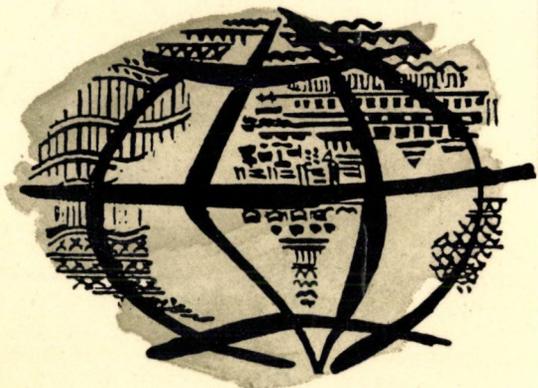


documenta

bartókiana

Heft 5



Documenta Bartókiana • Neue Folge

Heft 5

Ungarische Akademie der Wissenschaften
Musikwissenschaftliches Institut

Bartók Archiv · Budapest

Documenta Bartókiana

Gegründet von

D. Dille

Documenta Bartókiana

Heft 5
Neue Folge

Herausgegeben von
László Somfai



Akadémiai Kiadó • Budapest 1977

Aus dem Ungarischen übersetzt

von

Tilda und Paul Alpári

ISBN 963 05 1185 1 Serie

ISBN 963 05 1186 X Heft 5

© Akadémiai Kiadó • Budapest 1977

Gemeinschaftsausgabe des Akadémiai Kiadó • Budapest und
des Musikverlags B. Schott's Söhne • Mainz

Gesamtherstellung: Akadémiai Nyomda • 1052 Budapest, Gerlóczy u. 2

Printed in Hungary

Inhalt

Vorwort	7
Abkürzungen	11

Größere Studien und Mitteilungen

László Somfai: Vierzehn Bartók-Schriften aus den Jahren 1920/21. Aufsätze über die zeitgenössische Musik und Konzertberichte aus Budapest

Einleitung	15
1. Das Problem der neuen Musik	23
2. Hungary in the Throes of Reaction	33
3. Kodály's New Trio a Sensation Abroad	42
4. Der Einfluß der Volksmusik auf die heutige Kunstmusik	48
5. Arnold Schönbergs Musik in Ungarn	51
6. To Celebrate the Birth of the Great Bonn Composer	54
7. Kodály Zoltán	60
8. Schönberg and Stravinsky Enter »Christian-National« Budapest Without Bloodshed	65
9. New Kodály Work Raises Storm of Critical Protest	73
10. Lettera da Budapest [No. 1]	80
11. Budapest Sorely Misses Dohnányi	85
12. The Relation of Folk-Song to the Development of the Art Music of Our Time	91
13. Budapest Welcomes Dohnányi's Return <i>bzw.</i> Lettera da Budapest [No. 2]	108
14. Della musica moderna in Ungheria <i>bzw.</i> The Development of Art Music in Hungary	114
Anhang: Vier Briefe Bartóks an Philip Heseltine	139
Vera Lampert: Zeitgenössische Musik in Bartóks Notensammlung	142
János Demény: Zeitgenössische Musik in Bartóks Konzertrepertoire	169

Werkstatt

Vera Lampert: Bartóks Skizzen zum III. Satz des Streichquartetts Nr. 2 179

Interpretation

László Somfai: Über Bartóks Rubato-Stil. Vergleichende Studie der zwei Aufnahmen »Abend am Lande« des Komponisten 193

Neue Bartókiana

János Breuer: Drei Bartók-Bücher 205

Denijs Dille: Nachtrag zu Documenta Bartókiana 2 214

Namen- und Sachregister 215

Faksimiles und Photographien

Vorwort

Neue Folge – unter diesem Untertitel folgt nach einer längeren Unterbrechung Heft 5 der *Documenta Bartókiana* den vier früheren Heften (1964, 1965, 1968 und 1970). Auch die formelle Abgrenzung schien notwendig zu sein. Nach den von *Denijs Dille* nach einer einheitlichen Konzeption redigierten Heften der *Documenta Bartókiana* hält jetzt der Leser das erste Erzeugnis einer Ton und Funktion suchenden, zum Teil noch im Experimentierstadium steckenden musikwissenschaftlichen Publikationsserie in der Hand.

Prof. Dille¹ hat bei der Schaffung des Budapester Bartók Archivs und der Konzeption der seine Tätigkeit repräsentierenden *Documenta Bartókiana* neue Grundlagen der Bartók-Forschung gewissenhaft und konsequent niedergelegt. Er hat festgestellt, daß sich die Bartók-Forschung bis in die Jahre um 1960 ziemlich unregelmäßig entwickelt hat, als einerseits die eingehende Stilanalyse der Kompositionen, andererseits die populärwissenschaftlichen Bartók-Biographien gegenüber der Erforschung, kritischen Bewertung und Veröffentlichung der primären Quellen ein Übergewicht erhalten haben. Deshalb hat er selber als erstrangige Aufgabe des Budapester Bartók Archivs und der *Documenta Bartókiana* einen nahezu gänzlichen Neubeginn gewählt.

Diese strenge und prinzipientreue Konzeption verpflichtet den Herausgeber, auch unpopuläre Aufgaben zu übernehmen. Es ist unvermeidlich, daß einerseits ein bedeutender Teil der in den *Documenta* gebrachten neuen Quellen bei einem in der Bartók-Forschung weniger bewanderten Leser den Eindruck von überspezialisierten »Detail«-

¹ Denijs Dille ist aus Belgien nach Ungarn umgesiedelt und war Leiter des Bartók Archivs des Musikwissenschaftlichen Instituts an der Ungarischen Akademie der Wissenschaften seit dessen Gründung im Herbst 1961. Im Dezember 1971 ist er in den Ruhestand getreten. Er lebt in dem nahe Budapest gelegenen Städtchen Szentendre und arbeitet unermüdlich und aktiv an Studien, Vorträgen und Büchern. Unter seiner Redaktion sind erschienen: *Béla Bartók, Ethnomusikologische Schriften, Fak simile-Nachdrucke* (vier Bände), *Documenta Bartókiana* (4 Hefte), zahlreiche Studien, Erstausgaben von Bartók-Kompositionen (u. a. *Scherzo Op. 2* für Orchester und Klavier, 1961, »*Kossuth*« Sinfonische Dichtung, 1963, *Sonate* für Klavier und Violine 1903, 1964/65, *Klavierquintett* 1970 usw., *Der junge Bartók I: Ausgewählte Lieder*, 1963, *Der junge Bartók II: Klavierstücke*, 1965) und das unlängst erschienene umfangreiche Werk *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks 1890–1904*, Budapest 1974.

Problemen erweckt, andererseits jedoch, daß die Kommentare gleichsam als Streitschriften die bisher veröffentlichten Angaben und Ansichten korrigieren, oder aber aus Taktgefühl zahlreiche Arbeiten der älteren Bartók-Literatur nicht zur Kenntnis zu nehmen scheinen. Bei dieser Methode besteht auch die Gefahr der Isolierung, denn es wird immer schwieriger, eine solche Autorengarde zu bilden, die die mühselige Aufgabe auf sich nimmt, die Texte korrekt wiederzugeben, und das Kommentieren auf ein Minimum zu beschränken oder die sie überhaupt durchzuführen imstande ist.

Die ersten vier Hefte der Documenta Bartókiana sind in der Tat eine »schwere Lektüre«; wirklich würdigen kann sie eigentlich nur derjenige, der die ungarische und nicht-ungarische Bartók-Fachliteratur von der Wurzel aus kennt. Doch gerade diese Forscher können bestätigen, wie bedeutend diese Publikationen auf 900 enggedruckten Seiten mit zahlreichen neuen Angaben und vielen Dutzenden, bis dahin unbekanntem authentischen Bartók-Schriften sind.

*

Die Neue Folge der Documenta Bartókiana möchte jedoch in einigen Punkten die frühere Konzeption der Publikation modifizieren. Die geplanten Änderungen waren zum Teil unvermeidlich. Das zur Verfügung stehende primäre Material hat sich nicht vergrößert — der Kern besteht unverändert aus dem Quellenmaterial des Budapester Bartók Archivs —, und diese Quelle wurde durch die vier ersten Hefte der Documenta Bartókiana allmählich ausgeschöpft. Jedenfalls finden wir immer weniger noch unbekanntes Dokumente zu einem komplexen Thema für ein ganzes Heft. Auch verfügt die neue Mitarbeitergarde nicht über das reiche persönliche Informationsmaterial wie Prof. Dille, das er aufgrund einer langjährigen Forschungsarbeit, in regelmäßigen Interviews mit den inzwischen verstorbenen Mitgliedern der Bartók-Familie [z. B. Bartóks jüngere Schwester Elza († 1955), Bartóks erste Frau, Márta Ziegler († 1967)], bzw. mit Zoltán Kodály († 1967) und Frau Emma Kodály († 1958) erworben hat. Anstatt der mündlichen Informationen vermochten wir die Kommentare nach der traditionellen Methode aufgrund schriftlicher Quellen zu erarbeiten. Zum Teil als Ergänzung und im Bestreben, das philologische Profil der Documenta Bartókiana auch in der Bartók-Forschung ein wenig zu erweitern, setzte sich die Neue Folge das Ziel,

1. im Zeichen der Erweiterung der Thematik den dokumentarischen Quellen bezüglich der Bartók-Kompositionen einen größeren Raum zu verleihen (z. B. Veröffentlichung von Entwürfen und Dokumenten zur Entstehungsgeschichte eines Werkes sowie Darstellung der einzelnen Phasen);

2. den Umfang der »Dokumente« zu erweitern, z. B. indem auch das überlieferte, auditive Quellenmaterial einer Untersuchung unterzogen wird (Analyse der von Bartók bespielten originalen Schallplattenaufnahmen bezüglich des definitiven Textes bzw. seines Interpretationstils);

3. die bedeutendsten neuen Ausgaben der Bartók-Literatur regelmäßig zu verfolgen (annotierte Bibliographien und Kritiken, neue Bücher und umfassendere Abhandlungen, Neuauflagen von Kompositionen und Schallplattenaufnahmen von Quellenwert).

Daß diese Ziele im vorliegenden Heft nur teilweise und nicht in allen Punkten nach den Vorstellungen des Herausgebers verwirklicht werden können, liegt hauptsächlich daran, daß es noch nicht gelungen ist, eine größere Autorengarde zusammenzuschmieden. Glücklicherweise durfte auch die Neue Folge mit den Beiträgen von Dr. János Demény, Senior der Bartók-Forschung auf dokumentarisch-biographischem Gebiet,

insbesondere in der Veröffentlichung der Bartók Briefe; von Vera Lampert, Mitarbeiterin des Budapester Bartók Archivs, Vertreter der jüngsten Generation der ungarischen Musikwissenschaft; sowie vom Musikologen János Breuer rechnen. Der vielseitige Inhalt und das Erscheinungstempo der nächsten Hefte der Neuen Folge werden in erster Linie von der Tatsache bestimmt, ob in Ungarn und im Ausland genügend Musikwissenschaftler die Mitarbeit übernehmen werden, um aufgrund des im Budapester Bartók Archiv oder sonstwo befindlichen Quellenmaterials mit Abhandlungen und Studien vom Typ der »Quellenforschung« zur Herausbildung eines internationalen Profils der Documenta Bartókiana beizutragen.

Obwohl ein periodisches jährliches Erscheinen vorerst nur als Projekt vorliegt, haben wir folgende inhaltliche Gliederung je eines Heftes vorgesehen:

I. GRÖßERE STUDIEN UND MITTEILUNGEN — wenn möglich in jedem Heft zu einem anderen Hauptthema. (In diesem Heft drei Berichte zum Thema Bartók und die zeitgenössische Musik.)

II. BRIEFE — eine möglichst vollständige Korrespondenz zwischen Bartók und einem biographisch wichtigen Briefpartner. (János Demény hat vorgesehen, den Briefwechsel zwischen Bartók und Frau Kossar, Inhaberin einer holländischen Konzertdirektion, in diesem Heft zu veröffentlichen. Wegen Platzmangel mußten wir aber darauf verzichten.)

III. WERKSTATT — Dokumente über Ursprung und Entstehung einer Komposition. (Zum erstenmal kommentiert hier Vera Lampert die textgetreu umgeschriebene Skizze des letzten Satzes des 2. Streichquartetts).

IV. INTERPRETATION — Analyse der authentisch von Bartók bespielten Platten. (Als Auftakt der Serie beabsichtigte die Redaktion, die Analyse des Allegro Barbaro von Ernő Lendvai zu bringen, doch da er sein Manuskript zurückgezogen hat, erscheint die Analyse der von Bartók bespielten zwei Platten *Este a székeleyknél* [Abend am Lande].)

V. NEUE BARTÓKIANA — kritisch annotierte Bibliographie und Diskographie.

Auch die Neue Folge behält das grundlegende Kriterium der Quellenveröffentlichungen der Documenta Bartókiana, die die erstmalig herausgegebenen Dokumente in der Originalsprache und textgetreu bringen. Wenn die Originalsprache keine Weltsprache ist — und da es sich um Bartók handelt, überwiegt das ungarische Material, doch auch die rumänischen, slowakischen und Texte in anderen Sprachen sind nicht zu vernachlässigen —, folgt dem Originaltext eine wortgetreue Übersetzung. Hinsichtlich der Urtexttreue wenden wir nur formale Änderungen im Vergleich zur früheren Praxis an: [sic!] bzw. [!] werden im allgemeinen hier nicht vermerkt; wir bitten den Leser — natürlich sind Druckfehler nicht ausgeschlossen —, die orthographischen Unkorrektheiten des Originaldokumentes ohne besondere Hinweise zu akzeptieren. Die Eigentümlichkeiten der Bartókschen deutschen Schreibweise (stets *ss* statt *ß*; oft *Ae* statt *Ä*; ganz unregelmäßige Interpunktion usw.) wurden beibehalten. Sinnverwirrende Schreibfehler haben wir jedoch in Ausnahmefällen im Haupttext korrigiert und die falsche Originalschreibweise in Fußnoten angegeben. Die ungarischen und slawischen Namen, die in den zeitgenössischen deutschen, englischen und italienischen gedruckten Quellen regelmäßig mit Schreibfehlern oder mangelhaften Akzenten gedruckt wurden, sind im Namenregister in der richtigen Form angeführt.

*

Bei der Vorbereitung des ersten Heftes der Neuen Folge (1972–1974), dessen Herausgabe sich infolge gewisser Schwierigkeiten auf eine Zeitspanne von mehreren Jahren hinzog, erhielt der Herausgeber von zahlreichen Persönlichkeiten und Kollegen eine unermeßliche Hilfe. Frau Ditta Bartók-Pásztory hat die bei ihr aufbewahrte Notensammlung Bartóks einer eingehenden Untersuchung freundlicherweise überlassen; Herr Béla Bartók jr. gab seine Zustimmung zur wissenschaftlichen Bearbeitung des im Budapester Bartók Archiv deponierten, sein Eigentum bildenden Bartók-Nachlasses; Herr Denijs Dille, Herausgeber der früheren Nummern der Documenta Bartókiana, acht Jahre lang Senior-Kollege und Mentor des Verfassers dieser Zeilen, gab bei der Durchlesung des Manuskriptes wertvolle Ratschläge; Prof. Dr. József Ujfalussy, Direktor des Musikwissenschaftlichen Instituts der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, zu dem auch das Bartók Archiv gehört, leistete einen unersetzlichen Dienst bei der Beseitigung der im Wege der Veröffentlichung dieses Heftes stehenden Hindernisse. Außer den Mitverfassern des Bandes sei hier den Mitarbeitern des Bartók Archivs Dank gesagt: Frau Adrienne Gombocz, die bei der textkritischen Abschrift der Bartók-Schriften und Briefe behilflich war, und Herrn Tibor Tallián, der zur mühsamen Redaktionsarbeit wesentlich beitrug.

Budapest 1977

László Somfai

Abkürzungen

- BÖI:* Bartók Béla Összegyűjtött Írásai I. Közreadja Szöllösy András (Béla Bartóks Gesammelte Schriften I. Herausgegeben von András Szöllösy). Budapest 1967, Zeneműkiadó Vállalat (Editio Musica).
- DemABr:* Béla Bartók. Ausgewählte Briefe. Gesammelt und herausgegeben von János Demény. Budapest 1960, Corvina Verlag.
- Dem2Br:* Béla Bartók. Briefe. Gesammelt, ausgewählt, erläutert und herausgegeben von János Demény. Band I, II. Budapest 1973, Corvina Verlag.
- DemBr/I:* Bartók Béla. Levelek, fényképek, kéziratok, kották. Összegyűjtötte és sajtó alá rendezte Demény János (Béla Bartók. Briefe, Photographien, Manuskripte, Noten. Gesammelt und herausgegeben von János Demény). Budapest 1948, Magyar Művészeti Tanács.
- DemBr/II:* Bartók Béla levelei. Összegyűjtötte és sajtó alá rendezte Demény János (Béla Bartóks Briefe. Gesammelt und herausgegeben von János Demény). Budapest 1951, Művelt Nép Könyvkiadó.
- DemBr/III:* Bartók Béla levelei. Szerkesztette Demény János (Béla Bartóks Briefe. Herausgegeben von János Demény). Budapest 1955, Zeneműkiadó Vállalat (Editio Musica).
- DemBr/IV:* Bartók Béla levelei. Új dokumentumok. Szerkesztette Demény János (Béla Bartóks Briefe. Neue Dokumente. Herausgegeben von János Demény). Budapest 1971, Zeneműkiadó Vállalat (Editio Musica).
- DocB/I:* Documenta Bartókiana. Heft 1. Herausgegeben von D. Dille. Budapest 1964, Akadémiai Kiadó.
- DocB/II:* Documenta Bartókiana. Heft 2. Herausgegeben von D. Dille. Budapest 1965, Akadémiai Kiadó.
- DocB/III:* Documenta Bartókiana. Heft 3. Herausgegeben von D. Dille. Budapest 1968, Akadémiai Kiadó.
- DocB/IV:* Documenta Bartókiana. Heft 4. Herausgegeben von D. Dille. Budapest 1970, Akadémiai Kiadó.
- ZT/II:* Zenetudományi Tanulmányok II. Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére (Musikwissenschaftliche Studien II. Zum Gedächtnis Ferenc Erkel und Béla Bartóks). Herausgegeben von Bence Szabolcsi und Dénes Bartha. Budapest 1954, Akadémiai Kiadó.
- ZT/X:* Zenetudományi Tanulmányok X. Bartók Béla emlékére (Musikwissenschaftliche Studien X. Zum Gedächtnis Béla Bartóks). Herausgegeben von Bence Szabolcsi und Dénes Bartha. Budapest 1962, Akadémiai Kiadó.

**Grössere Studien
und Mitteilungen**

László Somfai

Vierzehn Bartók-Schriften aus den Jahren 1920/21

Aufsätze über die zeitgenössische Musik
und Konzertberichte aus Budapest

Einleitung

In der Bibliographie der vollständigsten Sammlung der ungarisch veröffentlichten Bartók-Schriften von András Szöllösy: *Bartók Béla Összegyűjtött Írásai I* [Béla Bartóks Gesammelte Schriften I] (Editio Musica, Budapest 1967)* fällt die reiche Ernte der Jahre 1920/21 auf. Weder vorher noch danach hat Bartók so viele kurze Artikel für Fachzeitschriften über Probleme der zeitgenössischen Musik, das damalige ungarische Musikschaffen und das Budapester Konzertleben geschrieben. Unter den Schriften finden sich einige äußerst bedeutende Aufsätze, die die Ansichten des Komponisten geradezu auf der Ebene des Ästhetischen ausdrücken (Nr. 1, 4, 12), doch auch die mehr oder minder pflichtgemäß und nicht immer mit großer Begeisterung verfaßten Konzertberichte enthalten aufschlußreiche Bartóksche Gedanken und kritische Bemerkungen.

Die reiche Ernte der Schriften von 1920 und 1921 kann durch persönliche und äußere Gründe erklärt werden. Es waren einerseits die Jahre der Kontaktaufnahmen, des Wunsches, mit der zeitgenössischen Musik nach der Isolierung im Weltkrieg Schritt zu halten, andererseits Jahre der tiefen wirtschaftlichen Krise, als für die Familie Bartók zur bescheidensten Existenz auch die Artikelhonorare lebenswichtig waren.

Wollen wir objektiv sein, müssen wir zugeben, daß das primäre Motiv für das Artikelschreiben der materielle Zwang war. Zwar konnte Bartók den im Juni 1918 mit der Wiener Universal Edition unterzeichneten Vertrag als großen Erfolg verbuchen, doch trotz aller Bemühungen des Direktors Emil Hertzka brachte der Verkauf der in schneller Reihenfolge erscheinenden Bartók-Werke nicht viel ein, und das Geld verlor rapide in der Inflation an Wert. Nach der Niederschlagung der kurzlebigen Ungarischen Räterepublik (in der zusammen mit Dohnányi und Kodály auch Bartók

* Während der Verlegung des vorliegenden Heftes sind zwei grundlegende Werke veröffentlicht worden, auf die in Heft 5 der Documenta Bartókiana nicht mehr eingegangen werden konnte: 1. *Béla Bartók Essays*. Selected and Edited by Benjamin Schoff. London (1976), Faber & Faber. — 2. *Bartók Béla levelei*. Szerkesztette Demény János. [Béla Bartóks Briefe (Einbändige ungarische Ausgabe aller bisher veröffentlichten Briefe. Hrsg. von János Demény)]. Budapest 1976, Zeneműkiadó [Editio Musica].

eine Position im Bereich des Musiklebens übernommen hat),¹ ließ sich Bartók im September 1919 von der Professur für Klavier am Lehrstuhl der Budapester Musikakademie beurlauben und dachte daran, Ungarn zu verlassen.

Es müßten noch viele Dokumente zum Vorschein kommen, damit wir genau erkennen, wie ernst Bartók den Emigrierungsplan erwogen hat und wieweit dieser nur ein Widerschein der augenblicklichen erbitterten Stimmung war. Ein Brief an seine Mutter vom 23. Oktober 1919 umreißt am klarsten seinen abwartenden Standpunkt und daß er als mögliche Alternative an Siebenbürgen, Wien und Deutschland gedacht hat.² Zuerst wäre Wien in Frage gekommen, doch der Direktor der Universal Edition konnte im September 1919 aus dem ebenfalls unter der Wirtschaftskrise leidenden österreichischen Musikzentrum nicht viel Gutes versprechen.³ Nach dem in einem in der Nähe von Budapest gemieteten Haus in Rákoskeresztúr durchlittenen Winter⁴ kam der »Drang nach Osten«,⁵ also wahrscheinlich Siebenbürgen in engere Wahl. Bei seinem

¹ *Dokumentumok a magyar Tanácsköztársaság zenei életéből* [Dokumente aus dem Musikleben der Ungarischen Räterepublik]. Hrsg. von József Ujfalussy. Budapest 1973, Akadémiai Kiadó. Vgl. auch József Ujfalussy: *Béla Bartók* [deutsche Ausgabe]. Budapest 1973, Corvina Verlag. S. 168–176.

