerisch“: Über dem Orgelpunkt C-c (Oktave), der anfangs stets über die Töne Ges, As und B (ganztönig) als Vorschlag erreicht wird, werden im Wesentlichen aus Terz und Quint und Sext zusammengesetzte perkussive Figuren gespielt. Entfernt könnte man anhand der Bevorzugung dieser beiden Intervalle eine Verwandtschaft mit der Intervallik des B-Teils (linke Hand) feststellen, wo ebenfalls Terz und Sext das Material bildeten (am Anfang in Takt 33 sogar mit den selben Tonhöhen b und ges, wie die dritte Viertelnote mit Vorschlag in Takt 74 etc.). Doch das von Takt 81 bis zum Ende dieses Teils (Takt 121) durchlaufende Band von übermäßigen Dreiklängen (ab Takt 97 formt sich aus zuvor fragmentarischen Melodieansätzen eine Melodie, die aus den Einzeltönen zweier übermäßiger Dreiklänge besteht, die linear eine Ganztonskala ergeben) verweist zugleich eindeutig auf Teil A.

In Takt 122-142 erfolgt die Reprise des A-Teils als Teil A'', wobei Bartók in dieser Passage bewusst alle drei bisher gehörten Konstellationen, in denen sich die Töne (mit einiger vom Spieler geforderten Virtuosität) über die Tastatur ausbreiten, präsentiert: In übermäßigen Dreiklängen, Oktaven und Tritoni. Wohl nicht zufällig wird der bislang höchste Ton des Satzes, das h2 in der rechten Hand im *ff* ausgerechnet in Takt 139 notiert: Bei einer Anzahl von insgesamt 226 Takten im 2. Satz bildet Takt 139 exakt den goldenen Schnitt.

Die Takte 143 bis 162 könnte man am ehesten als Überleitungstakte bezeichnen, wobei die Takte 143 bis 146 an den Gestus des Beginns des durchführungsartigen Teils II (A-B) erinnern. Die rechte Hand der Takte 147 bis 162 weist deutliche Ähnlichkeiten zur rechten Hand des B-Teils auf. Von Takt 163 bis 179 kehrt der B-Teil als B' in kürzerer Form zurück – die wesentlichste Veränderung zu Teil B (Takt 33-56) ist die Transponierung um eine kleine Terz nach unten. Ab Takt 180 erscheint der A-Teil wieder in Form von Teil A''', mündet ab Takt 194 in einen *Tranquillo*-Teil, der die Geste der rechten Hand von Takt 97ff. (Ganztonskala) wieder aufgreift, nur diesmal eben ruhig, mit *espressivo* bezeichnet. Ab Takt 207 noch einmal eine Variante von Teil A, nach zwei kurzen, abgespaltenen, gebrochenen übermäßigen Dreiklängen (Takt 207 und Takt 209) geht es zweimal abwärts, in Takt 218 bis 223 vom Diskant bis zum Bass in einem Schub. Das Stück endet aber erst mit Takt 226 – drei Takte Generalpause nach einem emotional heftigen Satz, der im *fff*, *marcatissimo* schließt.

In Takt 209 hat Bartók einen Hinweis auf eine zentrale Thematik dieses Satzes versteckt: Die rechte Hand spielt einen übermäßigen Dreiklang, aus dem spätestens in Takt 97 der Bezugspunkt zur Idee der Ganztonreihe hergestellt wurde (indem zwei ineinandergrifende übermäßige Dreiklänge eine Ganztonreihe ergeben), die linke Hand einen verminderlichen Septakkord, der nach obiger Logik auf die Chromatik verweist.



Bartók, Suite op. 14, 2. Satz, Takt 208-209

3 Allegro molto

Der dritte Satz der Suite op. 14 hat in seinen Eckteilen nun ganz eindeutig *ein* tonales Zentrum: d. Der Satz lässt sich als A-B-A' gliedern: Teil A (Takt 1-49) – Teil B (Takt 50-83) – Teil A' (Takt 83-134).