² Ungarisch: *DemBr/I*, 93–94, deutsche Übersetzung: *DemABr*, 114, *Dem2Br*, I, 189–190: »... Doch habe ich mich — soweit es möglich war — schon in 3 Ländern nach den Chancen, ein Fortkommen zu finden, erkundigt. Denn hier: zu leben hat man zwar, aber zu arbeiten, nämlich das zu arbeiten, was ich vorhabe (Studium der Volksmusik), wird mindestens 10 Jahre lang nicht möglich sein. Daher, wenn es mir gelingt, im Ausland derartige Arbeit durchzuführen, hat es keinen Sinn, hierzubleiben; wenn man aber auch im Ausland von so etwas nicht leben kann, dann — ist es ebenfalls besser, z. B. in Wien zu unterrichten als in Pest, denn dort gibt es wenigstens gute musikalische Institutionen (Orchester, Oper usw.), die hier im Verfall begriffen sind, da man ja die besten, die einzigen: Tango, Dohnányi usw. aus diesen vertreibt.

Also: ich habe hier keine Unannehmlichkeiten, ich werde nicht verfolgt (nicht, weil man dazu überhaupt keine Ursache hat — um so etwas kümmert man sich hier jetzt nicht —, sondern weil man dergleichen nicht zu tun wagt). Die 3 fremden Länder aber sind: Siebenbürgen, Wien und Deutschland. Nach Deutschland hat ein ‚auswandernder‘ Universitätsprofessor alle meine Arbeiten über Volksmusik (über ungarische, rumänische und arabische) in deutscher Übersetzung mitgenommen und versucht dort in meinem Interesse zu sprechen. Mir wäre Siebenbürgen am angenehmsten: das wäre für mich doch halbwegs wie Ungarn; vom ganzen ehemaligen Ungarn habe ich dieses Land sowieso am meisten geliebt. Soeben habe ich etwas Interessantes erfahren: der rumänische Kultusminister hat Tango eingeladen, in Rumänien und Siebenbürgen zu wirken, mit der Vermittlung der Einladung war ein Offizier betraut, der dabei — um Tango gleichsam geneigter zu machen — erwähnte, daß auch ich beabsichtige, mich in Siebenbürgen niederzulassen (!). Tango ist jetzt hingefahren, um zu rekonoszieren. Ich warte neugierig auf seine Rückkehr.«

³ Vgl. E. Hertzkas Antwortbrief vom 30. September 1919 auf Bartóks Brief vom 22. September: *DocB/III*, 105–106 »... Die Frage, welche Erwerbsmöglichkeiten sich in Wien für Sie bieten werden, ist natürlich sehr sehr schwer zu beantworten. Selbstverständlich könnte die Universal-Edition Ihnen einen gewissen Betrag für Arrangements, Instrumentationen u. dgl. sichern. Ich glaube auch, dass Sie als Begleiter und Kammermusik-Spieler Aussicht haben, hier Verdienst zu finden. Mit Klavierstunden ist es vielleicht etwas schwieriger, aber auch das wird nicht unmöglich sein. Wenn Ihre Frau tatsächlich sich mit musikalischen Arbeiten wie: Kopierungen, Transpositionen u. dgl. beschäftigen wollte, so bin ich in der Lage, ihr vollste Beschäftigung zu bieten.«

⁴ Aus E. Hertzkas Briefen an Bartók vom 27. Januar und 6. Februar 1920 (Bartók Archiv, Budapest) erfahren wir, daß die Universal Edition in Wien versucht hat, bei der Versorgung mit Heizmaterial Bartók zu helfen, doch nicht mit viel Erfolg.

⁵ Auszug aus dem Brief von E. Hertzka vom 6. Februar 1920 (Bartók Archiv, Budapest): »Was nun Ihre Zukunftspläne betrifft, so begreife ich Ihren ‚Drang nach Osten‘ vollständig. Es ist aber, wie Sie schreiben, doch auch das Richtigeste, die Klärung der politischen Verhältnisse jetzt abzuwarten; endlich wird ja doch auch in diesem, jetzt noch immer so fürchterlich brodelnden Kessel Mitteleuro-

Berliner Aufenthalt im Februar–März 1920 hat er sich ungeachtet der Konzerterfolge davon überzeugt, daß er seine ethnomusikologische Arbeit in Deutschland nicht ungestört würde fortsetzen können.⁶

Doch die Berlinreise mit Aufträgen für Artikel und Abhandlungen brachte eine gewisse Wendung in sein Leben. Die Neue Musikgesellschaft, deren Spiritus rector Hermann Scherchen war, bat für *Melos* Artikel und hier lernte Bartók »einen amerikanischen Journalisten« kennen, den europäischen Korrespondenten des *Musical Courier*, César Saerchinger, der ihm versprach, eine größere Bartók-Studie⁷ im *Musical Quarterly* unterzubringen. Noch in Berlin schrieb der Komponist zwei Artikel (Nr. 1, 2), die schon im April desselben Jahres erschienen sind. Von dem bei seiner Schwester auf dem Lande verbrachten Urlaub konnte er am 22. August 1920 wenigstens in materieller Beziehung optimistisch an Géza Révész nach Rostock schreiben: »Sorgen um meinen Lebensunterhalt habe ich keine – dank dem Ausflug nach Berlin übernimmt das Musical Quarterly in New York einen Artikel von zehntausend Worten mit Notenbeispielen, was ungefähr 120 Dollar bedeutet. (Es scheint, man sollte nicht nach Berlin, sondern nach Amerika gehen.) Nur ist ein großer Unterschied zwischen ‚Lebensunter-

pas Ruhe eintreten.« – Bereits aus Bartóks Brief vom 28. November 1919 an seine Mutter klingen nüchterne Bedenken heraus: »... Unabhängig von alledem schmiede ich meine sonstigen Pläne, doch gebe ich natürlich meine Stellung hier auf keinen Fall auf, solange ich nicht anderswo etwas unbedingt Sicheres und unbedingt Günstigeres habe. Mit dem Wort ‚Günstigeres‘ meine ich hier nicht persönliche materielle Verhältnisse, sondern Arbeitsmöglichkeit.« (Ungarisch: *DemBr/I*, 95, deutsche Übersetzung: *DemABr*, 115–116, *Dem2Br*, I, 191.)

⁶ Über die ersten Erfahrungen der Berliner Reise berichtete er ausführlich in seinem Brief vom 4. März 1920 an seine Frau (*DocB/II*, 50–52, ungarisches Original und deutsche Übersetzung): »... Mit Hornbostels ist überhaupt nichts zu machen; ihr Institut hat keinen Heller, ja noch weniger; von einer Walzenbeschaffung könnten sie auch dann nicht träumen, wenn sie das Stück für 20 Mark bekämen! So weiß ich nicht, was geschehen soll... nun möchte ich noch versuchen, ob sich mit Amerika nichts machen läßt; viel Hoffnung habe ich nicht, aber es muß versucht werden. D e s h a l b wäre es richtig, wenigstens 2–3 Monate hierzubleiben: von hier aus kann man mit Amerika verhandeln, von daheim aus ist es ausgeschlossen.« – Ebenfalls aus Berlin schrieb er am 30. März 1920 an Buşîția, seinen Freund in Siebenbürgen (ungarisch: *DemBr/III*, 112): »... *Nálunk otthon nagyon sivarak az állapotok; idejöttem széjjelnézni, mit lehetne tenni. Örömmel látam, hogy itt már nagyon megbecsülnek. Mindenesetre lehetséges volna itt is meglepednem. De – amint jól tudja – a népdalok nehezen engednek engem nyugatra; hiába minden, kelet felé húznak. Volnának terveim Romániával is, csak már végre helyreállna a szabad levélforgalom! Valószínűleg irni fogok egy hosszabb tanulmányt a ‚Musical Quarterly‘-be (az Egyesült Államok legtekintélyesebb zenei folyóirata) a román népzeneről, számos kótapéldával. (Németül irom, az amerikaiak majd lefordítják.)*« [Bei uns zu Hause herrschen recht freudlose Zustände; ich bin hergekommen, um mich umzusehen, was man tun könnte. Mit Freuden sehe ich, daß man mich hier bereits sehr schätzt. Auf alle Fälle wäre es möglich, sich hier niederzulassen. Aber – wie Sie wohl wissen – die Volkslieder lassen mich nur schwer nach dem Westen: es ist alles umsonst, sie ziehen mich nach dem Osten. Ich hätte auch Pläne mit Rumänien, wenn nur der freie Briefverkehr wieder aufgenommen würde! Ich werde wahrscheinlich eine längere Studie für das »Musical Quarterly« (die angesehenste musikalische Zeitschrift der Vereinigten Staaten) über die rumänische Volksmusik schreiben, mit zahlreichen Notenbeispielen. (Ich schreibe deutsch, die Amerikaner werden es schon übersetzen.) *Dem2Br*, II, 9–10.]

⁷ Aus dem Brief vom 4. März 1920 (vgl. Anm. 6): »... Die Neue Musikgesellschaft möchte von mir für ihre Revue ‚Melos‘ Artikel haben (die Seite zu 50 Mark). Es ist auch davon die Rede, daß ich für ein amerikanisches Blatt einen größeren Artikel über die ungarische Musik schreibe: weiß Gott, wie viel Cents Honorar je Wort, so daß ich z.B. für 20 Seiten 12 000 Mark! bekäme (= 40 000 Kronen!). Morgen spreche ich mit dem betreffenden amerikanischen Journalisten.«

halt' und ‚Leben‘; solange nur der erstere gesichert ist, steht es schlimm um einen.«⁸

Daß all dies nur eine vorübergehende Behebung seiner Sorgen war, beweist deutlich sein hier zum erstenmal veröffentlichter Brief, den er mit einem neuen *Melos*-Artikel (Nr. 4) Mitte September an Hermann Scherchen gesandt hat.⁹

Budapest, Gyopár u. 2., 13. Sept. 1920.

Lieber Herr Scherchen!

Endlich kann ich Ihnen den beiliegenden Aufsatz abschicken; was die stylistische Aenderungen anbetrifft, haben Sie freie Hand.

Von mir habe ich leider nichts besonderes zu berichten. Arbeiten (d. h. komponieren) kann ich natürlich nicht: erstens habe ich zuviel Arbeit mit »instruktiven« Ausgaben,¹⁰ Unterrichten usw. (all dieses um Brot zu verdienen); zweitens habe ich keine genügende Ruhe zuhause; und schliesslich fehlt es mir — infolge unserer unerquicklichen Lage — an gehöriger seelischer Disposition. Mit der Volksliederforschung ist es auch so ziemlich aus, wenigstens auf Gott weis[s] wie lange Zeit.

Doch materielle Sorgen werde ich dieses Jahr — dank der Bemühungen Saerchinger's — keine haben: die grosse Abhandlung für den *Musical Quarterly* soll geschrieben werden (ich bin eben im Begriff, mich an die Arbeit zu machen); das Honorar in Dollars wird mir gut bekommen. Für mich heisst es noch immer: warten, abwarten, bis sich vielleicht irgendwo irgendwann für mich etwas besseres findet; doch allzugrosse Hoffnung habe ich nicht auf eine Besserung meiner Lage.^{11a}

Im Monat Mai wurde ich hier in unseren Zeitungen arg angegriffen wegen einem streng wissenschaftlichen Aufsatz über ungarländische rumänische Volksmusik, die in der »Neuen Zeitschrift für Musikwissenschaft« im Frühjahr erschienen ist.¹² Ich musste mich wehren, es war ein grosses Skandal. Doch nun ist es wieder ruhig um mich herum.

Wenn Sie Zeit haben, schreiben Sie mir über Ihre Pläne: was für Aufführungen werden in der N. M. G. heuer stattfinden usw.^{11b} Doch jedenfalls benachrichtigen Sie mich wenigstens auf einer Postkarte von den Empfang dieser Sendung, und ob Sie die Kritiken bereits zurück erhalten haben.^{11c}

⁸ *Dem2Br*, II, 14. Ungarisches Original: *DemBr/IV*, 38.

⁹ Der zwei Seiten lange, mit Tinte geschriebene Brief wurde vom Budapester Bartók Archiv am 15. März 1971 bei der Sotheby-Auktion erworben. Den letzten Absatz »Bitte benachrichtigen Sie mich . . .« hat Bartók auf den Rand der ersten Seite schräg geschrieben.

¹⁰ Es ist vorläufig nicht möglich, die erwähnten »instruktiven« Ausgaben genau zu bestimmen. Bekanntlich hat Bartók seit seiner Berufung zum Professor an die Musikakademie im Jahre 1907 eine riesige Menge der zum Lehrstoff gehörenden Klavierstücke bei ungarischen Verlegern publiziert, in erster Linie bei den Firmen Rozsnyai und Rózsavölgyi. Die Verleger haben damals ihre Ausgaben noch nicht mit Copyright-Daten versehen, so daß die Feststellung des ersten Erscheinens nur durch Vergleiche der Plattennummern und mit Hilfe einiger Vorwortdaten und anderer Angaben annähernd möglich ist. Bei dem gegenwärtigen Stand der Forschung scheint, daß Bartóks Brief auf die Scarlatti-Ausgaben deutet (*A zongora-irodalom remekműveiből. Aus den Meisterwerken der Klavierliteratur*. Heft I und IV: *Scarlatti*), deren erstes Heft mit dem Vorwort vom Mai 1921 bei der Firma Rozsnyai in Budapest erschienen ist.

^{11a, b, c, d} Die handschriftlichen Randbemerkungen von Scherchen bei den angegebenen Stellen beziehen sich offensichtlich auf den Antwortbrief: a) *Bemühungen dafür h i e r u[nd?] Leipzig*; b) *Berichten von Leipzig | Bei uns (N. M. G.) sein I. Quartett*; c) *(Noch nicht absenden!)*; d) *Er erhält die Partitur*.

¹² Zwischen dem 19. und 28. Mai 1920 begann in den Spalten drei ungarischer Zeitungen eine Polemik aufgrund eines chauvinistischen Angriffs gegen Bartóks volksmusikwissenschaftliche Tätigkeit, in dem man ihn des Vaterlandsverrats bezichtigte. Den Grund zum Angriff bot der Aufsatz »Der Musikdialekt der Rumänen von Hunyad« im März 1920 (*ZfMW*), der übrigens bereits 1914 ungarisch in einer ungarischen Fachzeitschrift erschienen war. Ausführlich siehe: Szöllösy: *BÖI*, 861—865.

¹³ Über die erwähnten Kritiken wissen wir nichts Näheres.

Ferner bitte ich Sie mir den Klavierauszug des »Mandarin« sobald als möglich zurückschicken; jetzt benötige ich ihn bereits sehr.^{14, 11c}

Ich habe über Ihr und Erdmanns Mitwirken als Komponist am Musikfeste der A. D. M. G. einiges gelesen; bitte erzählen Sie mir auch *darüber* etwas.^{15, 11d}

Es grüßt Sie vielmals Ihr ergebener

Béla Bartók

[Adresse:

Budapest, Gyopár u. 2.]¹⁶

Bitte benachrichtigen Sie mich auch darüber, ob mein Honorar für den ersten Aufsatz bereits dem Alberti-Verlage¹⁷ zugegangen ist; denn bis zur Zeit habe ich von Alberti keine Nachricht darüber erhalten.

Außer *Melos* und *Musical Courier* erhielt *Musikblätter des Anbruch* wieder einen Aufsatz von Bartók (Nr. 5), dann nahm er mit dem italienischen *Il Pianoforte*¹⁸ (Nr. 10, 13c, 14c) und mit zwei englischen Blättern, *The Sackbut* (Nr. 12) und *The Chesterian* (Nr. 14d), Kontakt auf. Philip Heseltine war der eine englische Vermittler bei der Unterbringung der Artikel (die an ihn gerichteten Bartók-Briefe siehe im *Anhang*, S. 139 – 141) und Cecil Gray der andere.¹⁹ Zwar brachte *Musical Quarterly* den viel genannten großen Aufsatz erst nach vielen Jahren²⁰ (an seiner Stelle erschien 1921 nur ein kurzer Bericht von Bartók),²¹ doch da während dieser Zeitspanne auch einige seiner Abhandlungen über die Volksmusik in den Spalten der *Zeitschrift für Musikwissenschaft*,²² *Musik-*

¹⁴ Es handelte sich um den damals noch nicht instrumentierten Klavierauszug des *Wunderbaren Mandarins*, den – vielleicht in der Hoffnung auf eine Inszenierung – Bartók nach Berlin mit sich nahm.

¹⁵ In der Notensammlung Bartóks (im Budapester Bartók Archiv) befindet sich die Ausgabe Eduard Erdmann, *Fünf Klavierstücke op. 6* mit der Widmung des Verfassers: *Für Béla Bartók in Verehrung.* | Eduard Erdmann. | 17. Nov. [19]20.

¹⁶ Die neue Adresse war die Villa des Bankiers József Lukács (sein Sohn, der Philosoph Georg Lukács, hat in den kulturellen Angelegenheiten der Räterepublik eine führende Rolle gespielt). Die Familie Bartók zog aus Rákoskeresztur hierher und genoß zwei Jahre die Gastfreundschaft des Hausherrn.

¹⁷ Alberti-Verlag: siehe *DocB/III*, 108, Anm. 4.

¹⁸ Wir wissen nicht, durch wessen Vermittlung diese Kontakte zustande gekommen sind.

¹⁹ Cecil Gray schrieb in der Novembernummer 1920 der *The Sackbut* einen Aufsatz von bahnbrechender Bedeutung über Bartóks Musik. János Demény veröffentlichte ungarisch vier englische bzw. französische Bartók-Briefe an Gray in *DemBr/IV* (Deutsche Übersetzung: *Dem2Br*, II, 18–19, 28–31). In seinem Brief vom 16. Januar 1921 (*DemBr/IV*, 38–39) bedankte sich Bartók, daß sich Gray in seinem Interesse beim Chester-Verlag eingesetzt hat, der ihm mehrere Exemplare der Zeitschrift *The Chesterian* geschickt und auch einen Artikel bei ihm bestellt hat. Wegen der früher mit Heseltine begonnenen Verhandlungen und da er nicht wußte, ob *The Sackbut* bzw. *The Chesterian* miteinander rivalisierende Zeitschriften sind, bat Bartók Gray um Rat. (Schließlich schrieb er für beide Zeitschriften. Vgl. 12b und 14d.)

²⁰ Wahrscheinlich handelt es sich um die ausführliche Abhandlung, die unter dem Titel *Hungarian Peasant Music*, übersetzt von Theodor Baker, im Juliheft 1933 der *MQ* (XIX, 3, 267–287) erschienen ist. Diese Abhandlung war eigentlich das Vorstadium der 1924 herausgegebenen Monographie (*A magyar népdal; Das ungarische Volkslied*, 1925; *Hungarian Folk Music*, 1931), obwohl sie Bartók nachträglich mit einigen Angaben und Einfügungen ergänzt hat.

²¹ *Two unpublished Liszt letters to Mosonyi.* *MQ* Okt. 1921 (VII, 4), 520–526.

²² *Der Musikdialekt der Rumänen von Hunyad.* März 1920 (II, 6), 352–360; *Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung.* Juni 1920 (II, 9), 589–622.

*blätter des Anbruch*²³ und *La Revue Musicale*²⁴ publiziert wurden, konnte Bartók am 8. Mai 1921 seinem Freund Busiția in Siebenbürgen wenigstens über seine moralischen Erfolge stolz berichten: »Eine Musikzeitschrift in London hat im Nov. eine Arbeit von etwa 12 Seiten über mich veröffentlicht, in der ich nicht nur zu den lebenden Besten, sondern zu den Größten überhaupt gerechnet werde. Auch die größte Pariser Musikzeitschrift, die *Revue Musicale*, hat im März einen schönen Artikel von 10 Seiten über mich gebracht; gleichfalls über meine Werke werden noch 2 englische Zeitschriften und eine italienische Zeitschrift schreiben - - -. Ich stehe mit 1 italienischen, 2 englischen, 1 französischen und 2 amerikanischen Musikzeitschriften in Verbindung, die Artikel von mir bringen. Die beste deutsche (beziehungsweise österreichische) Musikzeitschrift, der ‚Anbruch‘ in Wien, hat im März eine ganze ‚Bartók‘-Nummer herausgegeben - - -. All diese sind aber, leider, bloß moralische Erfolge. Und wenn man mich sogar zum Oberpapst der Musik ernannte, es würde mir nichts helfen, wenn ich von der Bauernmusik auch weiterhin abgeschlossen bliebe.«²⁵

Das Schreiben von Artikeln — wenn er nicht als Fürsprecher der Volksmusik agieren konnte — wurde Bartók immer lästiger. Seine bedeutende und wenigstens moralisch erfolgreiche englische und französische Tournee im Jahre 1922 war der Auftakt zu neuen Beziehungen mit der zeitgenössischen Musik, der Verbreitung seiner Werke, und nebenbei sicherte das Konzertieren einen bescheidenen materiellen Ersatz für den Honorarausfall für die Artikelserie. In einigen Zeitschriften trat Zoltán Kodály mit seinen Artikeln an Bartóks Stelle.²⁶ Diese Mission wußte er also in den besten Händen.

Wir vermuten, daß die Londoner und vor allem die Pariser Konzertereindrücke sowie die ihm aus Partituren bekannten neuesten Kompositionen der Zeitgenossen zu seinem Rückzug von der »musikkritischen« Tätigkeit beigetragen haben. Das Gesamtbild, die Wertordnung der zeitgenössischen Musik, die Bartók jahrelang vertrat und das in der Isolierung des Weltkrieges vielleicht sogar ein wenig erstarrt war, wurde offensichtlich erschüttert. Strawinsky ging nicht ganz in die Richtung, wie vielleicht Bartók erhoffte und von den Jüngeren — zum Teil, weil er ihre besten neuen Werke nicht kannte — war er enttäuscht. Doch wahrscheinlich erkannte er erleichtert an, es sei besser, wenn er diese Berichte und kleine Propagandaufsätze anderen überläßt.

*

In der Bibliographie der »Gesammelten Schriften«, hrsg. von Szöllösy (*BÖI*), und in den dort in ungarischer Übersetzung herausgegebenen Schriften fehlen Nr. 6, 8, 9 und 11 bzw. die englische Variante von Nr. 13 (= 13b). Auf diese wurde Dorrit Somfai-Révész 1969 aufmerksam, als sie in der New York Public Library die vollstän-

²³ *Musikfolklore*. Dezember 1919 (I, 3–4), 102–106; *Ungarische Bauernmusik*. Juni 1920 (II, 11–12), 422–424.

²⁴ *La musique populaire Hongroise*. November 1921 (II, 1), 8–22.

²⁵ *Dem2Br*, II, 26. Brief in ungarischer Sprache: *DemBr/IV*, 40.

²⁶ Kodály schrieb seit 1920 über Bartók in *Musikblätter des Anbruch*; 1921 ist in Nummer 4, II. Jahrgang der *La Revue Musicale* seine erste Budapester Berichterstattung erschienen (bis 1923 schrieb er ziemlich regelmäßig für sie); 1922 veröffentlichte er im *Musical Courier* einen Bericht; 1922 schrieb er seine erste »Lettera da Budapest« für *Il Pianoforte*; ausführlich darüber vgl. die Bibliographie von Ferenc Bónis in: *Kodály Zoltán, Visszatekintés, Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok* [Zoltán Kodály: Rückblick; Gesammelte Schriften, Reden und Erklärungen]. Bd. II. Budapest 1964, 1974, Editio Musica.

digen Jahrgänge des *Musical Courier* durchstudierte. Das interessanteste Material der gegenwärtigen Veröffentlichung ist das ursprüngliche Bartók-Konzept, d. h. die »Grundfassung« der 14 Artikel, die zum Teil ungarisch, doch überwiegend in deutscher Sprache geschrieben war. Diese Manuskripte befinden sich im Budapester Bartók Archiv und bisher wurden nur einzelne Seiten auf verschiedenen Bartók-Ausstellungen des Instituts gezeigt.

Wir haben die Veröffentlichung der Konzepte für wichtig gehalten, um so mehr, als (mit Ausnahme von **7b**) die *den Redaktionen zugeschickten Reinschrift-Exemplare verloren gegangen* oder vorläufig noch unbekannt sind. Zum besseren Verständnis haben wir die Quellenlage in einer Tabelle dargestellt (siehe S. 22).

Die 17 Quellen in *A*) α , β , γ veröffentlichen wir mit Ausnahme von **7a**; die 12 Quellen in *C*) β , γ , d. h. die im wesentlichen ohne Bartóks Korrektur gefertigten englischen und italienischen Übersetzungen vollständig; die 4 Quellen in *C*) α , δ jedoch nur auszugsweise (bei Anführung der Abweichungen zwischen dem originalen deutschen Bartók-Text und der sprachlich korrigierten ausgedruckten deutschen Fassung bzw. zwischen dem ungarischen Manuskript und dem zeitgenössischen ungarischen Druck). Weiterhin schien es notwendig, auch die sinngetreue heutige deutsche Übersetzung der drei ungarischen Fassungen zu bringen (als **1aa**, **7bb**, **14aa**). So erhält also der Leser insgesamt 31 Textvarianten von 14 Grundartikeln.

Die handschriftlichen Quellen bringen wir wortgetreu mit der Bartókschen Orthographie, auch wenn ihm z. B. infolge seiner in den Jahren 1920/21 noch mangelhaften deutschen Sprachkenntnisse stellenweise Sprachfehler oder merkwürdige Idiome unterlaufen sind. Diese sind zum Teil der flüchtigen schnellen Formulierung zuzuschreiben. Im Haupttext jedoch haben wir in eckigen Klammern die offensichtlich fehlenden Buchstaben ergänzt; die das flüssige Lesen störenden Schreibfehler haben wir im Haupttext richtig geschrieben und die ursprüngliche Lesart in der Fußnote wiedergegeben. Um die genaue Abgrenzung mit Fußnotenzahlen durchzuführen, haben wir, wenn sich die Anmerkung auf einen bestimmten Abschnitt des Textes bezieht, vor und hinter dem diesbezüglichen Teil die Fußnotenziffern gesetzt. Die numerierten Anmerkungen stammen vom Herausgeber, die mit* bezeichneten sind Fußnoten im Originaltext.

Wir bringen den Text der 1920/21 erschienenen Druckfassungen im wesentlichen buchstabengetreu. Auch die öfters (besonders in den englischen Zeitschriften) mangelhafte Akzentsetzung in den ungarischen und slawischen Personennamen wird beibehalten, beim ersten Vorkommen des Namens in je einem Artikel wird jedoch in einer Fußnote die richtige Orthographie angegeben (z. B. im Quellentext: Dohnanyi, Fußnote: *recte*: Dohnányi). Der Name *Béla Bartók* wird jeweils unkorrigiert der Schreibweise der Quelle nach geschrieben, auch andere bekannte Namen (z. B. der Name *Dvořák*) wird der Standardschreibung nicht angeglichen. Im Text des Herausgebers wird dem in seinen amerikanischen Jahren eindeutig geäußerten Wunsch des Komponisten gemäß die Namensform *Arnold Schoenberg* gebraucht, in den Originaltexten folgen wir jedoch der Orthographie *Schönberg* bzw. *Schonberg*.

Numerierung der Schriften in unserer Ausgabe:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Quellen, Fassungen														
A) Erstveröffentlichung neuer MS-Quellen														
α Bartóks ungarische Originalfassung	1a						7ab²⁷							14a
β Bartóks eigene deutsche Übersetzung (Umarbeitung aus dem ungarischen Original)	1b													14b
γ Bartóks deutsche Originalfassung		2a	3a	4a	5a	6a		8a	9a	10a	11a	12a	13a	
B) Verschollen oder unauffindbar														
α Der Redaktion eingesandte authentische deutsche Kopie	1	2	3	4	5	6		8	9	10	11	12	13	14
β MS der von der Redaktion angefertigten englischen Übersetzung		2	3			6		8	9		11	12	13b	14d
γ MS der von der Redaktion [?] besorgten italienischen Übersetzung										10			13c	14c
C) Bereits im Druck erschienen														
α Deutsche Originalausgabe	1c			4b	5b									
β Englische Originalausgabe		2b	3b			6b		8b	9b		11b	12b	13b	14d
γ Italienische Originalausgabe										10b			13c	14c
δ Ungarische Originalausgabe							7c							
e »Rückübersetzungen« ins Ungarische ²⁸	1c	2b ²⁹	3b	4b	5b					10b		12b	13c	14cd

²⁷ Über die während der Vorbereitung dieser Publikation erschienene Ausgabe (D. Dille) siehe Einführung des Textes Nr. 7.

²⁸ Die Rückübersetzung ins Ungarische der in fremden Sprachen veröffentlichten Bartók-Schriften war unvermeidlich. András Szöllösy, der seit Ende der 1940er Jahre Bartóks Schriften systematisch gesammelt und publiziert hat, waren die im Bartók-Nachlaß bzw. im Bartók Archiv (Budapest und New York) bewahrten handschriftlichen Fassungen nicht zugänglich.

²⁹ Die Veröffentlichung war in Szöllösys *BÖI* vorgesehen, doch konnte sie nicht verwirklicht werden.

Erstes Konzept zu der unter dem Titel *Das Problem der neuen Musik* [→1c] erschienenen Abhandlung, in ungarischer Sprache; März 1920.

Mit Bleistift geschriebenes, viele Korrekturen enthaltendes autogr. Konzept; 340 × 207 mm Hochformatpapier; ein Bogen [= 1–4 unnummerierte Seiten]; Bartók Archiv, Budapest, BA-N: 3981.

Anhand der Papiersorte scheint es wahrscheinlich, daß es während Bartóks Berliner Aufenthalts nach dem 4. März 1920 entstanden ist (Brief vom 4. März 1920 über den Auftrag von *Melos: DocB/II*, 50–51). Inhalt, Auswahl der Musikbeispiele und Aufbau dieses ungarischen Artikels unterscheiden sich so stark vom deutschen autogr. Konzept zu *Das Problem der neuen Musik* [→1b], daß — obwohl offenbar die erste Skizze des gleichen Themas — wir uns entschieden haben, auch seine wortgetreue deutsche Übersetzung zu bringen [→1aa].

Über drei mit Noten illustrierte Beispiele hat Bartók nicht gesagt, ob es sich um fiktive oder konkrete Kompositionen handelt. Es ist jedoch vorstellbar, daß er an das dritte Stück seiner *Etude pour le piano*, Op. 18 (1918) gedacht hat, dessen Anfang (nach einer Rubato-Einführung) und Ende wir bringen:

The image shows two musical staves. The left staff is labeled 'I.' and 'pp', showing a piano introduction with a treble clef and a bass clef. The right staff is labeled 'Rubato' and 'f molto espr.', showing a more expressive section with a treble clef and a bass clef. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Diese Annahme ist um so berechtigter, als die gerade vor dem Erscheinen stehenden (Universal Edition) Etüden sein damaliges »modernstes« neues Werk waren und die in der deutschen Umarbeitung der Studie [→1b] gebrachten Notenbeispiele zum Teil auch aus diesem Bartók-Opus stammen.

A »ma« zenéje

Általánosan ösmert tény, hogy a művészet-ágak közül a zene fejlődött ki legkésőbb. A középkorig csakis egyszólamú zenét ösmertek, addig a zene »anyaga« annyira korlátolt volt, hogy tulajdonképpen fejlődésről nem lehetett szó; az azóta kb. a XVI–XVII. századig lassankint kifejlődő többszólamuság tette csak lehetővé, hogy a zenében is a többi művészetek termékeivel equivalens alkotások keletkezzenek. A zenei »anyag«[-] hódítás azonban még korántsincs befejezve: épen napjainkban jutottunk újabb étappe-hoz: az eddigi kromatikus hangrendszer összes hangjainak egyenjogosításához. Kb. a XIX. század közepéig a kromatikus hangrendszer egyes hangjait csak bizonyos sémák szerint használták: ez a séma a *diatonikus* skála rendszer. Vagyis a diatonikus skála 7 hangja, illetve az ezekből bizonyos rendszer szerint alakított akkordok voltak mintegy a zenei építménynek főváza, az öt kromatikus hang, illetve az egy-egy akkordhoz szabály szerint nem tartozó, akkordon-kivüli hangok csak átfutó, színező, stb. szóval kivételes szerepet játszottak. Sőt a diatonikus skála minden egyes hangjának más-más sulya volt: pl. az u. n. alaphangnak és dominánsának jutott a legfontosabb szerep (pl. az alaphangból kellett kiindulni és oda visszatérni a zeneműnek); az alaphang aldominánsának kevésbé fontos szerepe [volt] és így tovább.

Kb. a XVII. századig az u. n. egyházi skálarendszerek voltak használatban: a diatonikus skála 7 hangja közül bármelyik szerepelhetett mint alaphang, vagyis addig 7 különböző diatonikus skálarendszer volt a zenei művek alapja. Ezeket Bach idejében a »dur« és »moll« skálarendszer teljesen kiszorította. Ezt az anyagi szegényedést ellensúlyozta az épen Bachchal fellépő nagy modulatorikus szabadság, melyet még Beethoven sem mult felül. Már a régi átalakulások sem voltak forradalmiak, hosszú idők próbálkozásai után bontakozott ki egy-egy az eddigi eredményeket összefoglaló nagy teremtő zenész (mint pl. az I. klasszikus periódus végén Bach) akivel a fejlődési korszak lezárul. Bach-tól Beethovenig nem lehet t.képeni fejlődésről illetve anyag hódításról szó; a Beethovennel lezáródó 2. klasszikus periódus jelentősége másban van, aminek fejtegetése nem ide tartozik.

A Beethoven után közvetlen fellépő »romantikusoknak« nevezett zenészeknek (Mendelssohn, Chopin, Schumann) és a neoklasszikus Brahmsnak a zene továbbfejlődésére illetve a zene anyagának további kibővítésére semmi hatása nem volt. Bármily különös és ujszerű mondanivalójuk is volt egy-kettőnek közülük pl. Chopin és Schumannak, alkotásaik nem jelentenek bármily kis előre irányuló lépést. Ők a régi zenei anyaggal dolgoztak, és az abban rejlő zenei lehetőségeket úgy látszik végleg ki is merítették. Legalább is ez az impressziónk ha az utánuk következő és minden lényeges ujítástól betegesen irtózó Brahmsnak sokszor fáradt és szürke próbálkozásait halljuk.

Sokkal többet köszönhetünk Wagnernek és Lisztnek, akik merészebb modulációkkal és alterált akkordok szabadabb alkalmazásával gazdagították a zenei lehetőségeket. Utánuk legtöbb jelentősége a kb. egykorú Strauss Richárdnak és Debussynek volt. Strauss műveiben habár csak szórványosan, már találunk részleteket melyekben 12 chromatikus hang szinte minden hangnemtől elvonatkoztatva egyenlő sullyal jelentkezik (pl. »Ein Heldenleben«ben a »Widersacher« kép). Ettől eltekintve azonban határozottan sőt sokszor az ellaposodásig ragaszkodik nem csak a hangnemhez és a megszokott dur és moll hangsorszisztémákhoz, hanem bizonyos sablonos tonika–dominans akkord-egymásutánhoz.

Debussy jelentősége kétirányu: 1) melodiában a régi, kiveszett u. n. egyházi hangsorokra és népzeneből talált más (pl. pentatonikus) hangsorokra, továbbá az ugy. egészhangokból álló hangsorra támaszkodás[;] 2) harmóniában a váltó hangok teljesen szabad használata és bizonyos addig diszsonánsoknak nevezett hangközök (kis szeptima, nagy szekund) szerepeltetése konzonzánsként. Nála találunk először pl. ilyen záróakkordokat: alaphang + (nagy)terc + kvint + nagy szext. Ezt ugyan magyarázhatjuk a régi [zene] törvényei szerint úgy is, hogy a szext nem más mint a kvintnek fel nem oldott, mintegy levegőben lógó váltóhangja, de a valóságban mi egy ilyen akkordot már régóta teljesen befejezettnek érzünk, amely nem is kíván maga után semmi féle feloldást.

A 12 chromatikus hangsor korlátlan és minden régebbi akkord elmélettől független egyenjogusítását legelőször és legteljesebben a bécsi Schönberg Arnold utolsó 12 esztendei munkáiban látjuk.* Nehezen hozzáférhető, és ép ezért nehezen megítélhető műveiről eltérőek a vélemények [–] az azonban tagadhatatlan, hogy beláthatatlanul sok lehetőségre mutat rá. Eleinte Wagnerből indult ki (pl. »Gurrelieder«) később a fent említett Strauss ujítások nyomán indult abba az irányba, melynek végső konzekven-

* Született Pozsonyban, 1877

ciáját most vonja le. (említhetjük - - - - -) Kivüle még csak egy nevezetesebb külföldi képviselőjét ismerjük ennek a legujabb zenei törekvésnek: a kb. 36–38 éves orosz Sztravinszki Igor. Első művei az addigi orosz zeneszerzők és részben Debussy hatása alatt készültek [-] pl. »Tűzmadár« [-] (kb. 1911-ig). Ekkor – állítólag Schönberg műveinek megismerése – adta meg fejlődése számára a döntő lökést. 1914-ig irt 3 ebbe[n] az új korszakban keletkezett művét ismerjük: a »Sacre du Printemps« (táncjáték) (1912–13) [-] »3 japán dal« (ének és kisenekar) (1913) [-] »Le rossignol« (kis opera 3 felvonásban). Nagyon szemléltető Strawinski fejlődésére utóbbi műve: 1. felvonása 1909-ben, még régi stílusban készült, 2., 3. felvonása 1914-ben!

Mi a legfeltűnőbb ebben az új zenében? Az hogy a 12 hang közül bármennyit és bármelyeket mint egy-egy hangfoltot egyszerre szólaltat meg, azonban a diatonikus hangsor normális vagy alterált akkordösszeállításait lehetőleg kerüli. Legalább is ezt látjuk Schönberg és St. említett műveiben, sőt Schönberg »Harmonielehre-jében« ki is jelenti »- - - - - (Egy-egy ilyen hangfoltnak, mondjuk »akkord«-nak súlya relatív, vagyis a szomszéd (előző, és utánaövetkező) akkordoktól függ.) A »tonalitás« természetesen megszűnik. Schönberg legtöbbször nem is helyettesíti azt semmivel; Sztravinszki és mások viszont azzal hogy teszem azt egy bizonyos akkorddal kezdik a művet és nagyjából ugyanabba a magasságba térnek is vissza befejezésül; vagy a mű folyamán újra és újra visszatérnek bizonyos kiemelkedő akkordsoportokra, (amivel fontosságukat is hangsúlyozzák): Ezek a visszatérések adják a zenei konstrukció gerincét. Sőt az előbbi

esetben még régi értelemben vett hangnembről is lehet szó. Pl. a mű

2.



akkord[d]al kezdődik és végződik,

akkor azt mondhatjuk hogy hangneme »A dur«. A záró akkordnál magyarázhatjuk

a[z] *eis*-t mint *fis* alsó váltóhangját, melynek feloldása után

3.



akkordot kapunk melyben ismét »fis«

»e«-nek, »gis« »a«-nak, »his« »cis«-nek váltóhangja: tehát az akkord (elmaradt) feloldása

4.



volna. Magyarázhatjuk, ha épen ked-

vünk tartja, ehhez hasonlóan nem csak a záró, hanem az összes akkordokat, de ismétlem, most már nem így érezzük, nem így halljuk; *egyetlen* hangfoltnak érzünk minden egyes ilyen akkordot, melynek egyes hangjai egyforma kvalitásuak (szóval nincsenek benne fő, u. n. akkord hangok meg átmenő (váltó) hangok), csupán a legalsó és legfelső hangnak, mint a hangfolt konturjának van a többiekénél fontosabb, kiváló szerepe.

A melodika terén a 12 hang egyenjogúsítása nem ad annyi új lehetőséget, mint a harmonia terén, ha egyszólamú menetekről van szó.

Die Musik unserer Tage

Es ist eine allgemein bekannte Tatsache, daß von allen Kunstarten sich die Musik am spätesten entwickelt hat. Bis zum Mittelalter kannte man nur einstimmige Musik. Bis dahin war der »Stoff« der Musik derart beschränkt, daß von einer eigentlichen Entwicklung keine Rede sein konnte; erst die sich etwa im 16. bis 17. Jahrhundert herausgebildete Mehrstimmigkeit ermöglichte es, daß auch in der Musik den Erzeugnissen der übrigen Kunstarten äquivalente Werke entstanden. Die Meisterrung des Musik»stoffs« ist jedoch bei weitem nicht abgeschlossen: gerade in unseren Tagen haben wir eine neue Etappe erreicht: die Gleichberechtigung aller Töne des bisherigen chromatischen Tonsystems. Etwa bis Mitte des 19. Jahrhunderts hat man die einzelnen Töne des chromatischen Tonsystems nur nach gewissen Schemata angewandt: dieses Schema ist das *diatonische* Skalensystem. Das heißt, die sieben Töne der diatonischen Skala bzw. die aus diesen nach einem gewissen System gebildeten Akkorde bildeten gleichsam die Kernstruktur des musikalischen Aufbaus, die fünf chromatischen Töne bzw. die zu einem Akkord nach der Regel nicht gehörenden harmoniefremden Töne hatten nur eine Durchgangs-, kolorierende usw., mit einem Wort eine Ausnahmefunktion. Sogar jeder einzelne Ton der diatonischen Skala hatte ein anderes Gewicht: so z. B. spielten der sog. Grundton und seine Dominante die wichtigsten Rollen (z. B. mußte das Musikwerk vom Grundton ausgehen und zu ihm zurückkehren). Die Subdominante des Grundtons [hatte] eine weniger wichtige Rolle usw.

Etwa bis zum 17. Jahrhundert wurden die sog. Kirchentöne angewandt: je eine der sieben Töne der diatonischen Skala konnte als Grundton figurieren, d. h. bis dahin waren sieben verschiedene diatonische Skalensysteme die Grundlage der Musikwerke. Diese wurden zu Bachs Zeiten von dem »Dur«- und »Moll«-Skalensystem völlig verdrängt. Ein Gegengewicht gegen diese materielle Verarmung bildete gerade die bei Bach auftretende große Modulationsfreiheit, die selbst von Beethoven nicht übertroffen wurde. Auch die alten Umwälzungen waren nicht revolutionär. Nach langwierigen Versuchen entfaltete sich immer wieder ein die bisherigen Ergebnisse zusammenfassender großer schöpferischer Musiker (wie z. B. Bach am Ende der I. klassischen Periode), mit dem die Entwicklungsperiode schließt. Von Bach bis Beethoven konnte von einer eigentlichen Entwicklung bzw. Eroberung eines neuen Stoffs nicht die Rede sein; die Bedeutung der mit Beethoven abschließenden 2. klassischen Periode liegt auf einem anderen Gebiet, deren Erläuterung nicht hierher gehört.

Die unmittelbar nach Beethoven auftretenden »romantischen« Musiker (Mendelssohn, Chopin, Schumann) und der neoklassische Brahms hatten auf die Weiterentwicklung der Musik bzw. die weitere Ausbreitung des Musikstoffs keinerlei Einfluß. Ungeachtet der besonderen und neuartigen Aussage des einen oder anderen von ihnen, beispielsweise Chopin und Schumann, bedeuten ihre Werke nicht den kleinsten Schritt nach vorwärts. Sie haben mit dem alten Musikmaterial gearbeitet und seine musikalischen Möglichkeiten anscheinend bis zu Ende ausgeschöpft. Wenigstens haben wir diese Impression, wenn wir die oft müden und blassen Versuche des ihnen folgenden und vor jeder bedeutenden Neuerung krankhaft zurückschneidenden Brahms hören.

Viel mehr verdanken wir Wagner und Liszt, die durch freiere Anwendung von kühneren Modulationen und alterierten Akkorden die musikalischen Möglichkeiten bereichert haben. Nach ihnen waren der etwa gleichaltrige Richard Strauss und Debussy von größter Bedeutung. In Strauss' Werk finden wir, wenn auch nur sporadisch, bereits Partien, in denen zwölf chromatische Töne fast von jeder Tonart abstrahiert mit gleichem Gewicht erscheinen (z. B. das Bild der »Widersacher« in »Ein Heldenleben«). Davon abgesehen jedoch verharrt er unbeugsam, oft sogar bis zur Verflachung, nicht nur bei der Tonart und den gewohnten Dur- und Moll-Tonreihensystemen, sondern auch bei gewissen schablonenhaften Tonik-Dominanten-Akkord-Folgen.

Debussys Bedeutung ist eine zweifache: 1. seine Anlehnung in der Melodie an die alten ausgestorbenen, sog. Kirchentöne und an die in der Volksmusik gefundenen anderen (z. B. pentatonischen) Tonreihen, weiterhin an die sog. Ganztonleiter; 2. der völlig freie Gebrauch der Wechseltöne in der Harmonie und die Benutzung gewisser bis dahin als Dissonanz betrachteter Intervalle (kleine Septime, große Sekunde) als Konsonanzen. Bei ihm finden wir zum erstenmal z. B. solche Schlußakkorde: Grundton + (große) Terz + Quint + große Sext. Dies können wir zwar auch nach den alten [Musik] Gesetzen auch so erklären, daß die Sext nichts anderes ist als der nicht gelöste, gleichsam in der Luft

schwebende Wechselton der Quint, doch in Wirklichkeit empfinden wir einen solchen Akkord schon seit langem als völlig abgeschlossen, der keinerlei Auflösung erfordert.

Die unbeschränkte und von allen früheren Akkordtheorien unabhängige Gleichberechtigung der 12 chromatischen Tonleitern sehen wir zum erstenmal und am vollständigsten in den Arbeiten der letzten zwölf Jahre des Wiener Arnold Schönberg.* Über seine schwer zugänglichen und deshalb schwer zu beurteilenden Werke gehen die Meinungen auseinander [—] das jedoch ist unbestreitbar, daß er auf unübersehbar viele Möglichkeiten hinweist. Zunächst ging er von Wagner aus (z. B. »Gurrelieder«), später ging er in den Spuren der oben erwähnten Neuerungen von Strauss in die Richtung, deren letzte Konsequenzen er jetzt zieht. (Wir können erwähnen -----). Außer ihm kennen wir nur noch einen namhafteren ausländischen Vertreter dieser neuesten musikalischen Bestrebung: den etwa 36—38 Jahre alten Russen Igor Strawinsky. Seine ersten Werke entstanden unter dem Einfluß der früheren russischen Komponisten und zum Teil Debussys [—], z. B. »Feuervogel« [—] (etwa bis 1911). Damals — angeblich nachdem er Schönbergs Werke kennengelernt hat — erhielt seine Entwicklung den entscheidenden Anstoß. Wir kennen 3 bis 1914 geschriebene, in dieser neuen Epoche entstandene Werke: »Sacre du Printemps« (Tanzspiel) (1912—13) [—], »3 japanische Lieder« (Gesang und kleines Orchester) (1913) [—], »Le rossignol« (Kleine Oper in drei Aufzügen). Sehr bezeichnend für Strawinskys Entwicklung ist letzteres Werk: Der 1. Aufzug entstand 1909 noch im alten Stil, der 2. 3. Aufzug 1914!