Das Grundmaterial des A-Teils (Takt 1-49) ist:

- einerseits die in Achteln rotierende Bassfigur – sie basiert, zumindest am Anfang, auf einer Tonleiter, die sich jeweils aus einem Halb- und einem Ganztonsschritt zusammensetzt (man fühlt sich an einen Messiaenschen Modus erinnert, wenn man das so liest...)
- und andererseits in der rechten Hand die Töne d, es, gis, a – der Umfang einer Quinte, darin zweimal enthalten der Tritonus mit d-gis und es-a –, aus denen ein für den ganzen Satz charakteristisches „pochendes“ Motiv geformt wird, bestehend nur aus der kleinen Sekunde d-es und dem Rhythmus Achtel – Achtel – Viertel (+ *tenuto*) – Achtel – Achtel.

Bartók, Suite op. 14, 3. Satz, Takt 5-6

Da gerade am Anfang der Tritonus zwischen D und As sehr ins Ohr sticht, ist die in Takt 11 beidhändig gespielte Quinte ein besonders markanter Punkt dieser Anfangspassage. Diese Stelle ist es auch, an der Bartók in der linken Hand das Modell einer Aufeinanderfolge von je einem Halb- und einem Ganzton aufgibt und ab Takt 11 immer wieder eine kleine Terz (bzw. kl. Dezime D-F) schreibt. Als melodische Fortführung dieser abgewandelten Version des anfänglichen Bassmotivs ist – nachdem Bartók ein Motiv mit dem Tonmaterial der rechten Hand (a-gis-es-d) durch vier Oktavlagen gejagt hat (Takt 17-20) – auch die Passage ab Takt 21 (bis 33) zu sehen. Sie setzt noch einmal *piano* an – obwohl in Takt 20 vom anfänglichen *pp/p* stufenweise über *mp* und *mf* + einem *crescendo* doch schon eine eher laute Dynamik erreicht wurde. In Takt 29 wird nach einem erneuten *crescendo* das erste *forte* dieses Satzes gefordert. Ab Takt 34 setzt Bartók die rechte Hand in Quarten, was noch einmal den Eindruck unterstreicht, dass in diesem Satz zumindest harmonisch gesehen ein exotischer Wind zu wehen scheint: Er selber habe einmal geäußert, dass er beim Schreiben dieses Satzes an Inspirationen aus der arabischen Folklore anknüpfte. Und auch der das ganze Stück durchziehende perkussive Rhythmus hat durchaus etwas Folkloristisch-Rituelles...

Im Mittelteil – nennen wir ihn B (Takt 50-83) – ist Kraft gefragt, wenn die schweren Moll-Akkorde am Anfang des Teils *fff* in den Flügel gedonnert werden müssen. Fis-Moll, a-Moll und c-Moll – drei Akkorde im Kleinterzabstand. Die Folge von drei kleinen Terzen prägt auch den weiteren Verlauf des Mittelteils. Ab Takt 60 heißt Bartóks Vortragsbezeichnung *martellato* – gehämmert. Es ist aber nicht von einem gefühllosen, simpel aggressiven „Hämmern“ die Rede: Das zeigen die in jedem Takt neu gesetzten Crescendo- bzw. Diminuendo-Zeichen, die der linken Hand sogar eine Art melodischen Ausdruck verleihen. (Auch die Aufführungserfahrung zeigt, dass der „Kern“ der Interpretation dieser Passage eben in der Vereinigung der Lautstärke und Schärfe der Anschlags einerseits und diesem – es klingt paradox – doch unterdrückt lyrisch-melodischem Charakter der linken Hand entsteht.) Auch die Figur aus Takt 60ff ist aus drei kleinen Terzen gebildet: c-es, e-g und fis-a. Die beidhändige Akkord-/Intervallkette in Takt 72 greift – ebenfalls in Terzen – die Umrisse des in Takt 60 in der linken Hand eingeführten Motivs auf. Sie wird – ebenso wie das Motiv aus Takt 60 – ab Takt 77 auf einen halben Takt reduziert und leitet ab Takt 80 zur Reprise des