Was ist das Auffallendste in dieser neuen Musik? Das, daß wieviele und welche von den 12 Tönen auch immer als ein Klanggebilde auf einmal zum Erklingen gebracht werden, die normalen oder alterierten Akkordzusammenstellungen der diatonischen Tonleiter möglichst umgangen werden. Wenigstens sehen wir das in den erwähnten Werken von Schönberg und St., Schönberg erklärt sogar in seiner »Harmonielehre«. »-----« (Das Gewicht je eines solchen Klanggebildes, sagen wir »Akkordes«, ist relativ, d. h. hängt von dem benachbarten (vorangehenden oder nachfolgenden) Akkorden ab.) Die »Tonalität« hört natürlich auf. Schönberg ersetzt sie meistens durch gar nichts; Strawinsky und andere jedoch dadurch, daß, sagen wir, sie mit einem gewissen Akkord das Werk beginnen und im großen und ganzen in derselben Höhe als Abschluß zu ihm zurückkehren; oder sie kehren im ganzen Werk immer wieder zu gewissen hervorgehobenen Akkordgruppen zurück (womit sie auch ihre Wichtigkeit betonen): diese Reprisen bilden das Gerüst der musikalischen Konstruktion. Ja, im vorigen Fall kann sogar von Tonart im alten Sinne gesprochen werden. Beginnt und schließt das Werk z. B. mit dem Akkord [siehe Nbsp. 2 auf S. 25]

dann können wir sagen, daß seine Tonart »A-Dur« ist. Beim Schlußakkord können wir *eis* als Wechselton des *fis* erklären, nach dessen Auflösung [siehe Nbsp. 3 auf S. 25]

wir einen Akkord erhalten, in dem wieder »*fis*« der Wechselton von »*e*«, »*gis*« von »*a*«, »*his*« von »*cis*« ist: d. h. die ausgelassene Auflösung des Akkords wäre [siehe Nbsp. 4 auf S. 25]

Wir können, wenn es uns beliebt, nicht nur die Schluß-, sondern alle Akkorde ähnlich erklären, doch ich wiederhole, jetzt empfinden wir es nicht mehr so, hören es nicht mehr so; als *ein einziges* Klanggebilde empfinden wir jeden einzelnen dieser Akkorde, deren einzelne Töne von gleicher Qualität sind (mit einem Wort, sie haben keine Haupt-, sog. Akkordtöne und Durchgangs- (Wechsel-)Töne), nur der unterste und oberste Ton, als Kontur des Klanggebildes, füllen eine wichtigere, hervorstechendere Funktion als die anderen aus.

Im Bereich der Melodik läßt die Gleichberechtigung der 12 Töne nicht so viele neue Möglichkeiten zu wie im Bereich der Harmonie, wenn es sich um einstimmige Passagen handelt.

1b—c

Das zweite, diesmal bereits in deutscher Sprache angefertigte Konzept zu dem Aufsatz *Das Problem der neuen Musik* [→1c]; Fragment, Schluß fehlt; März 1920 — und die gedruckte deutsche Fassung erschienen in *Melos*, 16. April 1920 ([I.] Jahrgang, Nr. 5, S. 107—110).

Mit Bleistift geschriebenes, viele Korrekturen enthaltendes autogr. Konzept, 291 × 224 mm Hochformatpapier; 1 Bogen + 1 Blatt [= 1—6 unnummerierte Seiten]; Bartók Archiv, Budapest, BA-N: 3982.

* Geboren in Preßburg, 1877

Aus der Papierart und der Tatsache, daß die grammatischen Korrekturen von Bartóks Frau, Márta Ziegler, fehlen, ist als sicher anzunehmen, daß das Konzept noch während seines Berliner Aufenthalts im März 1920 entstanden ist.

Die MS-Fassung Nr. 1b ist eine stark geänderte und gleichzeitig ins Deutsche übersetzte Neufassung von 1a. Hierbei wurden die ein wenig allgemein gehaltenen und zum Teil naiven historischen Rückblicke fortgelassen und die technischen Probleme der zeitgenössischen Musik eingehender besprochen.¹ Bartók hat auch seine Notenbeispiele geändert; der zweite (Notenbeispiel »B«) und der vierte (Notenbeispiel »D«) Akkord weist auf das zweite Stück der *Etudes*, Op. 18 hin:

5.

[T.32]

mf espr. leggiero

6.

[T.11]

p

espr.

p

Das Konzept 1b ist lückenhaft. Das Ende des Artikels, d. h. mindestens ein Folio, fehlt in der Handschrift; bisher kam es in dem in Budapest bewahrten Teil des Bartók-Nachlasses, woher alle anderen hier veröffentlichten Manuskripte stammen, nicht zum Vorschein (die fehlenden Absätze bringen wir aufgrund von 1c). Die Handschrift selber ist durch viele Einfügungen und Umstellungen zu ihrer gegenwärtigen Form erweitert; die originale Reihenfolge des Konzeptes und die Änderungen einzeln aufzuzählen, hätte wenig Sinn gehabt.

Bartók hat ganz gewiß der Redaktion von *Melos* freie Hand gelassen, in der deutschen Fassung Verbesserungen vorzunehmen. (Siehe die in der Einführung zitierte Bemerkung in dem Brief an Scherchen: »[. . .] was die stylistische Aenderungen anbetrifft, haben Sie freie Hand.«) Bei den notwendigen Korrekturen hat sich auch die Aussage Bartóks um eine Nüance geändert. Wir wissen nicht, ob Bartók diese (redaktionellen?, einem seiner Berliner Freunde zu verdankenden?) Änderungen gesehen und gebilligt hat. Die bedeutenderen Abweichungen bringen wir als Ergänzung des Textes von 1b in Anmerkungen.

¹ Von Schoenbergs *Harmonielehre* — auf die sich Bartók in der Textvariante 1b beruft — war in seiner Bibliothek nur ein Exemplar der 1922 erschienenen *III. vermehrten und verbesserten Auflage* vorhanden; dies ist ein nahezu unaufgeschnittenes Exemplar. Es ist anzunehmen, daß er im März 1920 in Berlin eine ältere Ausgabe des Buches durch Vermittlung eines Musikerkollegen kennengelernt hat.

[Die Musik unserer Tage]

Konzept zu dem Aufsatz

Das Problem der neuen Musik

Die Musik unserer Tage — ¹wie dies schon mehrfach in dieser Zeitschrift erörtert wurde — ¹strebt entschieden dem Atonalen zu. Es scheint mir jedoch nicht ganz richtig, das tonale Prinzip als vollständiger Gegensatz zum Prinzip der Atonalität aufzufassen. ²Vielmehr möchte ich behaupten, letztere sei die letzte Konsequenz einer aus ersterem allmählich entstandener Entwicklung. Diese Entwicklung entstand durchaus graduell, es ist daran überhaupt keine Lücke, kein gewaltsamer Sprung bemerkbar. ²Wie Schönberg in seiner Harmonielehre feststellt, ist bereits die »Durchführung« der Sonaten-Form in gewisser Hinsicht als ein Keim des Atonalitäts Prinzips aufzufassen. ³Allerdings nur im [er]weiterten Sinne des Wortes: eigentlich handelt es sich dort nur um die Ausschaltung der alleinigen Herrschaft zweier Tonarten (wie z. B. in der »Exposition«) oder einer (wie z. B. im »Wiederkehr«); statt dessen hat man eine gewissermassen frei gewählte Aufeinanderfolge verschiedener Tonarten, die noch so vorübergehend, dennoch immer genau als Tonarten empfunden werden. ³Mit anderen Worten: in der »Durchführung« herrscht eine Art Gleichberechtigung der 12 Tonarten.

Die Häufung alterierter Akkorde in Nach-Beethovenscher Zeit (bei Wagner und Liszt), dann die immer freiere Verwendung der Wechsel- und Durch[g]angstöne (bei Strauss und Debussy) zwar allerdings meistens nur über tonal wirkenden Akkorden, sind zwei wichtige Übergangsstadien vom Tonalen zum Atonalen. Schon bei Strauss, noch mehr aber in Nach-Strausschen Musik findet man in Werken von absolut tonalen Charakter einzelne Partien (z. B. die Widersacher aus Heldenleben) ⁴die durchaus atonal wirken. ⁴Den vorletzten Schritt zum atonalen würden jene Werke repräsentieren, die ausser ihrem tonalen Ausgangspunkt und ihrem ebendahin zurückkehrenden Schluss, (womit sie — nach altem Muster — eine einheitliche Wirkung erzielen, einen Rahmen erlangen wollen) sonst atonal wirken.

⁵Die Wendung nach dem eigentlichen Atonalen, begann erst, als man die Notwendigkeit der Gleichberechtigung der einzelnen 12 Töne unseres 12-tonsystems empfand; mit anderen Worten: als man versuchte die nach gewissen Skalen-Systemen geordneten 12 Töne nicht nach gewissen Skalen-Systemen zu ordnen und diesem Ordnen gemäss den einzelnen Tönen grösseres oder kleineres Gewicht beizulegen, sondern die einzelnen Töne in jede beliebige, nicht auf Skalensystemen zurückführbare, sowohl Horizontale

¹⁻¹ In 1c fehlt.

²⁻² In 1c: *Das letztere ist vielmehr die Konsequenz einer allmählich aus dem Tonalen entstandenen Entwicklung, welche durchaus graduell vor sich geht und keinerlei Lücken oder gewaltsame Sprünge aufweist.*

³⁻³ In 1c: *Das ist so zu verstehen: die »Durchführung« schaltet die ausschließliche Vorherrschaft zweier Tonarten (wie in der »Exposition«) oder einer (in der »Reprise«) aus, an deren Stelle sie eine gewissermaßen frei gewählte Aufeinanderfolge verschiedener Tonarten setzt, von denen jede einzelne — sei es auch noch so vorübergehend — immer genau noch als Tonart empfunden wird.*

⁴⁻⁴ In 1c: *in denen die Tonalität bereits entschieden aufgehoben ist.*

als senkrechte Zusammenstellungen zu gebrauchen.⁵ Bei diesem Verfahren erhalten zwar gewisse Töne in der Zusammenstellung ebenfalls ein relatives Übergewicht in Verhältnis zu den übrigen; doch diese Verschiedenheit basi[e]rt nunmehr nicht auf diesem oder jenem Skalen-Schema, sondern ist die Folge der jeweiligen Zusammenstellung. Ebenso haben in Gruppen von Zusammenstellungen⁶ die einzelnen Glieder derselben verschiedenes Valeur, im Verhältnis zu einander verschiedene Intensität.⁶ Die Ausdrucksmöglichkeiten werden durch die freie und gleiche Behandlung der einzelnen 12 Töne in einstweilen unübersehbar hohen Masse vermehrt. Früher wurden höchstens Vierklänge, und auch die nur in bestimmten⁷ Zusammenstellungen gebildet – jetzt lässt man sogar alle 12 Töne in den verschiedensten Kombinationen zu gleicher Zeit erklingen. Von der eigenartigen Leere eines Dreiklanges wie z. B. [Nbsp. A] steht uns einerseits bis zur vollklingenden Zartheit eines 8-Klanges⁸ wie z. B. [Nbsp. B] andererseits bis zur schrillen Wucht eines 8 Klanges⁸ wie z. B. [Nbsp. C] ein nie geahnter Reichtum an Nüance-Übergängen zur Verfügung. Die engsten Lagen von 3 und mehrern benachbarten Tönen wirken je nach der Tiefe, resp. Höhe der Lage als mehr oder minder dichtes »stylisiertes« Geräusch; die in tieferen Register angewandte weniger enge Lage wie z. B. [Nbsp. D] nähert sich dieser »Geräusch«artigen Wirkung, um 2 Oktaven höher gesetzt verändert sich ihr Charakter, wird ätherischer, die Wirkung nähert sich dem des 2. Akkordbeispiels.



Bei homophoner Musik arbeitet man eigentlich⁹ mit zugleich, oder in mehr oder minder raschem Nacheinander erklingenden Tonmassen,¹⁰ sozusagen Tonflecken;¹⁰ mit dichteren oder luftigeren, massiven oder dünneren Tonflecken, welche Qualitäten von der Zahl der angewandten Töne, von der absoluten Lage, von der relativen (weiteren oder engeren) Lage u. s. w. bedingt sind. Die Folge dieser Tonflecken –¹¹oder, bei

⁵⁻⁵ In 1c: Die entscheidende Wendung zum Atonalen hin begann aber erst – nach den hier geschilderten Vorbereitungs-Phasen – als man anfing, die Notwendigkeit der Gleichberechtigung der einzelnen zwölf Töne unseres Zwölftonsystems zu empfinden: als man versuchte, die zwölf Töne nicht nach gewissen Skalen-Systemen zu ordnen und diesem Ordnen gemäß den einzelnen Tönen größeres oder kleineres Gewicht beizulegen, sondern die einzelnen Töne in jeder beliebigen, nicht auf Skalen-Systeme zurückführbaren, sowohl horizontalen als auch vertikalen Zusammenstellung zu gebrauchen.

⁶⁻⁶ In 1c: deren einzelne Glieder im Verhältnis⁷ zueinander verschiedenen Wert und verschiedene Intensität.

⁷ In 1c: bestimmten, zulässigen

⁸ In 1c: Mehrklanges.

⁹ In 1c: sozusagen statt eigentlich.

¹⁰⁻¹⁰ In 1c fehlt.

polyphoner Musik Zusammenklänge¹¹ – deren – je nach ihrer Zusammenstellung – eine verschieden graduierte Intensität innewohnt, deren einzelne Töne je nach ihrer Rolle in der senkrechten Tongruppe ¹²verschieden graduierte Intensität besitzen¹² ermöglichen in der Atonalen Musik den Entwurf der »Linie«; ob nun die Steigungen und Senkungen dieser Linie ein harmonisches Ganzes darstellen oder nicht, davon hängt es eben ab, ob die betreffende Musik Formvollendet ist oder nicht.

Die Wucht der durch Worte schwer präzisierbaren inneren Inhaltes, die Frische der – um Schönbergs Bezeichnung zu gebrauchen – »ersten Eingebung«, die Harmonie der Linienführung: aus diesen drei Faktoren resultiert das Kunstwerk. Doch waren diese Faktoren bei den älteren Kunstwerken der Musik denn nicht ebendieselben? Die Haupteigenschaften haben sich durchaus nicht verändert, Änderung liegt nur in der Anwendung der Mittel vor: in der Vergangenheit arbeitete man mit beschränkteren, jetzt mit ausgedehnteren, reicheren Möglichkeiten.¹³ Sie sind mathematisch jetzt weit grösser.¹³ Die Zukunft wird uns darüber belehren, ob das freie Walten über reichere Möglichkeiten ebenso grosse Kunstwerke hervorbringen wird als welche zu Schaffen den Musikern der Vergangenheit beschieden war.

¹⁴Das bei der Betrachtung atonaler Musik für viele Musiker Dekonzentrierende ist nur der Umstand, dass man bei Folgen von atonalen Tongruppen bis jetzt überhaupt keine Regeln fixiert hat, mit deren Hilfe man die Formvollendetheit, (also äussere Vollendetheit) oder Unvollendetheit nachweisen könnte.¹⁴ Sowohl Komponisten, als auch Zuhörer sind also in dieser Hinsicht nur auf ihren Instinkt angewiesen. Die Zeit zur Feststellung eines Systems in unserer atonalen Musik ist noch überhaupt nicht da;¹⁵ diese neueste Periode der Musikentwicklung hat ja kaum erst begonnen, und es liegen noch viel zu wenige Werke dieser Art vor, um bereits eine Art T[h]eorie auf deren Grund aufbauen zu können. Wenn mit der Zeit sie zustande kommen wird, wird sie für die Nachwelt dieselbe Bedeutung haben, wie seinerzeit, jede der älteren T[h]eorien: eine Grundlage auf der man sie erweiternd weiter fortbauen kann, um schliesslich zu irgend etwas ganz neuem zu gelangen, das dann wieder zur Feststellung einer neuen T[h]eorie anregt.

Ich meinerseits würde für eine Mischung der Homophonie und Polyphonie stimmen, als ein Verfahren welches mehr Mannigfaltigkeit darbietet als die ausschliessliche Beschränkung auf die eine der beiden Arten. Aus ähnlichem Grunde, ferner, da es sich nicht um zwei einander feindlichen Prinzip[i]en handelt, scheint mir die spärliche Anwendung der Akkorden älterer, tonaler Phraseologie in atonaler Musik nicht stylwidrig zu sein.¹⁶ z. B. ein vereinzelter Dreiklang, ein Terz, eine Quint oder Oktave inmitten atonaler fünf-sechs und Mehrklänge – allerdings nur an ganz besonderen Stellen – erweckt noch keine Empfindung der Tonalität, zweitens erhalten diese, durch den langen Gebrauch bereits welk gewordenen Mittel in diesem ganz neuen Milieu eine

¹¹⁻¹¹ In 1c fehlt.

¹²⁻¹² In 1c: *verschiedene Bedeutung haben,*

¹³⁻¹³ In 1c fehlt.

¹⁴⁻¹⁴ In 1c: *Bei der Betrachtung atonaler Musik verwirrt sehr, daß man für das Feststellen des Befriedigenden, des Harmonischen in der Linienführung, keinen in Worte ausprägbaren Anhaltspunkt, keine »Regeln« besitzt.*

¹⁵ In 1c hinzugefügt: *(in Schönberg's Harmonielehre – S. 49 – finden sich einige interessante, wenn auch schüchterne Versuche dazu).*

frische, ganz besondere Wirkungskraft.¹⁶ Ja sogar würde man ganze Folgen von derartigen Dreiklängen und Intervallen – falls dieselben nicht tonal wirken – durchaus stylgemäss empfinden. Die absolute Ausschaltung derartiger Klänge scheint mir ein Verzicht auf einen Teil der Mitteln unserer Kunst zu sein; das Endziel unserer Bestrebungen ist jedoch die unbeschränkte und vollständige Ausnützung des vorhandenen möglichen Tonmaterials.

Selbstverständlich sind gewisse Verbindungen derartigen Klänge namentlich aber ein an den Tonika-Dominanten-Wechsel mahnende Akkordfolge der heutigen Musik ganz und gar zuwider.¹⁷ Man begegnet letzteren in so manchen modern zu sein bestrebenden Werken, wohlvermummt unter einem prunkvollen Dissonanzen-Gewand; doch derartige Werke stehen eben recht ferne von den neuesten Bestrebungen.¹⁷ [. . .]^{17a}

Die Befürchtung, dass die atonalen Musikwerke infolge der Beisetzung der auf das tonale System gebauten symmetrischen Aufbaues eine formlose Masse darbieten würden, ist nicht berechtigt. Erstens ist ein architektonischer¹⁸ Aufbau nicht unbedingt notwendig, es würde der durch die den aneinandergereihten Tongruppen inwohnende differenzierte Intensitätsgrade entstandene Linienbau vollständig genügen. Diese Art der Formbildung zeigt eine entfernte Analogie zur Formbildung der in ungebundener Rede abgefassten Werken. Zweitens aber schliesst die atonale Musik gewisse äusserliche Mitteln der Gliederung, gewisse Wiederholungen (in anderer Lage, mit Veränderungen) von bereits gesagtem, Sequenz-Folgen, refrainartigen Wiederkehr mancher Gedanken, oder das Zurückkehren beim Schluß auf dem Ausgangspunkte, die allerdings weniger an das Architektonisch-Symmetrische, als auf den Versbau der gebundenen Rede erinnert, durchaus nicht aus.

¹⁹Die Berechtigung der atonalen Musik mit dem System der Obertöne, also durch ein physikalisches Phenomän begründen zu wollen, scheint mir nicht zweckmässig zu sein.¹⁹ Durch das Phenomän der Obertöne kann man wohl die Verschiedenheit an Charakter und Wirkung der Intervalle erklären, doch in der Frage über die freie Anwendung der 12 Töne giebt sie weniger befriedigenden Aufschluss. – ²⁰Der Vorgang wäre vielleicht folgendermassen aufzufassen:²⁰ Das mögliche Material der Musik wird von einer unendlichen Zahl der Töne von verschiedener Höhe gebildet: von tiefstem bis zum höchsten noch vernehmbaren Ton. (Hier wollen wir über Rhythmus, Klangfarbe, Dynamik, als von Faktoren zweiten Ranges nicht sprechen.) Unser ideales Ziel ist nun: je mehr aus diesem Material in Kunstwerken verwenden zu können. Ursprünglich

¹⁶⁻¹⁶ In 1c: *Ein vereinzelter Dreiklang der diatonischen Skala, eine Terz, eine reine Quint oder Oktave inmitten atonaler Mehrklänge – allerdings nur an ganz besonderen, dazu geeigneten Stellen – erwecken noch keine Empfindung der Tonalität; ferner erhalten diese durch langen Gebrauch und Mißbrauch bereits welkgewordenen Mittel in solcher gänzlich neuen Umgebung eine frische, besondere Wirkungskraft, die eben durch den Gegensatz entsteht.*

¹⁷⁻¹⁷ In 1c: *(Man begegnet letztere wohlvermummt unter einem prunkvollen Dissonanzen-Gewand in manchen Werken, die äußerst bestrebt sind, modern zu sein; solche Werke haben jedoch innerlich eigentlich wenig mit den neuen Bestrebungen zu schaffen).*

^{17a} Bei der Arbeit an seinem Konzept, als er vielleicht nur an den Text eines Schlußabsatzes dachte, schrieb Bartók nach einem Doppelpunkt ungarisch: *az atonalitás magyarázata / végső ideál* [Die Erklärung der Atonalität / letztes Ideal]. Siehe Faksimile 1.

¹⁸ In 1c: *ein architektonischer oder dem ähnlicher statt ein architektonischer.*

¹⁹⁻¹⁹ In 1c: *Das Wesen der atonalen Musik auf dem System der Obertöne zu begründen, erscheint mir nicht zweckmässig.*

²⁰⁻²⁰ In 1c: *Der Entwicklungsprozeß zum Atonalen hin wäre vielleicht folgendermaßen aufzufassen:*

wurden auf Grund des Obertonprinzips eine kleine Zahl aus der unendlichen für den Gebrauch beschlagnahmt: es wurden diatonische Tonreihen gebildet,

[Hier bricht das Manuskript ab. Aufgrund der gedruckten Version 1c lautet die Fortsetzung:]

... auf Grund des Obertonsystems in zwölf verschiedene Höhen transponiert und somit das ganze diatonische System gebildet. Bald stellte sich beim Drang nach Weiterentwicklung (nach freieren Modulationen) das Unzulängliche dieses Systems heraus; man griff zur Gewalt und vergewaltigte die Natur durch die Zwölfteilung der Oktave: so entstand das künstliche, temperierte Zwölf-Tonsystem, dessen Fürsprecher und Verbreiter die Tasteninstrumente mit künstlicher Intonation waren. Doch das musikalische Denken bewegte sich trotz dieser gewaltigen Entfernung von der Natur noch jahrhundertlang auf diatonischem Boden, bis endlich, nach dem oben beschriebenen Entwicklungsprozeß der musikalische Sinn für die gleiche Behandlung der einander gleichen 12 Halbtöne wach wurde. Dieses neue Verfahren birgt unermeßliche neue Möglichkeiten in sich, so daß Busoni's Wunsch nach einem Drittel- oder Viertel-Tonsystem als vorzeitig erscheint. (Die seit dem Erscheinen seines »Entwurf einer neuen Ästhetik« entstandenen Werke Schönberg's und Stravinsky's beweisen, daß das Halbtonsystem noch nicht sein letztes Wort gesprochen hat.) Die Zeit der Weiterteilung des halben Tons (vielleicht ins Unendliche?) wird jedenfalls kommen, wenn auch nicht in unseren Tagen, sondern in Jahrzehnten und Jahrhunderten. Doch wird sie ungeheure technische Schwierigkeiten, wie z. B. eine Neugestaltung des Baus der Tasten- und der Klappeninstrumente zu überwinden haben, ganz abgesehen von den Intonationsschwierigkeiten für die menschliche Stimme und all jene Instrumente, bei denen die Töne zum Teil durch Fingeraufsatz fixiert werden; dieser Umstand wird das Leben des Halbtonsystems höchst wahrscheinlich mehr, als künstlerisch notwendig ist, in die Länge ziehen.