A-Teils über: Teil A', ab Takt 83, zweiter Schlag. Auch hier hat Bartók eine wichtige Zäsur an der „goldenen Schnittstelle“ gesetzt: Bei einer Anzahl von insgesamt 134 Takten lautet die magische Proportion 82,812 : 51,188!!!

In Takt 89ff spielt sich alles auf engem Raum ab, die Hände liegen dicht beieinander, und während im A-Teil das rotierende Bassmotiv ab Anfang stets mit einer None statt Sekunde gesetzt wurde (also D-E), ist in Takt 89-92 die Kontra-Oktave alleiniger Schauplatz. Aber recht schnell steigt Bartók aus dem tiefen Tal empor und landet in Takt 103 bereits auf dem a2.

Ab Takt 105 kommt wieder ein melodischer Teil. Allerdings wird hier nicht – wie im A-Teil ab Takt 21 – das Grundmaterial der *linken* Hand, sondern das der *rechten* verwendet: a-gis-es-d. *Strepitoso* schwingt sich die melodische Linie bis Takt 113 auf, um dann virtuos innerhalb von vier Takten im Bass zu münden. Ab Takt 117 bis zum Ende besteht die Komposition aus zwei wesentlichen Bestandteilen: dem abwärts gehenden Motiv a-gis-es-d, das durch mehrere Bassoktaven wandert – nein: läuft! – und der aus dem B-Teil stammendenakkordischen „Terzenmelodie“ (zum ersten Mal vollständig in Takt 123, vgl. mit Takt 72). Indem Bartók ab Takt 130 den aus dem A-Teil für die Tonfolge d-es charakteristischen Rhythmus „Achtel – Achtel – Viertel (+ *tenuto*) – Achtel – Achtel“ in Terzakkorden setzt, verknüpft er – ganz in Beethovenscher Manier – zwei grundverschiedene, im Verlauf der Komposition einander gegenübergestellte Ideen: Den rituell-perkussiv wirkenden Rhythmus aus Teil A mit der Terzakkordmelodie aus Teil B, die in ihrem subjektiv-expressiven Gestus bereits die hochausdrucksvolle Terzen-Stelle im Schlussatz – *Sostenuto* – vorbereitet. In Takt 134 gewinnt die Tonfolge aus der rechten Hand von Teil A (a-gis-es-d) auch eine andere Bedeutung als bisher – mal nicht betont rhythmisch, sondern *fff* klagend, mit heftigem *ritardando* und der abschließenden kleinen Sekunde als „Seufzer“...

4 Sostenuto

Den Zentralton d hat der vierte und letzte Satz (einiger langsamer Satz der Suite) mit dem vorherigen gemeinsam, wobei eigentlicher harmonischer Bezugspunkt wohl

– analog zum ersten Satz der Suite, auch um den Bogen des Werkes zu schließen – das b ist, welches als Basston aber nur in im drittletzten Takt (Takt 33) und im Schlussakkord erklingt.

Bewegung gibt es in den Anfangstakten nur in den Mittelstimmen, die Außenstimmen verweilen an derselben Stelle. Dabei lässt sich eine zunehmende Vergrößerung der Intervalle feststellen: Von der kleinen Sekunde in Takt 1 (dem „Seufzer“, auch gestisch übergeleitet vom Schluss des dritten Satzes), über die kleine Terz in Takt 2, den Tritonus in Takt 4, die reine Quinte in Takt 5 bis zur übermäßigen Quinte in Takt 6. Durch diese Vergrößerung der Intervalle nimmt auch ihr Ausdrucksgehalt erheblich zu. Ab Takt 5 bewegt sich auch der Bass langsam chromatisch abwärts.