Zum Schluß sei noch ein Wort über unsere Notenschrift gesagt. Sie entstand auf Grund des diatonischen Systems und ist eben deshalb zur schriftlichen Wiedergabe atonaler Musik eigentlich ein ganz ungeeignetes Werkzeug. Die Versetzungszeichen z. B. bedeuten eine Alterierung der diatonischen Stufen. Nun handelt es sich aber hier nicht um alterierte oder nichtalterierte diatonische Stufen, sondern um zwölf gleichwertige halbe Töne. Außerdem ist es recht schwierig, Konsequenz in der Schreibweise beizubehalten; oft ist man z. B. darüber in Zweifel, ob man auf die leichtere Leserlichkeit in vertikaler oder horizontaler Richtung zu achten habe.

Es wäre wünschenswert, eine Notenschrift mit 12 gleichen Zeichen zur Verfügung zu haben, in welcher jeder der 12 Töne sein den anderen gleichwertiges Zeichen hätte, so daß nicht mehr manche Töne ausschließlich als Alterierungen anderer notiert werden müssen. Diese Erfindung jedoch harret einstweilen noch des Erfinders.

2a

Deutsches Konzept des Artikels *Hungary in the Throes of Reaction* [→2b]; Februar—März 1920.

Mit Bleistift geschriebenes, viele Korrekturen sowie nachträgliche Ergänzungen (zum Teil mit Tinte) enthaltendes autogr. Konzept; 292 × 228 mm Hochformatpapier; 2 Bogen (der Artikel umfaßt 1—5 unnummerierte Seiten);¹ Bartók Archiv, Budapest, BA-N: 496.

Vor allem muß Ort und Zeit der Abschrift des Artikels (der vor uns liegenden Fassung) bestimmt werden, denn die *Editor's Note* und das Datum *Budapest, March 20, 1920* der gedruckten englischen Version [→2b] sind zum Teil irreführend. Nach der *Editor's Note* hat Bartók César Saerchinger²

¹ Auf S. 6—8 eine deutsche Abfassung unter dem provisorischen Titel *Tót népdalok* [Slowakische Volkslieder], erschienen in *DocB/IV*, 101—104. — Auf den unteren zwei Drittel der S. 4 Bartóks autogr. Berechnungen unter dem Titel *Übersicht der approximativen Kosten einer Phonogrammsammlung von 100 Walzen* kann damit in Verbindung stehen, daß er Hornbostels Phonogramm-Archiv aufgesucht hat (vgl. diesbezüglichen Hinweis in seinem Brief vom 4. März 1920. *DocB/II*, 50—52).

² Amerikanischer Musikjournalist, europäischer Korrespondent des *Musical Courier*, den Bartók in Berlin persönlich getroffen hat. Über seine Beziehungen zu Bartók vgl. *DocB/III*, 108—109.

versprochen, » . . . to send the Musical Courier a letter from Budapest immediately upon his return there«. Auch im Datum steht Budapest. Dagegen ist erwiesen, daß Bartók am 30. März noch einen Brief an Buşija aus *Berlin* datiert und auf der Rückreise aus Berlin am 16. April in Preßburg ein Konzert gegeben hat und erst danach nach Budapest heimgekehrt ist. Andererseits ist jedoch durchaus glaubhaft, daß er nur nach dem 20. März 1920 mit seinem Artikel fertig war. (In der deutschen Fassung fehlen die unerläßlichen deutschsprachigen Korrekturen seiner in Budapest verbliebenen Frau, Márta Ziegler. Vgl. mit dem Konzept 3a; außerdem ist das benutzte Papier mit dem Budapester Papier nicht identisch; schließlich geht er nicht auf seine Preßburger Eindrücke ein, über die wir im Konzept 3a zum erstenmal lesen.) Aufgrund all dieser Umstände können wir als sicher annehmen, daß Bartók den Artikel *Mitte März 1920 in Berlin* geschrieben und ihn unmittelbar Saerchinger übergeben hat. Aus journalistischen Erwägungen hat dieser dem Artikel die fiktive Briefform verliehen und aus Budapest datiert. Zum Datum des Beginns der Abfassung — Zeitpunkt post quam — erwähnen wir den Satz in den Versionen 2a und 2b: »Zur Zeit (Ende Febr. 1920) ist also die Hochschule . . .« An diesem Tag datierte er noch einen Brief aus Budapest unmittelbar vor seiner Abreise nach Berlin. Anhand dieser Belege ist es nicht wahrscheinlich, daß er schon damals den Artikel geschrieben hat, eher wird die Annahme bestätigt, daß er ihn in Berlin verfaßt hat, um so mehr, als er nur auf die Budapester Ereignisse bis zum 20. Februar eingeht.

Der Text 2a beweist gleichzeitig, daß sowohl zu der englischen Variante des *Musical Courier* (2b) als auch bei den folgenden Artikeln Titel und Untertitel von Saerchinger stammen. Damit hat er im wesentlichen zwar die Bartók-Texte nicht verfälscht, doch hat die effekthaschende journalistische Präsentation nichts mit Bartóks Absichten zu tun.

Das hier veröffentlichte Konzept ist unbedingt die Erstfassung, die nach verschiedenen Ergänzungen und Umstellungen die Endform erhielt. Unserer Meinung nach mußte eine (später verlorene) Bartóksche Reinschrift vorhanden gewesen sein, die Saerchinger bei der Übersetzung ins Englische benutzt hat.

Die Abfassung begann auf Seite 2 — mit dem Vermerk »Eleje« [Anfang] —, doch Bartók strich die ersten zwei Sätze durch.³ Die Fortsetzung geht auf Seite 3 und oben auf Seite 4 weiter; auf Seite 1 und 5 stehen die neu geschriebenen oder zusätzlichen Abschnitte (vgl. Faksimile 2 und unsere diesbezüglichen Anmerkungen zu Text 2a). Durch die Umarbeitung ist der Artikel etwa um das Doppelte länger geworden.

Die beiden vorhandenen Fassungen (2a, 2b) jedoch sind — über die sich bei der Übersetzung ergebenden geringfügigen Umstellungen und Sinnänderungen hinaus — nicht völlig identisch. Der englische Text ist etwas länger. Wir müssen annehmen, daß die in 2a fehlenden Teile sich in der verschollenen deutschen Bartók-Reinschrift befanden. Wesentliche Ergänzungen:

1. Der ganze 1—2. Absatz im Englischen. — [Es ist meine persönliche Meinung, daß diese zwei Absätze formuliert wurden, nachdem Saerchinger Bartóks Artikel gesehen hatte (oder vorerst nur die Fassung 2a?). Es ist sogar vorstellbar, daß Saerchinger aufgrund eines Gesprächs mit Bartók diese Gedanken aufgezeichnet oder geschrieben hat.]

2. Der letzte Satz im Kapitel »What the War Did«.

3. Die Aufzählung in Klammern der Bühnenwerke Bartóks im ersten Absatz des Kapitels »Maestro Tango«.

4. Der letzte halbe Satz im Kapitel »Frying Pan versus Fire« mit der Rollenbesetzung der Othello-Aufführung.

Zum Teil erweitert, zum Teil geändert:

5. Der Satz »The Trades Union . . .« im Kapitel »Chaos«.

6. Erster Absatz im Kapitel »What Dohnányi Is Doing« (»He never tires . . .«) und der ganze letzte Absatz.

Schließlich muß von dem Grundton des ganzen Artikels gesprochen werden, darüber, wie diese erbitterte Charakterisierung der Räterepublik mit dem aus vielen anderen Dokumenten und Daten entstandenen Bild des progressiv denkenden Bartók in Einklang gebracht werden kann. Bartóks Erbitterung und Pessimismus sowie seine Gereiztheit im März 1920 ist eine offensichtliche Tatsache,

³ Das Musikleben Ungarns beschränkt sich seit je her auf das des Hauptstadtes [!] Budapest, welches verhältnismässig ein ziemlich reges genannt werden kann. Die 3 wichtigsten Faktoren desselben waren und sind das Königliche Opernhaus, die aus dem Orchester letzteren gebildete Philharmonische Gesellschaft und die Hochschule für Musik.

alle seine Briefe aus dieser Zeit bestätigen es. Unverkennbar ist auch, daß er von manchen Erscheinungen der Kulturpolitik der Räterepublik enttäuscht war. In seinem Unwillen kam auch eine persönlich motivierte Indolenz zum Ausdruck. (Die sich der neuen Ordnung anbietenden Karrieristen und bedeutungslosen Musiker haben ihn gewiß erzürnt; die unbestechliche Strenge seines musikalischen Geschmacks, mit dem er die musikalischen Erscheinungen mit dem Maß der klassischen europäischen Hochkultur, bzw. dem des reinsten Bauernliedes gemessen hat, sticht in seinem Ausbruch in Verbindung mit der Internationale hervor.) Beim Lesen des Artikels müssen zwei Momente unbedingt berücksichtigt werden: 1. Er hielt die der Räterepublik folgende »konservativste Reaktion« natürlich für noch schlechter; 2. unter der Räterepublik war er im Musikdirektorium eigentlich deshalb tätig, weil auch Kodály eine Funktion bekleidete, weil er hoffte, auf diesem Weg die Dohnányi-Reformpläne der Musikakademie zu verwirklichen und die Volksmusikforschung besser organisieren zu können.⁴ Seine Meinung während der Räterepublik zeigt vielleicht am besten sein Brief an seine Mutter vom 9. Juni 1919 (*DemBr*I, 91/92):

»[. . .] Dohnányi, én és Zoltán Reinitz mellett mint politikai zenei megbízott mellett tanácsadókként zenei direktóriumot alkotunk (mi hárman persze nem mint politikai, hanem mint szakzenészek). Ezzel a működésünkkel sok surlódás jár, egyrészt a zenei 'szakszervezettel' másrészt fölfelé, úgy hogy már le is akartunk egyszer mondani. Reinitz vagy 3 hete Bécsbe ment, és most nem tud úgy látszik visszajönni; semmi hír sincs róla. Persze óriási zenei reformok készülnek — de túl nyugtalan a politikai időjárás, nem lehet eléggé jól és alaposan dolgozni. Nagy baj most Reinitz távolléte is, ő volt egyike a keveseknek, aki jogosulatlan és tehetségtelen előiramlásokat mindaddig meg tudott akadályozni. Szidják is érte a zenei szakszervezetek, mint a bokrot.« [Dohnányi, ich und Zoltán fungieren an der Seite von Reinitz, dem politischen Bevollmächtigten für Musik, als Fachberater und formen ein musikalisches Direktorium (wir drei natürlich kein politisches, sondern bloß als Fachmusiker). Diese unsere Tätigkeit ist mit viel Reiberei verbunden, einesteils mit der »Gewerkschaft« für Musik, anderenteils nach oben, so daß wir einmal bereits unsere Demission geben wollten. Reinitz ist vor etwa 3 Wochen nach Wien gefahren und kann jetzt anscheinend nicht zurückkommen; wir haben keinerlei Nachricht von ihm. Natürlich sind riesige musikalische Reformen in Vorbereitung — das politische Klima ist aber zu unruhig, man kann nicht wirklich gut und gründlich arbeiten. Auch die Abwesenheit von Reinitz ist ein großes Unglück, er war einer von den Wenigen, der unberechtigtes und talentloses Vordringen bis jetzt zu verhindern verstanden hat. Deswegen läßt man auch in der musikalischen Gewerkschaft kein gutes Haar an ihm. (*Dem2Br*, I, 187–188.)]

2a

[Konzept]

Das Musikleben Budapests war vor dem Kriege ein ziemlich reges. Ausser den Leistungen der 3 Hauptfaktoren — die Hochschule für Musik, das Nationale Opernhaus, und die aus letzteres Orchester gebildete Phil. Gesell. — hatten jährlich eine grosse Zahl von Konzerten In und ausländischen Künstlern den Musikdurst der Budapester Publikum's gestillt. So waren z. B. Marteau, der Cellist Becker,¹ Hubermann, Schnabel, Levinne, Godowsky usw. ständige Gäste im Konzertleben; einmal kam sogar Debussy selbst um an einem Debussy-Abend als Pianist mitzuwirken. Es fanden auch Gastspiele Wiener Orchestervereinigungen statt, u. a. unter der unvergesslichen Leitung

⁴ Sein Brief vom 31. Januar 1919 an Buşitja: » . . . Ami engem illet, tényleg az Operaház élére akartak hozni, de hál'istennek ebből nem lett semmi. Ez ugyse lett volna nekem való. Most a Múzeumhoz való kinevezésemet várom, az én helyem tulajdonképpen ott van.« (*DemBr*IV, 37.) [Deutsch: *Dem2Br*, I, 185: »Was mich betrifft, so wollte man mich tatsächlich an die Spitze des Opernhauses stellen, doch daraus ist Gott sei Dank nichts geworden. Das wäre sowieso nichts für mich gewesen. Jetzt warte ich auf meine Berufung zum Museum, eigentlich ist mein Platz dort.«]

¹ Kreisler durchgestrichen.

Richard Strauss's. Auch gastierte im Jahre 1912 das russische Ballett bei uns u. a. mit Strawinsky's »Oiseau de feu«. (Dem gegenüber muss als ein bedeutender Schönheitsfehler aufgezeichnet werden, dass bis zur Zeit trotz jeder Bemühung kein einziges Werk Schönbergs zur öffentlichen Aufführung gelangen konnte; ebenso fehlt uns bis jetzt Debussy's Pelleas und Mélisande.)

Der Ausbruch des Krieges brachte gewisse Änderungen mit sich; anfangs blieben natürlich die Künstler der entente-Länder aus; (seit dem Zusammenbruch von Okt. 1918 auch fast alle Ausländer). Das Opernhaus war im ersten Kriegsjahre (1914/15) geschlossen, im zweiten Kriegsjahre (1915/16) zwar geöffnet, musste es auf die Arbeit seines besten Dirigenten des Italiener Egisto Tango infolge von politischen Intriguen verzichten.

²Diesen² Hemmungen folgte im Jahre 1916 ein grosser Aufsch[w]ung: einerseits wurde es Herrn Tango gnädigst verziehen ein Italiener zu sein, so dass er sein segensreiches Wirken im Herbst 1916 neu beginnen und fortsetzen konnte; andererseits verliess Ernst v. Dohnányi, der auch in Am. wohlbekannter ausgezeichneter ungarischer Pianist die Berliner Hochschule für seinen ständigen Aufenthalt Budapest zu wählen.

Seit jener Zeit hat Dohnányi sozusagen die Alleinherrschaft im Konzertsaal, und es sei dem Budapester Konzertpublikum gutgeschrieben, dass es jährlich in einem Unzahl von Konzerten, der reinen, poetischen, allen äusserlichen Virtuosität verneinenden Vortragskunst Dohnányis huldigt. Bereits im Jahre 1916 auf die Budapester Hochschule als Prof. des Klavierspiels berufen beabsichtigte er — leider vergeblich — durch Reformpläne dem allzukonservativen Institute zu einem frischerem Leben zu verhelfen.

Egisto Tango, der ursprünglich nur zur Leitung italienischer Bühnenerwerke engagiert wurde, entpuppte sich als ein eifriger Anhänger und liebevoller Versther und Interpret der neuesten musikalischen Bestrebungen. Ihm verdanken wir manche Ur- und Erst-aufführungen der modernsten und schwierigsten allerjüngsten Werke, die sonst gar nicht oder nur verunstaltet in Budapest ertönen hätten können. ³(----- 1917. V, Korngold's Violanta 1918., -----).³ Es wurde von ihm bereits die Aufführung Strawinsky's *Sacre du printemps* in der Oper geplant, als die Oktober Revolution herein brach: die Verbindungen mit dem Auslande wurden auf lange Zeit unterbrochen und an die Beschaffung vom Orchestermaterial war nicht zu denken. Die ans Ruder gelangten Sozialisten waren in Kunstangelegenheiten recht fortschrittlich gesinnt, was seine Früchte auch im Musikleben zeigte: die ältesten und nicht mehr leistungsfähigen Lehrkräfte der Hochschule wurden in den Ruhestand gesetzt, die zwei weitaus besten Musiker Ungarns, Dohnányi und Zoltán Kodály wurden mit der Leitung des Institutes beauftragt um des ersteren bisher gescheiterten Reformbestrebungen auszuführen. Nun kam die Kommunisten Diktatur (1919. III.) die allerdings in Prinzip alle fortschrittlichen Talente des Landes in noch höherem Masse bevorzugte. Es wurde ein Musikdirektorium gebildet (Dohn. Kodály und B.),⁴ und mit obersten Leitung des ganzen öffentliche[n] Musiklebens betraut. Die genannten Musiker wenn auch durchaus keine überzeugten Kommunisten, hatten die Mission doch übernommen einerseits in der schwachen Hoffnung die sie als Laien in der Politik hegten an einer Besserung der allgemeinen Zustände,

²⁻² Orig.: *Nach diesen Hemmungen . . .*

³⁻³ Die ausgelassenen Stellen hat Bartók für den »*Holzgeschnitzten Prinz*« (Uraufführung Mai 1917) bzw. »*Herzog Blaubarts Burg*« frei gehalten.

⁴ Dohn. = Dohnányi; B. = Bartók.

andererseits um eventuelle, für das Musikleben schädliche Gewalttaten und das Vordringen unbegabter Emporkömmlinge womöglich zu verhindern. Leider hatte schon die Regierung der Sozialisten enttäuscht, noch mehr die der Kommunisten: es offenbarte sich vom Okt. 1918 an eine wachsende beinahe an die Tollheit gränzende und planlose Ersinnungswut, für⁵ »monumentale« Institutionen ohne jede Erwägung der zur Verfügung stehenden spärlichen materiellen Kräfte; die Gewerkschaft der Musiker bemühte sich auf Grund der »Stimme des Volkes« um die Emporhebung seiner unbegabtesten, jedoch lautesten Marktschreier in führende Positionen was ihr zwar nicht gelangt, eine ernste Arbeit jedoch war ganz und gar unmöglich.^{6,7} Protektion, Bürokratie herrschte in einem Masse, wie zuvor niemals [–] die Gesinnung der Räteregierung war ebenso kleinlich, wie die der früheren bürgerlichen Regierungen. Um letzteres zu schildern, will ich nur folgendes anführen: es wurde befohlen,⁸ die abscheuliche, Styl- und Stimmungsverderbende »Liedertafel«-melodie der Internationale vor jeder Vorstellung der Oper herableiern zu lassen,⁸ *man atmete völlig auf als die Räteregierung stürzte;*⁹ nun kam die konservativste Reaktion: sie enthob Dohnányi, Kodály ihrer führenden Position, entfernte die besten Lehrkräfte unter dem falschen Vorwande des Bolschewismus, löste den Kontrakt Egisto Tango's mit der Oper, liess ihn im Dienste der rumänischen Regierung treten (als Direktor der rum. Nationalen Oper in Siebenbürgen).¹⁰ Seine letzte Leistung (und zugleich das einzige musikalische Ereigniss während der Kommunisten-Diktatur) war die neuinszenierte wunderbare Aufführung von Verdi's Othello (Mai, 1919).¹⁰

Zur Zeit (Ende Febr. 1920) ist also die Hochschule ihrer besten Lehrkräfte, das Opernhaus ihrer einzigen guten Dirigenten beraubt. Seit vergangenem Herbst herrscht an der Oper die heilloseste Schlampe: es kommt sogar vor, dass man während der öffentlichen Aufführung durch Abklopfen unterbrechen, und neu beginnen muss. Ewig herrscht das Schablonen-Repertoire: Tannhäuser, Carmen, Butterfly, usw. An Neuaufführungen – ausser zwei ungarischen 1-Akter – ist nicht zu denken. Ganz komisch muss es die Ausländern anmuten, dass man dem neuen Direktor – Emil Ábrányi – nicht den Verlust Tango's, nicht die unkünstlerische Leitung vorwirft, sondern man beschuldigt ihn eines nicht genügend starkem »Christlich-Nationalismus«: dass er während seinem

⁵ Orig.: »monumentaler«, später (mit Tinte) von unbekannter Hand in für »monumentale« verbessert.

⁶ Wahrscheinlich war diese Stelle für einige mit Tinte geschriebene autogr. Einfügungen auf Seite 1 des Manuskripts frei gelassen: *es herrschte eine gänzliche Planlosigkeit seitens der Räteregierung beim Festsetzen der allgemeinen Gesichtspunkten, auf deren Basis die Reform des Musikunterrichtes, des Konzertwesens, die Frage der Publikation von Musikwerken gelöst werden sollte.*

⁷ Ursprünglich wäre die Fortsetzung gewesen: *Die Räterepublik zwang die Kapellmeister des Opernhauses die abscheuliche, Styl- und Stimmungsverderbende »Liedertafel« melodie der Internationale vor jeder Vorstellung der Oper herableiern zu lassen: schon dieser Fall – so unbedeutend es auch sein mag – beweist den kleinlichen, unkünstlerischen, auf Äusserlichkeiten gerichteten Geist der Ungarischen Kommunistischen Herrschaft.* (Durchgestrichen.)

⁸⁻⁸ Dieser Satzteil des in Anm. 7 angeführten gestrichenen Textes ist doch in den Artikel aufgenommen worden, weil Bartók diesen Abschnitt durch Unterstreichung wieder gültig machte (vgl. Faksimile 2).

⁹⁻⁹ Orig.: *Auch hielt das Musikdirektorium die Aus[s]chaltung des freien Handels auf Kunstgebiet höchst bedenklich; doch zu einem Zusammenstoss kam es in dieser Frage mit der Räteregierung nicht; letztere wurde gestürzt und [nun kam die konservativste Reaktion].* Von Bartók durchgestrichen, später von fremder Hand (vgl. Anm. 5) die kursiv gesetzten Worte eingefügt.

¹⁰⁻¹⁰ Bartóks nachträgliche Einfügung mit Bleistift.

Direktortum seit Sept. 9 neue *jüdische* Mitglieder engagierte, und 2 einheimische Werke von *jüdischen* Autoren aufführen liess. ¹¹Denn bei uns fragt man jetzt nicht danach, ob ein Sänger, ein Künstler etwas leisten könne, sondern ob er ein Jude, und ob er freigesinnt sei. Denn diese beiden Menschenarten will man eben womöglich von jeder öffentlicher Betätigung ausschliessen.¹¹

Es ist kaum ¹²genug zu würdigen,¹² dass Dohnányi trotz der ihm angetane unfreundliches Verfahrens seitens der jetzigen Regierung dennoch in Budapest verblieb, und dort als Pianist und als Dirigent der Philharm. Konzerte (letzteres seit 1919) unschätzbares leistet. ¹³Als Dirigent bewährt er sich auch ausgezeichnet. Seine philharmonischen Programme enthalten, ausser den üblichen älteren Werken Scriábine, Richard Strauss, Debussy's »La mer« usw. Allerdings ist sein musikalisches Empfinden nicht genug modern, um für Schönberg's oder Strawinsky's Werke Sympathie zu haben und sie aufzuführen. Als Klavierspieler¹³ ¹⁴Er ist des Publikums Liebling, einzig seine Konzerte sind, trotz den Verkehrsverhältnissen immer überfüllt. Und er arbeitet für das musikalische Wohl des Landes keiner Mühe überdrüssig: oft muss er nach seinem Konzerten in Regen und Schnee 1 1/2 Stunden lang zu Fuss nach Hause wandern, da die Strassenbahnen nur bis 8 1/2 Uhr verkehren, und Droschken schwer zu bekommen sind. Giebt unzählige Solo-Abende, spielt mit dem Waldbauer Kerpely Quartett und mit den Geiger Telmányi Kammermusikwerke.¹⁴

Das Wirken der übrigen guten Musiker ist teilweise unmöglich gemacht worden, teilweise wurde ihnen durch das oben geschilderte Verfahren die Lust dazu gänzlich genommen, so dass das jetzige Musikleben Budapests sich in einem einzigen, doch schwerwiegenden Namen zusammenfassen lässt: in den Ernst von Dohnányi's.

2b

Im *Musical Courier* (Vol. LXXX. — No. 18, Whole No. 2090), S. 42—43, 29. April 1920 veröffentlichter Text; übersetzt von César Saerchinger [?].

2b

Hungary in the Throes of Reaction

Whether or Not National Culture Can Live Under Existing Conditions Remains a Question — One Name, Dohnanyi, Stands Out Above All Others — What the War Did — Complete Demoralization Now

[The distinguished Hungarian composer, Béla Bartok, professor at the National Academy of Music in Budapest, during his recent visit to Berlin was the guest of our Berlin correspondent. He had so many interesting things to tell concerning musical conditions in Hungary that Mr. Saerchinger persuaded him to send the *Musical Courier* a letter from Budapest immediately upon his return there. The following article is the result. We are also pleased to announce that Mr. Bartok, who is the world's leading authority on the folk songs of his own country, as well as those of Rou-

¹¹⁻¹¹ Nachträglich von Bartók mit Tinte dazugeschrieben.

¹²⁻¹² Mit Bleistift in fremder Handschrift (vgl. Anm. 5 und 9). Bei Bartók nur das ungarische Wort *méltányolható* [würdig].

¹³⁻¹³ Bartóks nachträgliche Einfügung mit Bleistift.

¹⁴⁻¹⁴ Bartóks nachträgliche Einfügung mit Bleistift.

mania and Slovakia, having spent a number of years in recording these melodies for the Hungarian Government, is writing a series of short articles upon this subject especially for the Musical Courier. — Editor's Note.]

Budapest, March 20, 1920. — Hungary is in the throes of reaction. The re-establishment of the monarchy is almost a certainty, and the dictatorship of the military is crushing the intellectual life of the country, just as the dictatorship of the proletariat crushed its economic existence before. There has never been a darker period in the history of the country. Red Terror and White Terror alternately following upon four years of war and starvation have left Hungary a mere shadow of its former self. The Peace of Versailles reduced its territory and population to a mere fraction of their former size. Whether under these conditions Hungarian national culture, which has fought for its existence for generations under the old monarchy, can develop or even live is a question. Of Hungarian music, at any rate, there will be more in other countries than in Hungary itself.

Musical life in Budapest today may be summed up in one name — Dohnányi. In the hour of its great trouble, when most other artists have left the country or »sulk in their tents«, Dohnányi heroically continues his various activities, bringing comfort and joy to thousands of his countrymen. As pianist, as conductor and in chamber music he is indefatigably working for his country's art, in spite of the very unfriendly treatment which he has received at the hands of the present authorities. I shall touch upon this point again, but first shall try to review the more recent chapters of local musical history leading up — or down — to the present state of affairs.

Before the war Budapest had a comparatively flourishing musical life. Apart from the performances of the three principal institutions — the High School of Music, the National Opera and the Philharmonic Society (consisting of the opera orchestra) — a large number of concerts by foreign and home talent stilled the public's craving for good music. Marteau, Becker, Huberman, Schnabel, Lhevinne, Godowsky and many others appeared regularly at our concerts, and once even Debussy himself came to act as pianist at a Debussy evening. The Vienna orchestral societies were wont to visit us, Richard Strauss' unforgettable conducting being among the chief attractions of these tournées. In 1912 even the Russian Ballet was seen here, producing among other things Stravinsky's »Oiseau de Feu«. (On the other hand, the fact must be regarded as a grave omission that, despite all efforts, none of Schoenberg's works have had a public hearing, as is also the case up to the present with Debussy's »Pelléas and Mélisande.«)

What the War Did

The outbreak of the war naturally brought certain interruptions in its train. At first only the artists hailing from Entente countries held aloof, but since 1919 nearly all the foreigners have shunned us. The Opera House remained closed during the season 1914–15. Although it was opened in 1915–16, it had to forego the assistance of its best conductor, Egisto Tango, of Italian nationality, owing to political intrigues.

All these drawbacks were followed in 1916–17 by a very decided improvement. Signor Tango at last was graciously pardoned for happening to be an Italian and enabled to continue his work, which had been so beneficial in every way, and Ernst von Dohnányi, the most eminent Hungarian pianist, left Berlin to take up his permanent residence in Budapest.

From that time onward Dohnányi may be said to have reigned supreme as soloist and chamber musician on the concert platform, and credit is due to the Budapest public for patronizing en masse the countless concerts in which Dohnányi's pure, poetic, masterly qualities, so averse to all superficial virtuosity, are displayed. Appointed professor of piano at the High School in 1916, he attempted, unfortunately in vain, to infuse fresh life into this conservative institution by well-planned reforms. His masterly skill has rendered the general public more intimate with the latest piano works of Hungarian composers, such as Zoltán Kodály, Leo Weiner and the author of this article.

Maestro Tango

Egisto Tango, originally engaged solely for the production of Italian operatic works, proved himself to be an enthusiastic adherent, connoisseur and excellent interpreter of the newest musical efforts. We are indebted to him for many a first performance of the most modern and difficult works, which otherwise would not have been presented in Budapest at all, or only in a mutilated condition. (Bartók's dance-play, »The Wood-carved Prince,« May, 1917; Korngold's »Violante,« March, 1918; Bartók's one-act play, »Duke Bluebeard's Castle,« in May, 1918). He was planning the performance of Stravinsky's »Sacre du Printemps« when the October revolution broke out in 1918; all connections with other countries were interrupted for a very long time, and it thus became impossible to procure the necessary music.

The Music Loving Socialists

The Socialists, who then came into power, were very progressively inclined toward all matters pertaining to art, and this soon found its expression in the musical life of the city. The oldest instructors at the High School, no longer able to do justice to their posts, were pensioned and Hungary's two eminent musicians, Dohnányi and Kodály, were entrusted with the management of the institution and the carrying into effect of all those reforms of Dohnányi's which hitherto had been blocked.

Then came the month of March, 1919, and with it the Communist dictatorship. In principle this régime favored the progressive home talent even more than its predecessor. A musical directorate was founded (Dohnányi, Kodály and Bartók) and to its care was committed the guidance of the entire musical life. The artists mentioned, although not avowed Communists, accepted this mission for several reasons: on the one hand they hoped for an improvement of general conditions, and on the other, were desirous of preventing any acts of force that might endanger music life and of cutting the ground from under the feet of ungifted musical parvenues.

Chaos

Unfortunately, the Socialist rule as such was a grave disappointment, and that of the Communists even more so. From November, 1918, onward an absolute delirium to call into being »monumental« institutions seized certain sections, spreading continuously until it almost took on maniacal proportions, and without any deference to the sparse

materialistic aid at disposal. The Councils' Government revealed its utter ignorance of any planned action in establishing the general and fundamental points according to which the reform of musical instruction, concert life and the publication of musical works were to find their solution. The Trades Union of Musicians (artists) and Musical Craftsmen (both classes were coupled together in one union!) stubbornly — albeit unsuccessfully — attempted, with the backing of the proletariat, to launch its most untalented but noisiest claimants for fame into leading positions. Protectionism and bureaucracy flourished as never before. The Councils' Government was just as narrow minded as the former bourgeois administrations had been. To point an example, it was ordered that the outrageous »Liedertafel« melody of the »Internationale«, utterly devoid of both harmony and mentality, be sung daily before every performance at the Opera. Serious and fruitful work was an utter impossibility under such conditions, and a feeling of relief was general when the dictatorship collapsed on July 29, 1919.

Frying Pan Versus Fire

But — out of the frying pan into the fire! In the period of conservative reaction that followed Dohnányi and Kodály were dismissed from their positions as heads of the High School; all their reforms were annulled, the best instructors swept aside, and all this under the false and thin pretense of routing out Bolshevism. Egisto Tango's contract with the Opera was rescinded, and he was allowed to enter the service of Roumania as director of the new Roumanian National Opera at Klausenburg (Cluj¹ Roumanian, Kolozsvár in Hungarian). His last performance here (and at the same time the only outstanding musical event during the Communist era) was the new staging of Verdi's »Othello« in a wonderful presentation in May, 1919, with Koernyei as Othello, Anna Medek as Desdemona and Rózsa as Iago.

Complete Demoralization Now

Thus at the present moment — the end of February, 1920 — the High School stands deprived of its best instructors, the Opera House of its only good conductor. Complete demoralization reigns at the latter institution since the autumn; it has even happened that the conductor had to interrupt a public performance and start it all over again! The repertory is a hackneyed one, everlastingly »Tannhäuser«, »Carmen«, »Butterfly«, and so forth. New works were unknown, barring two unimportant local one act productions. But far from being censured for the loss of Tango or for the present inartistic régime, Emil Ábrányi, the general director of opera, has merely been accused of possessing too little marked a sense of »Christian Nationalism!« He was, in all seriousness, accused of having engaged several new Jewish members and of having performed two local works by Jewish composers. For with us at present it is no longer a question of whether a singer, an artist, a savant is of good repute in his especial class of work, but whether he is a Jew or a man of liberal tendencies. For these two sections of humanity are to be excluded so far as possible from all public activity.

¹ fälschlich *Club* gedruckt.

What Dohnányi is Doing

Sufficient credit, therefore, cannot be given to Dohnányi for remaining at Budapest in spite of the treatment meted out to him. His achievements as pianist and as conductor of the Philharmonic concerts (since 1919) are, plainly stated, inestimable. He excels as conductor; his orchestral programs contain, besides the usual older works, more modern compositions, such as those of Scriabine, Richard Strauss, Debussy («La mer»), etc. True, his musical tastes are not modern enough to sympathize with Schoenberg's or Stravinsky's later works, which are consequently not given. In his capacity as pianist he is the public idol, and his concerts alone are crowded to excess, despite all traffic and other difficulties. He never tires in his efforts to further the musical welfare of the country; his solo recitals are hardly to be numbered. Together with the Waldbauer–Kerpely Quartet Society, he presents chamber music works and conducts on an average two or three orchestral performances a month. How often, the concert over, must he walk a weary hour or so home through all the rain and snow! For the electric cars only ply until 8.30 p.m., and cabs are most difficult to obtain.

The activity of other eminent musicians has been entirely paralyzed. All desire on their part to visit Hungary has been banished by the conditions described above. They leave our impoverished and looted country severely alone, so that musical life at Budapest, as stated above, may at the moment be summed up a single name – the name of Ernst von Dohnányi.

3a

Deutsches Konzept des unter dem Titel *Kodály's New Trio a Sensation Abroad* [→3b] erschienenen Aufsatzes; Juni 1920 (?).

Bartóks mit Tinte geschriebenes und danach mit Bleistift korrigiertes Konzept; der Schriftcharakter läßt die Vermutung zu, daß vor diesem schon ein erstes (vielleicht in ungarischer Sprache verfaßtes?) Konzept vorhanden war. 341 × 208 mm Hochformatpapier, 2 Fol. [= 1–4 unnummerierte Seiten]; Bartók Archiv, Budapest, BA-N: 3983.

Bereits nach der Rückkehr aus Berlin im Frühsommer 1920 [Juni?] hat es Bartók in Ungarn geschrieben; die benutzten Papiere sind die leer gebliebenen Teile eines sog. «*támlap*» [Belegblatt], auf dem ein ungarisches bzw. ein slowakisches Volkslied aufgezeichnet waren; einige Ergänzungen und sprachliche Änderungen stammen von Márta Ziegler.

Am Ende des ersten Absatzes hat Bartók einen Satz gestrichen: (*Was die Stellung dieser Kunstart zu den übrigen europäischen Kunstmusik anbetrifft, scheint sie in gewisser Beziehung zum neu-französischen Styl zu stehen.*) Der Absatz über die Preßburger Konzerte wurde nachträglich eingefügt. Die durch Punkte vermerkten fehlenden Informationen wurden wahrscheinlich in die verlorene handschriftliche Reinschrift eingetragen (vermutlich auch diesmal von seiner Frau, die zu jener Zeit die Mehrzahl seiner Schriften ins Reine schrieb), die nach Berlin an Saerchinger gesandt wurde, denn in der englischen Übersetzung fehlen sie nicht. Der Artikel wurde mit einem Brief vom 2. Juli 1920 unter großen Schwierigkeiten hinausbefördert, vgl. diesbezüglich die «*Editor's Note*» der englischen Publikation [→3b]. Da wir die verlorene deutsche Reinschrift nicht kennen, bleiben folgende Fragen offen: a) hat Bartók wirklich den Artikel mit dem Datum («*Budapest, July 2, 1920*») versehen? b) hat er seinen Bericht betitelt oder Saerchinger? (die typisch amerikanischen sensationslüsternen Untertitel stammen eventuell direkt von der New Yorker Redaktion des *Musical Courier*); c) sind die sinnbezogenen Nüancen zwischen 3a und 3b ausschließlich auf das Konto des englischen Übersetzers (vermutlich Saerchinger) zu schreiben?

[Konzept]

Die letzten Monate boten in Budapest nur ein einziges aber umso gewichtigeres musikalisches Ereigniss, die Uraufführung von Kodály's Streichtrio am 24. Apr. in einem Kammermusikabend der Waldbauer-Kerpely Vereinigung. Sie kann wohl als die einzige Sensation der an Neu-aufführungen besonders armen Saison signalisiert werden. Das für 2 Violinen und Bratsche verfasste, erst unlängst beendete Werk repräsentiert das reifste und tiefste des Schaffens Kodály's, dessen Name durch die Aufführung eines seiner Jugendwerke, seines I. Streichquartetts durch das Franz Kneisel-Quartett auch in Amerika nicht unbekannt ist. Schon das rein Äusserliche, die Wahl der Instrumente und der unglaubliche Reichtum an instrumentalen Effekten, die trotz diesen spärlichen Mitteln erreicht werden, ist ganz und gar eigenartig. Der Inhalt ist dem Äussern durchaus ebenbürtig: eine Persönlichkeit tritt darin zu Tage, die wahrhaft Neues zu sagen hat, und es in meisterhafter, knapp gedrungener Form sagen kann. Eine lebensbejahende Üppigkeit an Melodien, die in ihrer exotischen Linienführung eine starke Beeinflussung durch die ältere, getragene rubato-Weisen der magyarischen Bauernmusik verrät, ergiesst sich über das ganze Werk, welches einerseits durch diese Anlehnung andererseits durch gewisse, mit neu-ungarischen Werken anderer Autoren gemeinsame Züge, als ein neuerliches Kulturprodukt der echten magyarischen Kunstmusik gelten wird.

Am eigenartigsten wirkt der 2. Satz des Streich Trio's: Ein langgesponnener Doppelfaden von gedehnten, mysteriösen Septimen und Nonen, tremolo Gänge der 2. Violine, pianissimo und con sordino als harmonisches Gerüst und eine Art Wechselgesang der Bratsche und der I. Violine; bald ertönen ganz merkwürdig geschwungene, leidenschaftlich auf und abwallende Melodienansätze der Bratsche, bald zucken geisterhafte Motivflämmchen der I. Violine: wir sind in eine noch nie gehörte, nie erträumte Märchenwelt der Töne versetzt. Es muss jedoch erwähnt werden, dass sowohl dieses als auch die übrigen Werke Kodály's trotz den ungewohnten Akkordverbindungen trotz des durchaus Neuen durchwegs auf dem Tonalitätsprinzip basieren (— allerdings nicht die im Sinne des hergebrachten strengen dur- und moll Systems); man ersieht daraus, dass — trotz den atonalen Bestrebungen neuester Zeit — die Möglichkeiten noch lange nicht vollständig erschöpft sind, um auf Grund des Tonal-Architektonischen neues schaffen zu können.

Ein zweites uns Ungarn recht nahestehendes musikalisches Ereigniss spielte sich zwar nicht in Budapest sondern in Wien ab: die Aufführung einer Cello-Solosonate Kodály's durch einen unserer jungen Cellisten Paul Hermann am 16. Apr. in den Wiener Privataufführungen von Schönberg, die dort bereits seit 2 Jahren zur Pflege neuesten Musikwerken veranstaltet werden. Dieses Werk ist ein Versuch die denkbar einfachsten Mittel — ein einziges Streichinstrument — im Dienste der neuen Musik zu stellen. Wir betonen absichtlich das Wort »neue«. Es handelt sich nämlich um ein Werk, welches nicht — wie Regers Violin Solosonaten — platte Imitationen Bach-scher Stils repräsentiert, sondern eine neue Art der technischen Behandlung des Instrumentes und neuen Inhalt birgt. Die 3-sätzige, von fabelhaften technischen Schwierigkeiten strotzende Sonate mit unglaublichen Instrumental-Effekten ist eine wahre Bereicherung der an echten Kunstwerken so sehr armen Cello-Litteratur.

Der letzte Abend unserer Philharmonischen Gesellschaft am 7. hatte einen besonderen Zweck: es war ein offizielles Orchesterkonzert, an welchem auch der Vertreter unserer Regierung erschien, unter der Leitung Dohnányis. Das Programm hatte den Beigeschmack eines politischen Höflichkeitsaktes. Es wurden nämlich ausschliesslich Werke von norwegischen Autoren aufgeführt -----: eine Art an Norwegen gerichtete Danksagung für eine Wohltätige Spende an ----- die wir unlängst von Norwegen erhalten haben. Es war das letzte Auftreten Dohnányis in dieser Saison: als er am Podium erschien, wurde er von [dem] Publikum in demonstrativer Weise von einem mehrere Minuten währenden Applaus-Orkan und »Éljen« (»Hoch«) Rufe empfangen; ein nicht enden wollender Rosenregen ergoss sich auf dem Podium zu Dohnányis Füßen. Das pikanteste war dabei, dass der anwesende Repräsentant der ungarischen Regierung — derselben Regierung, welche Dohnányi im Herbst auf so schnöde Weise von der Hochschule entfernt hatte — es mit zusehen musste, mit welcher unermesslichen Liebe und Huldigung unser Publikum an Dohnányi hängt.

Ich hatte Gelegenheit mich im April einige Zeit in Pressburg, in unserer alten Krönungsstadt, — jetzt unter dem Namen »Bratislava« in das Tschecho-Slovakische Reich einverleibt — aufzuhalten (seit der neuen Tschechischen Herrschaft das erstemal), und dort einigen Konzerten beiwohnen. Eben gastierte Die Prager »Česká Filharmonia« an zwei Abenden: an einem Abend mit Werken von unbekanntem, teilweise fast dilettantischen slovakischen Autoren, am 2. Abend mit Werken Smetana's, Suk's Dvořák's und — als »Hommage« an die dort residierende Französische Mission — ausnahmsweise auch mit einem französischen Werk: Caesar Franck's D moll Symphonie. Die Leistungen des Orchesters waren ersten Ranges: die Orchestermusiker, namentlich die Bläser von der grössten Vollkommenheit; der Dirigent --- schaffte die Werke mit wunderbarer Plasticität, Kunstsinn, und Beherrschung des Orchesters nach. Trotzdem war das Theater fast leer: die Ungarn und Deutschen, — der überwiegende Teil des Publikums, — bleiben von den tschechischen Veranstaltungen, — ostentativ fern. Ferner hörte ich eine recht mittelmässige Kammermusikaufführung slovakischer Künstler; doch siehe: das Programm weist wiederum nur die Namen Smetana, Dvořák, Maršik auf. Die Tschechen scheinen in ihren Konzerten — wenigstens in Pressburg — jede nicht slavische Musik verbannt zu haben, was vielleicht doch etwas über die Schnur gehauen zu sein scheint auf dem Gebiete des Chauvinismus.

Schliesslich sei noch den 3 Klavierabenden Theodor Szántó's gedacht, nach Dohnányi unseres besten Pianisten, der vor dem Kriege in Paris wirkte, während dem Kriege und der nachfolgenden unruhigen Zeiten in der Schweiz lebte, und jetzt nach langer Pause wieder vor das Publikum Budapest's trat. An seinem letzten Klavierabende ereignete sich ein etwas sonderbarer und für unsere Situation recht charakteristischer Fall: in mitten des Programmes versagte plötzlich der Konzertflügel; der Fehler war nicht zu reparieren und schliesslich musste ein anderer, im Nebensaal stehender Flügel an's Podium geschafft werden, bei welcher Prozedur — auch das stärkere Geschlecht des Publikums tat bei, was es konnte — wiederum manche Unfälle passierten, doch konnte schliesslich das Programm mit vielen Ach und Weh zu Ende gespielt werden. So steht es mit unsern Konzertflügeln! Die 2—3 Exemplare, über die wir noch verfügen, werden tag-täglich schlechter, an die Beschaffung neuer Instrumenten ist infolge der exorbitanten Preise nicht zu denken. Und wenn die Umstände sich nicht bald nur

einigermaßen bessern, werden wir eines schönen Tages keine brauchbaren Klaviere mehr zu Konzertaufführungen haben.

Überhaupt scheint bei uns für das Gedeihen der Kunst eine sehr kritische Zeit gekommen zu sein. Wer kann es sich heute leisten ein neues Musikwerk zu verschaffen? Ein armer Musiker — und alle Musiker sind arm — gewiss nicht. Wir sind von den neusten musikalischen und literarischen Erzeugnissen des Auslandes durch ein Bollwerk — den Preis von 200—300 Kronen pro Buch oder Notenheft — verschlossen. Wir kennen so ziemlich alles wenigstens aus Noten, was z. B. Strawinsky bis 1914 geschaffen hat; seine weiteren Werke sind für uns eine Sésam's Pforte, zu welcher wir das Lösungswort zu erhalten in absehbarer Zeit keine Hoffnung haben. Abgesehen von der trostlosen Lage, in folge deren wir z. B. an unserer Oper keinen einzigen sattelfesten Dirigenten haben: wie könnte sich jetzt die Oper oder die Philharmonische Gesellschaft neues Orchestermaterial zu Neu-Aufführungen verschaffen? Bei der jetzigen wirtschaftlichen Lage ist an dergleichen nicht zu denken, da wir ja unser bahres Leben nur mit Mühe und Not weiter fristen können.

3b

Im *Musical Courier* vom 19. August 1920 (Vol. LXXXI, No. 8), S. 5 bzw. 19 erschienene Variante; Übersetzung von César Saerchinger [?].

3b

Kodály's New Trio a Sensation Abroad

First Performance of New Work, Written for Two Violins and Viola, Delights Hungarians — Dohnányi's Last Appearance of Season Arouses Audience to Much Excitement — An All-Norwegian Program — Czechs Banish All Non-Slav Music — Pressburg Is Transformed

[The following letter, written by Béla Bartók, the Hungarian composer, reached our European representative by indirect channels, as Hungary was cut off about the end of June from all communication with the outside world through the workings of the international labor boycott. Mr. Bartók writes under the date of July 2 that »Tomorrow an opportunity offers itself to send this letter and enclosed report«, which, after having been taken by a courier to Czecho-Slovakia, was finally mailed from Vienna and reached Berlin July 15. — Editor's Note.]