Bartók, Suite op. 14, 4. Satz, Takt 1-9

In Takt 7 bricht die Struktur des Anfangs für die Länge eines Taktes ab, eine einsam klagende diatonische Melodie in der rechten Hand – *dolce* – bahnt sich ihren Weg zum Hörer. In Takt 8 setzt die Struktur der ersten Takte wieder ein, aber das *espressivo*, welches eine Mittelstimme klar melodisch hervorhebt, signalisiert, dass die Regelmäßigkeit in der Setzung des Anfangs nicht wieder aufgenommen werden wird. Stattdessen greift die rechte Hand im folgenden Takt eben diese *espressivo*-Melodie auf und führt sie zu einem ausgehaltenen b1 in Takt 10, das – zwar ab Takt 13 z.T. oktaviert – bis Takt 15 in der rechten Hand nicht verlassen wird. Darunter von Takt 10 bis 14 das Modell der Takte 1 bis 6 mit langsam in Sekunden

absteigenden Bass, in dünnerer Setzung und intervallisch nicht bis zur Sexte (bzw. übermäßiger Quinte) sondern nur zur kleinen Terz ausgeweitet. Die Quarte als melodisches Intervall erklingt dafür in Takt 16 und 18 in der rechten Hand, „verliert sich“ dann (*perdendosi*) – sie soll uns in der Schlusspassage des Stücks aber bald wiederbegegnen (z.B. in der aus Quarten gebildeten Linie in Takt 32). Die melodischen Figuren von Takt 15 bzw. Takt 17 greifen die Umrisse von Takt 7 und 9 auf. Takt 19 (links) zitiert Takt 9 (rechts), durch die Setzung in Terzen ab Takt 20 wird ein fließender Übergang zur bereits in Zusammenhang mit dem dritten Satz erwähnten Stelle (Takt 22-25) geschaffen, in der die Terz wichtigstes harmonisches und die kleine Sekunde wichtigstes melodisches Intervall ist. In Takt 22 setzen wir unter dem Grundtempo des *Sostenuto* an. Spannung erzeugt die Pendelbewegung zwischen den Basstönen As=Gis und Es und den dazugehörenden Akkordtönen in Takt 23-25 sowie das *poco stringendo*, das zurück ins Grundtempo des Satzes führt. Ab Takt 26 noch einmal – final – die Gestalt des Satzanfangs, nur auf Äußerste ausgedünnt: Ein Akkord mit Vorschlag pro Takt, und *unisono* die Sekundbewegung (eine Sekunde nach oben und wieder nach unten), die in wiegendem 6/8-Takt an dieser Stelle etwas äußerst Melancholisches, aber auch Depressives, Hoffnungsloses, Verlorenes heraufbeschwört – als Gegenpol zum Explosiven ebenfalls ein tief ungarisches Lebensgefühl, wie es kaum jemand musikalisch besser ausdrücken konnte als Bartók und kaum ein Dichter die passenderen Worte dafür fand als Attila József (siehe unten). Auch hier (d.h. ab Takt 26) geht es gen Schluss langsam abwärts mit dem Bass, prägendes melodisches Intervall ist neben der kleinen Sekunde die Quarte, aus der – zum Teil in Oktaven verlaufend – zuerst Gesangliches mit Achtelwerten gebildet wird, dann in Takt 33 vierstimmige Akkorde mit Viertelwert – *sempre più tranquillo*. In den beiden Schlusstakten schließlich schweben die Quarten als punktierte Viertel (also noch einmal verlängerte Werte) über dem verklingenden *ppp*-Bass einsam im Raum – Stillstand.

A semmi ágán ül szívem,
kis teste hangtalan vacog,
köréje gyűlnék szeliden
s nézik, nézik a csillagok.
Attila József: Reménytelenül (Hoffnungslos)