Budapest, July 2, 1920. — A single musical event stands out in the last few months in Budapest, one, therefore, all the more important, namely: the first performance of Zoltan Kodály's string trio on April 24 at a chamber music evening of the Waldbauer — Kerpely combination. One may unhesitatingly call it the sole sensation of a season especially poor in novelties. Written for two violins and viola, and only recently completed, the composition represents the ripest and deepest work of Kodály, whose name is not unfamiliar in America. One of his earlier creations, the first string quartet, was performed in Boston, Philadelphia, Chicago and St. Paul by the Kneisel Quartet. The mere externals of the work — the choice of instruments and the overwhelming richness in instrumental effects achieved in spite of these spare means — are a sensation in them-

Recte: Dohnányi; Zoltán Kodály.

selves. The spiritual content is commensurate with the frame. It reveals a personality with a message truly new and capable of transmitting it to us in masterly, concentrated form. An effervescent wealth of melodies betraying in their exotic tendencies the powerful influence of the old sustained rubato airs of Magyar peasant-music flows through the entire work. It must be regarded as a genuine modern cultural product of the Magyar race. It exhibits, moreover, certain traits common to other modern Hungarian composers.

The second movement of the string trio is the most remarkable of all: Sustained double-thread of mysterious, drawn-out sevenths and ninths; tremolo passages of the second violin — pianissimo and con sordino — as harmonic frame-work; and a kind of dialogue between the first violin and the viola. Singularly swaying, passionate melodies of the viola alternate with spectre-like flickering motives of the first violin. We are transported to a tonal fairy-land, never heard nor dreamed of before.

It must, however, be stated that this, as well as Kodály's other works, despite their unusual combination of chords and their striking originality, are wholly based on the principles of tonality (although not in the established sense of a rigid major and minor system). It will be seen that despite the «atonality» tendencies of modern music, the possibilities of rearing new erections on the basis of «key», architecture has not been exhausted by a very long way. Another work of Kodály was recently produced for the first time in Schönberg «private performances» in Vienna, a sonata for cello solo. It was played by one of the young Hungarian cellists, Paul Hermann. This composition embodies an attempt to serve the demands of modern music with the simplest possible means — a single melodic instrument. I lay stress upon the word modern, for this is a work which, unlike Reger's violin solo sonatas, is not an imitation of Bach's polyphonic style, but presents a wholly new treatment of the instrument as well as new and original musical material. The sonata, in three movements, replete with astounding technical difficulties and incredible instrumental effects, is truly an enrichment of violoncello literature, a literature that is so very poor in genuine works of art.

All Norwegian Program

The last concert of the Budapest Philharmonic Society on May 31 was for a special purpose, being an official concert under Dohnányi, at which a representative of the present Government appeared. The program had the flavor of political courtesy for only the works of Norwegian composers were given: Svendsen's rhapsody, Sinding's second violin concerto, Grieg's two «Peer Gynt» suites, and Svendsen's «Carneval» overture. This was by way of thanks addressed to Norway for a charitable gift recently received from there. It was Dohnányi's last appearance this season; as he stepped upon the platform he was greeted by the audience with a perfect hurricane of applause, lasting for several minutes, with loud «Eljen's» while a seemingly never-ending shower of roses was poured a^t his feet.

Piquancy was given to the proceedings by the fact that the delegates of the Hungarian Government — the selfsame Government that last autumn so rudely severed Dohnányi's connection with the High School of Music — was compelled to witness the incommensurable love and devotion felt for Dohnányi by our public.

Recte: Dohnányi; Zoltán Kodály.

Transformed Pressburg

I had occasion to visit Pressburg for a short time in April, the ancient coronation city of Hungary, now embodied in the Czecho-Slovakian realm under the name of »Bratislava.« It was my first visit since the new régime. I was present at several recitals and the »Ceská Filharmonia« of Prague gave two separate concerts during my visit.

One evening was given up to the works of unknown, partly almost dilettante, composers; the second to the works of Smetana, Súk, Dvorák, and, by way of homage to the French Mission resident there – a French work, a delightful symphony in D minor from the pen of none other than César Franck.

The orchestral performance was of the highest degree, the members of the orchestra and especially the wind instruments being absolutely perfect while the conductor, V. Talich, recreated the compositions with wonderful plasticity, understanding and orchestral mastery. Yet the theater was wellnigh empty. The Hungarians and Germans, who form the greater part by far of the concert going public, ostentatiously keep away from all Czech performances.

I also listened to a very, very mediocre chamber music performance by Slovakian artists; and behold! the program again only contained the names of Smetana, Dvorák and Marsik. The Czechs would appear, in Pressburg at least, to have banished all non-Slav music from their concerts, a procedure, that seems to go somewhat too far even in this age of chauvinism.

Piano Gives up the Struggle

Finally, there are three piano evenings of Theodor Szantó to be recorded, our best pianist after Dohnányi, who lived in Paris before the war. During the war and the following unruly times he stayed in Switzerland and now, after a long interval he once more made his appearance on a Budapest concert platform. During his last concert an incident occurred that, uncommon though it may be, nevertheless was characteristic of our entire situation; the concert grand suddenly gave way in the middle of the program. It was impossible to repair it and finally a second grand in an adjoining room had to be conveyed onto the platform, a procedure that was also rich in incidents, although willing assistants from among the audience were on the spot. Amid halts and stops the program was ultimately carried through to its finish. A characteristic sidelight in this cast upon our pianos. The two or three concert grands we still possess deteriorate daily, and to purchase new instruments is impossible with our exchange owing to the exorbitant prices. Should no improvement in conditions set in, we shall soon have no piano left for the concert performances at all.

A Music Famine

Altogether we seem to have arrived at a very critical period so far as art is concerned. What Hungarian is able, today, to purchase a new piece of music? Certainly not a poor musician, and – all musicians are poor. Thus a wall rises up between us and the latest

Recte: Maršik; Suk; Szántó.

foreign musical and literary productions — namely the prohibitive price of music and books, ranging from two to three hundred crowns per book or score! We are acquainted on the whole — by notes at least — with all that Stravinsky had written up to 1917 [1914]; his further works are to us a closed sesame, and at present we have no hopes of discovering the magic word.

Apart from the desolate conditions, in consequence of which our opera is without a single really experienced conductor, how could the opera or the Philharmonic Society at present procure new orchestra material for first performances? The present economic position precludes the very thought of this, as we are only barely able to exist ourselves amid want and misery.

4a

Konzept des in deutscher Sprache erschienenen Aufsatzes *Der Einfluß der Volksmusik auf die heutige Kunstmusik* [→ 4b]; September 1920.

Bartóks mit Tinte geschriebenes, zahlreiche Verbesserungen enthaltendes Konzept, wahrscheinlich ohne vorherige ungarische Variante; 340×210 mm Hochformatpapier; 4 Folien (der Artikel auf den [unnummerierten] Seiten 1—3, 5, 7—8; siehe Faksimile 3); Bartók Archiv, Budapest, BA-N: 3984.

Die ersten drei Folien waren ursprünglich Belegblätter von durchgestrichenen Volksliedaufzeichnungen. Das letzte war das Anmeldeformular (mit dem Datum »Budapest, 1920. IX. 11.«) von Klára Spitzer, einer Klavierschülerin. Dieses Blatt hilft bei der Datierung des Bartókschen Konzeptes: er hat es in den Tagen um den 11. September verfaßt, den Schluß des Artikels frühestens am 11., und am 13. gab er die fertige Reinschrift bereits per Post auf (vgl. den in der Einführung veröffentlichten Brief an Scherchen). Einige sprachliche Korrekturen in der Handschrift stammen von Bartóks Frau, Márta Ziegler.

4a

[Konzept]

Einfluss der Volksmusik auf die Kunstmusik unserer Tage

»Volksmusik« ist im allgemeinen ein ziemlich weiter Begriff den ich hier mit folgendem Versuch einer Definition einschränken möchte: Volksmusik ist die Musik einer von städtischer Kultur am wenigsten beeinflussten Bevölkerungsschichte,¹ welche Musik in mehr oder minder grosser Ausdehnung [—] sowohl zeitlich, als auch räumlich [—] als eine spontane Befriedigung des Musik-Triebes fortlebt, oder irgendwann fortgelebt hat.

Dieser Definition gemäss wäre also Träger und Fortpflanzer der Volksmusik die Bauernklasse, welche von der städtischen Kultur am wenigsten beeinflusst ist. Ein Nichtbeeinflusst-Sein währt, beim Bauernvolke, solange es das zu seinem körperlichen und geistigen Leben notwendige Material in traditionellen Formen selbst produziert. Ein derartiger Urzustand ist heutzutage natürlich vielleicht nur bei Urvölker[n] zu finden.

¹ In der gedruckten Variante [→4b] die Fortsetzung: »... sowohl zeitlicher als auch räumlicher Ausdehnung, die als spontane Befriedigung des Musik-Triebes fortlebt, oder irgendwann fortgelebt hat.«

Eine ganze Reihe der Entwicklungsstufen führen zu dem Zustande der Bauernklassen des heutigen Ost-Europa's, die – wenigstens in ihren Kunstprodukten – seit längerer oder kürzerer Zeit zwar einem mehr oder minder grossen städtischen, namentlich West-Europäischen Einflusse, ausgesetzt sind, die jedoch nach dem Verlauf einer gewissen Zeitperiode die Elemente des fremden Einflusses derart ihrem Wesen assimilieren, dass als Endresultat eine vom Muster abweichende Kunst, die Volkskunst, oder auf musikalischem Gebiete ein Volksmusikstyl entsteht. In diesem letztgesagten ist die in der obigen Definition erwähnte Bedingung der zeitlichen und örtlichen Ausdehnung enthalten. Denn die Assimilierung fremder Elemente kann nur dadurch entstehen, dass diese Elemente von einer Menge, und nicht von einzelnen Personen von Geschlecht zu Geschlecht übertragen werden; während dieser spontanen Übertragung erfahren die Elemente gewisse Veränderungen, verschmelzen ineinander.

Die Frage des Ursprunges der Volksmusik ist bei der Definition – als irrelevant – nicht in Betracht genommen.

Es ist anzunehmen, dass jede heutzutage bekannte Europäische Volksmusik durch den Einfluss irgendeiner Kunstmusik, besser gesagt volkstümlicher Kunstmusik entstanden ist. Bei den neu entstandenen (oder in unseren Tagen entstehenden) Stylarten ist dies so ziemlich beweisbar; bei den älteren ist es vorderhand nur in einzelnen Fällen möglich. Eine der wichtigsten Aufgaben der vergleichenden Musikfolklore ist eben der Versuch den Ursprung der einzelnen Musikstylarten der Völker zu bestimmen, was auf diesem Gebiete mangels an verlässlichem Materiale eine unverhältnissmässig schwierigere Aufgabe ist, als z. B. eine ähnliche Forschungsarbeit auf dem Gebiete der vergleichenden Sprachforschung.

Aus dem bisher gesagten geht hervor, dass sogar die engere Begrenzung des Wortes »Volksmusik« noch immer ziemlich viele Abstufungen von der weniger volkstümlichen, unreineren zur reineren Volksmusik enthält; in ersterer treten die aus der Kunstmusik stammenden Elemente noch ziemlich erkennbar hervor, in der letzteren sind sie derart assimiliert, dass ein durchaus neuer Styl entsteht. In die Beschreibung weiterer äusserlichen Eigentümlichkeiten dieser letzteren Art von Volksmusik wollen wir uns hier nicht einlassen. Die innerlichen musikalischen Eigenheiten derselben, jene wesentlichen stylistischen Merkmale, durch die sie sich von der volkstümlichen Kunstmusik unterscheidet ausführlich zu beschreiben wäre ebenfalls eine einstweilen viel zu schwierige Aufgabe. Es sei nur die sowohl formelle als auch inhaltliche absolute Vollendetheit, die man in jeder einzelnen Melodie dieser Klasse antrifft, erwähnt; die Produkte irgend einer volkstümlichen Kunstmusik entbehren in den meisten Fällen diese Abgeklärtheit.

Der allgemeinen Meinung nach hat die Volksmusik erst im XIX. Jahrhundert, namentlich auf die Kunst Chopin's Liszt's, später auf die der slavischen Komponisten einen bedeutenderen Einfluss auszuüben begonnen. Dies ist insoferne nicht ganz richtig, da dieser Einfluss nicht so sehr der Volksmusik, sondern vielmehr der volkstümlichen Kunstmusik zuzuschreiben ist. Die Autoren der volkstümlichen Kunstmusik sind eigentlich Leute von einer gewissen Erudition, die in ihren Werken (meistens einzelnen Melodien, ohne Begleitung) gewisse Eigenheiten aus dem Volksmusikstyl ihrer Heimat mit Schablonen der höheren Kunstmusik verschmelzen. Die Anlehnung an die Volksmusik verleiht ihren Werken gewisse Frische und Exotik (ich spreche in erster Linie von den derartigen Produkten Osteuropa's); die Anwendung der Kunstmusik Schablonen ver-

leicht jedoch denselben viel Banales: der Kunstwert derartiger Melodien ist mit dem der reinsten Volksmelodien nicht zu vergleichen. Sie entbehren meistens jener, für die reine Volksmusik so sehr charakteristischen absoluten Vollendetheit.

Dem Einflusse dieser volkstümlichen Kunstmusik ist es vielleicht zuzuschreiben, das[s] die höhere Kunstmusik des XIX. Jahrhunderts eine gefährliche Neigung zum Banalen aufweist.

Die reine Volksmusik fängt erst Ende des XIX. und Anfang des XX. Jahrhunderts[an,] einen überwältigenden Einfluss auf unsere höhere Kunstmusik auszuüben. Als erste Beispiele haben wir die Werke Debussy's und Ravel's zu betrachten, auf welche die Volksmusik Osteuropas und Ostasiens ihren bleibenden und gewissermassen richtunggebenden Einfluss ausübte. Noch mehr aussch[lag]gebend ist dieser Vorgang in den Werken des Russen Strawinsky und des Ungarn Kodály: das Oeuvre beider Musiker wächst derart aus der reinen Volksmusik ihrer Heimat heraus, dass es beinahe als eine Apotheose derselben gelten kann (wie z. B. Strawinsky's *Sacre du printemps*). Bemerket sei: es handelt sich hier nicht um die blosse Anwendung von Volksmelodien, oder um die blosse Umpflanzung einzelner Wendungen derselben; es offenbart sich in diesen Werken eine tiefinnere Erfassung des mit Worten schwer zu schildernden Geistes der betreffenden Volksmusik. Demzufolge beschränkt sich auch dieser Einfluss nicht auf einzelne Werke; die Ergebnisse des ganzen Schaffens der betreffenden Komponisten ist von diesem Geiste durchtränkt. Wie verträgt sich nun dieser Einfluss der durchaus tonalen Volksmusik mit der atonalen Richtung? Es genügt der Hinweis auf ein besonders charakteristisches Beispiel: die *Pribautki* von Str[awinsky]. Die Singstimme derselben besteht aus Motiven, welche – wenn auch vielleicht nicht aus der russischen Volksmusik entlehnt – durchwegs Nachbildungen russischer Volksmusikmotiven sind. Die charakteristische Kurzatmigkeit dieser Motive, deren sämtliche allein betrachtet durchaus tonal sind, ermöglicht eine Art instrumentaler Begleitung, die aus einer Reihe unterlegten, für die Stimmung der Motive höchst charakteristischen mehr oder minder atonalen Tonflecken besteht. Die Gesamtwirkung steht jedenfalls viel näher dem Atonalen als dem Tonalen. N^o 4. der *Pribautki* besteht aus 3 Teilen: I. = öftere Wieder-

holung des 2 Taktigen
Motives in a moll:



(unterlegte
ostinato
Begleitung:)



II. = öftere Wieder-
holung des 2 Taktigen
Motives in d moll:



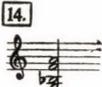
(unterlegte
ostinato
Begleitung:)

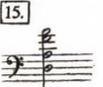


III. = I. mit dem Schlusstakt:



Man könnte zwar den Akkord in I. und II. ferner den Schlussakkord als einen un-

aufgelösten bezeichnen, welcher nach  strebt; der un-  aufgelöste Akkord

im II. kann als nach  strebend betrachtet werden.

Doch haben derartige Ausdeutungen nicht viel Sinn, denn das Musikstück bleibt trotz alledem atonal, jedoch mit einem dominierenden, dem ganzen eine feste Basis

verleihendem 

Eben dieses den Volksmotiven entnommene hartnäckige Festhalten an einem Ton, oder an einer Tongruppe scheint eine besonders wertvolle Stütze zu sein: sie bietet für die entstehenden Werke dieser Übergangsperiode ein festes Gerippe, und bewahrt vor einem planlosen Herumirren. Zwei Parallele[n] wären zu erwähnen: die reine Volksmusik kann zur Beeinflussung der höheren Kunstmusik ebenso als Naturerscheinung in Betracht kommen, wie die mit dem Auge wahrnehmbaren Eigenschaften der Körper für die bildende Kunst, oder wie die Lebenserscheinungen für den Dichter. Dieser Einfluss gestaltet sich für den Musiker am wirksamsten, wenn er die Volksmusik nicht aus toten Sammlungen kennen lernt,² die überdies die feineren Nuancen, das pulsierende Leben derselben zu wiedergeben mangels an genügenden diakritischen Zeichen überhaupt nicht imstande ist; wenn er sie in *der* Gestalt kennen lernt, wie sie in ungezügelter Kraft beim niederen Volke lebt. Wenn er sich dem Eindrucke dieser lebenden Volksmusik und all deren Umständen, welche die Vorbedingungen dieses Lebens bedeuten, hingibt und die Wirkung dieser Eindrücke in seinen Werken widerspiegeln lässt, dann kann man wohl sagen, er hat ein Stück Leben darin festgehalten.

4b

Der Einfluß der Volksmusik auf die heutige Kunstmusik. Variante in *Melos*, 16. Oktober 1920 [I.] Jahrg. Nr. 17, S. 384—386. (Da außer unwesentlichen sprachlichen Abweichungen der gedruckte Text nur die beiden als Fußnote zu 4a bereits angegebenen Änderungen enthält, erachten wir seine nochmalige Veröffentlichung für überflüssig.)

5a

Das deutsche Konzept des Aufsatzes *Arnold Schönbergs Musik in Ungarn* [→5b]; Dezember 1919 [?].

² In der gedruckten Variante [→4b] die Fortsetzung: » . . . welche so wie so ihre feineren Nuancen und das pulsierende Leben derselben infolge das Fehlen genügender diatonischer Zeichen nicht wiederzugeben vermögen, sondern wenn er sie rein in der Gestalt kennen lernt, wie sie in ungezügelter Kraft beim niederen Volke lebt.«

Ein mit Tinte geschriebenes, viele Korrekturen enthaltendes autogr. Konzept (einige Sprachkorrekturen in der Handschrift Márta Zieglers); 343×206 mm Hochformatpapier; 2 Bogen [= 1–3 unnummerierte Seiten]; Bartók Archiv, Budapest, BA-N: 3985.

Die Schriftleitung der *Musikblätter des Anbruch* (Otto Schneider) hat Bartók bereits bei der Gründung der Zeitschrift in Briefen zur Mitarbeit aufgefordert (22. Juli, 6. September 1919). Sie hat auch die Thematik vorgeschlagen, z. B. »Jüngste ungarische Musik«, »Musik und ungarischer Kommunismus«. Nach einem verlorenen Bartók-Brief vom 23. September 1919 (auf den sich O. Schneider am 30. September 1919 berief) hat Bartók im Prinzip seine Mitarbeit zugesagt und sein erster Artikel *Musikfolklore* ist in Nummer 3–4 des *Anbruch* (Dezember 1919) tatsächlich erschienen. Schneider hat von Imre Waldbauer nach dessen Auslandstournee mit seinem Quartett erfahren, daß Bartók mit Waldbauer und Jenő Kerpely in Budapest Ravels Trio aufgeführt hat (4. Januar 1919). Er lud ihn ein, am Wiener Kammermusikabend des *Anbruch* das Ravel-Werk zu spielen. (Das Konzert wurde für den 20. Dezember 1919 angesetzt, doch wegen der Verschlechterung der Wiener Wirtschaftslage ist das Konzert ausgefallen. Bartók spielte das Trio auf einem Berliner Konzert unter der Ägide der vom *Anbruch* initiierten *Neuen Musikgesellschaft* am 8. März 1920.) In Vertretung von Schneider schrieb Paul Pisk in seinem Brief vom 9. Januar 1920: »... danke ich Ihnen für Ihre beiden Briefe vom 18. XII. 19. und 1. I. 1920 sowie für den eingesendeten Artikel für die Schönbergnummer und bitte Sie im Namen des Herrn Dr. Schneider, uns wenn möglich, ehebaldigst einen Aufsatz über ‚ungarische Musik‘ einzusenden. Die von Ihnen erwähnten Themen über ‚ungarische Volkslieder bei Liszt‘ und ‚Bauernmusik bei Beethoven‘ kämen vorläufig nicht in Betracht...«

Nach diesem Brieffragment mußte der Schoenberg gewidmete Artikel Ende Dezember 1919 fertig gewesen sein, und ist unter den jetzt veröffentlichten Bartók-Schriften der chronologisch *älteste* Aufsatz. Da eine Schoenberg-Nummer des *Anbruch* erst 1924 erschienen ist (*Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstag*, August-September-Heft 1924), hat das Blatt nach einer Wartezeit von einem Jahr im zweiten Dezemberheft 1920 Bartóks Artikel gebracht. Doch inzwischen ist auch der Aufsatz *Ungarische Bauernmusik* (Ungarische Musik II, Juni-Heft 1 und 2, 1920) erschienen. Es ist noch ungeklärt, ob der Schoenberg-Artikel im Auftrag oder auf Bartóks Initiative geschrieben wurde.

Zwei durchgestrichene Einführungssätze des Artikelentwurfs (siehe Faksimile 4). »*Schönbergs Name (Musik) wurde in Budapest erst etwa von 1912. an gekannt... Einer meiner Schüler, E. B. [Emerich (Imre) Balabán] brachte mir im J. 1912 aus Wien wo er Schönberg besucht hatte, eine Kopie der zu jener Zeit noch nicht veröffentlichten 3 Klavier Stücke (op. 11), die erste...*« Genauere Information zu dieser Frage gibt D. Dille: *Die Beziehungen zwischen Bartók und Schönberg (DocB/II, 53 ff.)*.

Die am Ende des zweiten Absatzes erwähnte Aufführung (»eine wenig geglückte Einreihung des 2. Klavierstückes aus op. 11...«) hat auf der ersten Künstlermatinee am 9. Dezember 1917 in der Budapester Musikakademie stattgefunden, die von der progressiven Kunstzeitschrift *Ma* [Heute] (Herausgeber Lajos Kassák) veranstaltet wurde. Nach Kassáks einführender Ansprache wurden vor und nach der Pause zumeist moderne ungarische Gedichte und Prosa vorgetragen und nur als Abschluß spielte Piroska Hevesi, eine ehemalige Schülerin Bartóks (vgl. *DocB/III, 89 ff.*), je eine kleine Gruppe von Klavierstücken; vor der Pause standen Bartóks Skizzen Nr. 4 und Burlesque Nr. 3, als Abschluß der Matinee Schoenbergs Klavierstück N° II und Busonis Indianisches Tagebuch Nr. 1–Nr. 2 auf dem Programm.

Über Busonis Absage an dem im dritten Absatz erwähnten Konzert des UMZE [Ungarischer Verein für Neue Musik] teilzunehmen, vgl. *DocB/II, 68–69*.

5a

[Konzept]

Einer meiner Schüler brachte mir im J. 1912 aus Wien eine Kopie der damals noch nicht erschienenen 3 Klavierstücke (op. 11) Schönbergs – es war die erste Schönberg'sche Musik, die ich kennen lernte. Es ist wohl anzunehmen, dass in Budapest bis zu jener Zeit – soweit ich mich wohl erinnere kaum etwas von Schönbergs Werke bekannt

war, ja selbst sein Name war den meisten Musikern fremd. Seit jenem Jahr indessen fanden sich einzelne junge Musiker — meistens kaum der Schule entwachsene — die sich mit grossem Eifer auf das Studium der Schönbergschen Werke warfen. Es ist begreiflich dass die neuen technischen und Ausdrucks-Möglichkeiten, die sich in Schönbergs Werken, infolge der Aufhebung des Tonalität-Prinzips offenbahrten, auf einige unserer jungen, ja selbst reiferen Komponisten, die bereits äh[n]lichen Zielen zustrebten, eine[n] mehr oder minder grossen Einfluss ausübten. Das Wort »Einfluss« wende ich hier im besten Sinne des Wortes an: es soll darunter keine knechtische Nachahmung verstanden werden; ich meine damit einen ähnlichen Vorgang, der sich im Schaffen Strawinsky's (etwa seit 1913) bemerkbar macht, (namentlich im »Rossignol«): durch den Einfluss Schönbergs büsste des ersteren Persönlichkeit durchaus nichts ein, im Gegenteil, sie entfaltete sich dadurch sozusagen noch unbeschränkter; die durch Schönberg angedeutete Richtung führte ihn in einer ähnlichen Richtung, jedoch auf einen anderen Pfade weiter.

Im Gegensatz zu diesem grossen Interesse unserer jungen Musikern für Schönbergs Schaffen blieben die Werke Schönbergs¹ unserem Publikum bis zum heutigen Tage verschlossen. Zu unserer Schande müssen wir hier feststellen, dass in Budapest noch *kein einziges* Werk von Schönberg aufgeführt wurde, ausgenommen eine wenig geglückte Einreihung des 2. Klavierstückes aus op. 11, im Programme des durch die Zeitschrift »Ma« veranstalteten Vortragsabend im Dez. 1917.

Wir wollen hier nur zwei erfolglos gebliebene bescheidenen Versuche anführen. Im Jahre 1912. wurde von jungen Musikern ein Verein mit fortschrittlicher Tendenz gegründet, das U.M.Z.E. Im ersten (und letztem) Lebensjahr desselben sollte in einem der vom Vereine veranstalteten Konzerte *op. 11.* durch Busoni aufgeführt werden, in einem folgendem das Streichquartett mit einer Singstimme. Ersteres scheiterte an der aus unbekanntem Gründen erfolgten plötzlichen Absage Busonis, das zweite an finanziellen Gründen. Man kann sich leicht vorstellen, dass wenn Werke, die bescheidene Mittel erfordern, nicht aufgeführt werden konnten, an Aufführungen der Orchesterwerke nicht einmal gedacht werden konnte. Erst in den letzteren Jahren konnte an dem Opernhaus — infolge der Tätigkeit des Kapellmeisters Eg.[isto] T.[ango] — ein bedeutender Aufschwung wa[h]rgenommen werden; es wurde die Aufführung Strawinskys *Le Sacre du Pr.[intemps]*, und Deb.[ussys] *Pelleas* geplant — so dass man mit der Zeit die Aufführung eines Bühnenwerkes von Schönberg erhoffen konnte.

So in der Vergangenheit; und was haben wir von der Zukunft zu erhoffen? Kaum eine Aussicht auf Besserung. Die Möglichkeit einer Aufführung von Kammermusikwerken, Liedern ist wohl nicht zu verneinen, die weit wichtigeren Orchesteraufführungen sind jedoch in absehbarer Zeit nicht zu erwarten. Die Organisation einer lebensfähigen Konzert-Orchestervereinigung — der Wunsch von jedem unserer ernsteren Musiker — wurde in den Jahren des finanziellen Wohlstandes von massgebenden Kreisen beständig vereitelt: in unserer jetzigen Lage ist die Ausführung dieses Planes eine Unmöglichkeit. Dem Orchester unseres Nat. Opernhauses werden zu jedem der 10 Philh. Konzerte je 4 Proben gewährt: selbst weit weniger komplizierte neuern Werke können bei so einer knapp bemässenen Zeit nicht aufgeführt werden. Das National Opernhaus selbst hat seit Sept. 1919. keinen einer schwierigeren Aufgabe gewachsenen Dirigenten.

¹ Letztes Wort auf der Seite: *für.*

Man kann sich vorstellen, wie sehr es einem jedem unserer ernstesten Musiker nahe geht darauf verzichten zu müssen Schönbergs Orchesterwerke nicht nur zu lesen sondern auch vom Hören aus kennen zu lernen.

5b

Arnold Schönbergs Musik in Ungarn; die gedruckte Variante der Abhandlung in *Musikblätter des Anbruch*, Jahrg. 2, Nr. 20, 2. Dezember-Heft 1920, S. 647–648.

(Wir haben auf die Veröffentlichung dieser gedruckten Fassung verzichtet, weil sie im wesentlichen mit der Variante 5a übereinstimmt. Außer einigen belanglosen Sprachkorrekturen haben wir in der *Anbruch*-Fassung die einzige bemerkenswerte stilistische Abweichung in den zwei ersten Sätzen des folgenden Absatzes festgestellt: »So war es in der Vergangenheit; und was für Aussichten bieten sich uns in der Zukunft dar? Eine Besserung können wir kaum erhoffen. Die Möglichkeit einer Aufführung...«)

6a

Deutsche Fassung des Artikels *To Celebrate the Birth of the Great Bonn Composer, Dohnanyi Gives Ten Beethoven Recitals in Budapest* [→6b]; November 1920.

Ein mit Tinte geschriebenes autogr. Konzept; 338 × 205 mm Hochformatpapier; 1 Bogen [= 1–4 unnummerierte Seiten]; Bartók Archiv, Budapest, BA-N: 3986.

Nach der Schrift, der Anordnung, gleichem Zeilenabstand ist trotz der Korrekturen und der Streichungen anzunehmen, daß diese Fassung zur Absendung bestimmt war, der eventuell ein (ungarisches?, deutsches?) erstes Konzept voranging. Schließlich schickte Bartók nicht dieses Exemplar an Saerchinger ab, denn die englische Übersetzung – sehr wahrscheinlich ebenfalls von Saerchinger – ist nicht nur an einigen Stellen *kürzer* als die vorliegende deutsche Variante (z. B. Informationen über die konkreten Programme der Beethoven-Abende, einige kritische Bemerkungen zur »Zarathustra«-Aufführung), sondern stellenweise auch *erweitert*. Das Datum der englischen Fassung: *Budapest, November 17, 1920*; die späteren Einfügungen berichten über das Konzert vom 7. November, weitere Veranstaltungen wie z. B. »song recital a few days ago«. Demnach mußte die hier veröffentlichte deutsche Fassung in den ersten Novembertagen 1920 bereits fertig gewesen sein. Von dieser wurde (vielleicht von Bartóks Frau, Márta Ziegler, die auch diesmal seinen deutschen Text ausgebessert hat) die am 17. November abgeschickte – verlorene – deutsche Reinschrift gefertigt, in die auch die Angaben der neuesten Konzerte aufgenommen wurden.

Ein Vergleich des authentischen deutschen Textes und der englischen Übersetzung zeigt anschaulich, daß außer den effekthaschenden Titeln und Untertiteln, die von vornherein den Grundton des Bartókschen Berichtes verfälschen, die englische Fassung an einigen Stellen willkürlich oder mißverständlich interpretiert. Ein typischer Fall ist »... for the benefit of the public of the neighboring town of Ofeu [richtig: *Ofen*] ...«, das anstelle »... in *Ofen* für das *Ofner* Publikum« steht. Da Saerchinger nicht wußte, daß *Ofen* der deutsche Name für Buda ist (Budapester Stadtteil am rechten Donauufer), ergänzte er Bartóks Satz mit den Worten »benachbarte Stadt«. Gewichtiger – und vielleicht nicht ohne politische Tendenz – ist die Änderung des Satzes in Verbindung mit der Rechtfertigung E. Tangos. Zwar wurde dieser Satz in dem Konzept nachträglich eingefügt. Bartók kannte nicht die genaue deutsche äquivalente Bedeutung einiger Wörter und schrieb sie deshalb ungarisch hin: »... – nach dem hier eine vom Minister ernannte *Komission* | (*becsületbiróság*) *Ehrengericht* nach Anhören von *mentő és terhelő* [= Entlastungs- und Belastungs-] Zeugen festgestellt hat, dass er weder mit der Räteregierung in *Konnex* war, noch in *Klausenburg* Ungarfeindliche Taten begangen hat, ...«. Dieser Satz stand vielleicht nicht ganz genau so in der an Saerchinger gesandten Reinschrift, doch konnte er an der Bedeutung des Satzes kaum soviel geändert haben, daß der englische Text annehmbar wäre: »... – now that a court of honor nominated by the Cabinet has exonerated him from the charge of active connection with the defunct Soviet government – ...«.

Nicht nur der Titel und die Untertitelliste der englischen Variante setzen *Ernö Dohnányi* unzweifelhaft ins Scheinwerferlicht, sondern auch Bartóks Text. Über die menschlichen und künstlerischen

Beziehungen zwischen Bartók und Dohnányi sind in der Bartók-Literatur einerseits auf Dokumente basierende, andererseits durch die politische Lage nach 1945 bedingte subjektive Argumentationen erschienen, die Dohnányi entehrten. (Diese wurden zwar mit einer überstiegenen Parteinahme für Dohnányi zum Teil in der ersten bedeutenden Dohnányi-Biographie von Bálint Vázsonyi korrigiert: *Dohnányi Ernő*. Budapest 1971, Editio Musica). Aus Bartóks Budapester Berichten (1920/21) erhellt, daß er seinen Kollegen für einen vortrefflichen Vortragskünstler, idealen und konzeptionsreichen Organisator der Musikkultur hielt. Um die »Akzente« und den Aufbau seines Artikels besser zu verstehen (er stellt Dohnányi in den Mittelpunkt), müssen wir aber auch Bartóks praktische Überlegungen als eines der Motive erkennen: Dohnányis Name war um 1920 in Amerika (und auch in Westeuropa) ein Begriff, gleichsam ein Symbol der ungarischen Vortragskunst. Es ist fast gewiß, daß Bartók z. B. im November 1920 bereits wußte, daß Dohnányi in der Saison in die Vereinigten Staaten auf Tournee fahren wird. So war es seinerseits auch eine kollegiale Geste, Dohnányis überragende Vortragskunst — die er übrigens ehrlich anerkannte — hervorzuheben.

6a

[Konzept]

Das dominierende Ereignis dieser Saison ist eine Kolossal — man möchte sagen Rekordleistung Dohnányis: Er spielt zur Feier der 150. Jahreswende der Geburt Beethovens in 10 Klavierabenden sämtliche Klaviersonaten, Rondo's und Variationswerke des Meisters; sämtliche 10 Abende wiederholt er in einem (leider ungeheizten) Konzertsaal in Ofen für das Ofner Publikum. Hiezu schliesst sich der Vortrag sämtlicher Klavier-Konzerte (mit dem philharmonischen Orchester) und sämtlicher Klaviertrios und Quartette (mit der Waldbauer — Kerpely Quartettvereinigung) Beethovens an. Wenn wir uns wohl erinnern, hat bis zu unserer Zeit nur *ein* ähnliches Unternehmen, derjenige Bülow's stattgefunden, welches sich jedoch bloss auf den Vortrag der Klaviersonaten beschränkte. Dass ein solches Riesenunternehmen gerade in Budapest möglich wurde, ist der erziehenden Gewalt Dohnányi's zuzuschreiben, der seit 1916, seit dem er hier ansässig ist, den Musik-Sinn unseres Publikums auf diese Höhe gebracht hat. Und tatsächlich hat die hohe Kunst Dohnányis ein würdiges Publikum zum Empfänger. Es strömt nicht aus Mode, aus Protz, oder aus hohlem Anbetungswahn einer Berühmtheit in die Konzerte Dohnányi's, sondern aus wahrer Liebe zur Kunst. Höchst bemerkenswert ist es wie feinsinnig es auf die verschiedenartigen *Detail's* des Vortrages reagiert; es greift die erhabensten, den Atem fast beraubenden Momente der Darstellung mit treffsicherem Gefühl aus dem Komplexen heraus, um ihm dafür den überschwenglichsten Dank zu spenden. So z. B. waren wir nach dem unbeschreiblich poetischen Vortrage des »Albumblatt für Elise«, nach der Sonate op 28. und op 14. N° 2, nach dem F dur Andante (ohne Opuszahl) Zeugen selten erlebten Ovationen. Die darstellende Kunst Dohnányi's wurde zu verschiedenen Zeiten und Orten bereits gehörig gewürdigt, doch sei es uns erlaubt die Aufmerksamkeit auf einen scheinbar nebensächlichen Zweig seiner Kunst zu richten: auf den Aufbau seiner Programme. Im Auswahl der für einen Abend bestimmten Werken und im Aneinanderreihen derselben offenbart sich bei Dohnányi eine nicht mindere Geklartheit und feiner Proportionssinn. So z. B. spielt er Beethovens Klavierwerke nicht der Opuszahl-Folge gemäss in chronologischer Reihenfolge; wo der historische Standpunkt ausgeschaltet wird und es sich nur um die Kunstwerke als solche handelt, hätte eine chronologische Aufeinanderfolge der Werke tatsächlich

etwas Plumpes und Schablonenhaftes an sich. Um wieviele Künstlerischer ist das Verfahren Dohnányi's, der die einzelnen Werke ihrer Wucht gemäss wohlproportioniert in seine Programme fügt. Je ein Programm hat seinen Kern in einem gewichtigeren Werke, welches von den übrigen durchsichtigeren Karakters contrabalanciert wird: z. B. Sonate op. 2., N° 1. op. 106 op. 27. N° 1 als ein Abend, Sonate op. 14. N° 1, Diabelli Variationen, Sonate op. 31. N° 3, als ein anderer; Sonate op. 49. N° 1., Sonate op. 22., Son. op. 31. N° 2., Sonate op. 53, als ein dritter Abend usw.

Das zweite »Ereigniss« unserer Saison sind die zweiwöchentlichen Konzerte der Philharmonischen Gesellschaft. Was verleiht ihnen ein besonderes Gewicht? Einfach der Umstand, dass sie von Dohnányi geleitet werden. (Wie wir sehen, ist auch dieses Jahr – wenigstens bis jetzt – das Alfa und Omega unseres Musiklebens Dohnányi). Als Dirigent leistet er – möchten wir sagen – fast ebenso Ausserordentliches wie als Pianist. In den bisherigen 3 Konzerten hörten wir eine sehr gute Aufführung des »Also sprach Zarathustra« von Strauss (sie war die 3. Aufführung in Budapest; die erste erfolgte bereits im 1902!), sehr klar, voller Wucht und Grosszügigkeit, nur fehlte es an Leichtigkeit an gewissen Stellen (so z. B. war die Lach-Episode nach dem Wiederaufstehen des »Genesenden« nicht genügend flatterhaft). Dieser Mangel ist jedoch mit der zu knapp bemässener Probezeit in engem Verhältniss, was wiederum das Resultat der wirtschaftlich nicht besonders rosigen Zustände der Orchestermusiker ist. Dann hörten wir das Doppelkonzert von Brahms; die Solisten: Waldbauer und Kerpely leisteten sehr Bemerkenswertes, und – auch das Orchester blieb nicht hinter ihnen zurück. Diess war um so auffallender, da in früheren Zeiten, vor Dohnányi die Orchesterbegleitung zu Solistischen Vorträgen in jedem Falle in ganz unmöglicher Weise verschlampt wurde. Es kann mit grosser Freude festgestellt werden, dass die Konzerte der Philharmonischen Gesellschaft unter Dohn. Führung endlich jene künstlerische Höhe erreichen, die wir solange umsonst ersehnt haben. Das Orchester war ja von jeher ganz ausgezeichnet, nur fehlte es ihm an einen ebenbürtigen Leiter.

An Neuaufführungen werden wir zwar mit einer etwas grösseren Zahl von neuen Werken, als in sonstigen Jahren, bescheert, doch ist sie noch immer nicht genügend hoch und gewichtig gegenüber dem Kultus des Gewesenen. Namentlich Werke allerneuesten Ursprungs fehlen fast gänzlich aus den Philharmonischen Programmen. Doch näheres hierüber werden wir das nächste mal berichten.

Das, nunmehr wieder »Königlich« genanntes Opernhaus, welches keinen Dohnányi hat, und keinen Egisto Tango als Kapellmeister haben will, lebt ein klägliches Leben, so dass wir hierüber uns lieber in Schweigen verhüllen.

Über Egisto Tango haben wir im Frühjahr berichtet, dass er, nachdem er im Herbst 1919. von der Budapester Oper entlassen worden ist, einer Berufung der rumänischen Regierung Folge leistete und die Direktion des National Opernhauses in Klausenburg (Siebenbürgen) angenommen hatte. Er hat dort tatsächlich sein Wirken begonnen, liess aber nach 5 Monaten das Klausenburger Opernhaus samt Rumänen in Stich und kehrte nach Budapest zurück. Angeblich sollen dort im Musikleben ganz wüste Zustände herrschen. Man hat von höherer Musik-Kultur keine Ahnung; es werden musikalisch ungebildete Dorfschullehrer zu Direktoren und Professoren des Klausenburger Conservatoriums ernannt, die dann selbstverständlich in musikalischen Angelegenheiten dreinzureden haben. So z. B. wollte man Tango zu einer Aida-Vorstellung zwingen, als seinem Orchester noch ungefähr die Hälfte der allernötigsten Bläser fehlte; indessen

gab man ihm keine Möglichkeit diese Lücken durch Engagieren ausländischer Musiker zu füllen. Als man seinen Regisseur wegen angeblicher Spionage vor's Kriegsgericht geschleppt hat, wurde es ihm doch zu toll und er verliess eiligst das Land. In Budapest beabsichtigt er nach dem hier eine vom Minister ernannte Kom[m]ission (becsületbiróság) Ehrengericht nach Anhören von terhelő és mentő [= Belastungs- und Entlastungs-] Zeugen festgestellt hat, dass er weder mit der RätHEREGIERUNG in Konnex war, noch in Klausenburg Ungar feindliche Taten begangen hat, eine historische Serie von Orchester Konzerten mit sehr interessanten Programme[n] zu geben mit einem zur Vollzahl ergänzten MilitärOrchester. Hoffentlich werden wir darüber nächstens mehr zu berichten haben.

Von ausländischen Künstlern sind wir immerhin noch so gut wie ganz abgeschlossen (höchstens treffen hie und da einige Wiener Künstler wie z. B. Emil Sauer ein, dass jedoch für unser Musikleben wenig Bedeutung hat). Dem Erscheinen Ravel's in Wien haben wir von hier ungefähr so zugesehen, wie ein armes Kind das wohlverschlossene, für ihn unerreichbare Spielzeug durch das Schaufenster betrachtet. An Plänen fehlte es nicht, Ravel, Casella auch in Budapest im Konzertleben erscheinen zu lassen, doch scheiterten die Versuche an den unbeschwinglichen Valutarischen Differenzen, die durch die Honorarfrage heraufbeschwört wurden, obwohl es sich ja nur um eine Kammermusikveranstaltung handelte. Wir gedenken schweren Herzens der »guten alten Zeiten« die im Jahr 1911 es ermöglichten, dass ein Budapester Verleger in Wien und in Budapest je einen Abend unter der Mitwirkung Debussy's veranstalten konnte.

6b

In *Musical Courier* vom 23. Dezember 1920, S. 7 erschienene Übersetzung von César Saerchinger [?] des (verlorenen) deutschen Originals nach 6a.

6b

To Celebrate the Birth of the Great Bonn Composer, Dohnanyi Gives Ten Beethoven Recitals in Budapest

Pianist's Performances Prove Dominating Events of the Season — Programs to Be Repeated in Ofen in an Unheated Concert Hall — Artists to Give Other Beethoven Works Later — Dohnanyi Also Conducts — The Royal Opera — Foreign Artists Few

Budapest, November 17, 1920. — The dominating event of the season thus far is represented by a colossal — one may even say record breaking — performance by Dohnanyi. In celebration of the one hundred and fiftieth anniversary of Beethoven's birth he will play all the piano sonatas, rondos and variations of the master in a series of ten pianoforte recitals and will then repeat the whole series for the benefit of the public of the neighboring town of Ofen,¹ in an (alas!) unheated concert hall. This is to be fol-

¹ *Ofeu* beide Male in *Ofen* korrigiert.

Recte: Dohnányi.

lowed by a performance of all the master's pianoforte concertos (with the Philharmonic Orchestra) and the trios and piano quartets (with the Waldbauer—Kerpely Quartet). If we remember rightly, a similar comprehensive undertaking has only been carried out once before, and that stands to the credit of Hans von Bülow, who, however, restricted himself to the rendition of the pianoforte sonatas.

The fact that so gigantic an attempt will be possible in Budapest, of all places, is due to Dohnanyi's educational influence, by means of which he has been able to elevate the musical understanding of the public at large to appreciative heights during the period of his residence here since 1916. And in all truth, Dohnanyi's lofty art meets with a worthy reception at the hands of the audiences, which do not attend Dohnanyi's concerts because it is the fashion to do so in order to display their new wealth, but from a real and firmly based love of true art. The manner in which the audiences comprehend all the manifold details of the recital is really extraordinary; with unerring feeling it selects the most magnificent and lofty moments in all the complexity of fleeting sounds, and overwhelms the artist with spontaneous gratitude. Thus we were witnesses of well nigh unrivalled ovations at the close of the indescribably poetic performance of the »Albumblatt für Elise,« after the sonatas, op. 28 and op. 14, No. 2, and after the andante in F.

A Real Program Maker

Dohnanyi's reproductive art has received its proper modicum of recognition at the most various times and places; yet we should like to draw attention to an apparently subordinate feature of his art, namely, the composition — one might almost say the »architecture« — of his programs. Dohnanyi's pure and refined sense of proportion reveals itself in his selection of the compositions destined for one evening's program and in the way they are linked together. For instance, he does not play Beethoven's pianoforte works according to their numerical sequence. A chronological sequence would be both hackneyed and ordinary, and Dohnanyi's artistic method of grouping the individual compositions in his programs in well proportioned fashion, according to their weightiness, cannot be too highly commended. Thus the nucleus of each program is formed by a more monumental composition, and this is balanced by a number of pieces of more translucent character.

Dohnanyi the Pooh Bah

The second great event of our season is the fortnightly concerts of the Philharmonic Society. What renders them notable is the fact that Dohnanyi conducts them.

You will see from this that Dohnanyi represents the Alpha and Omega of our musical life, this year at least. His conducting is almost as exceptional as his piano playing. At the three concerts thus far given we heard, among other important works, a very good reading of Strauss' »Thus Spake Zarathustra« (the third performance of this work in Budapest, the first taking place as far back as 1902) very clearly defined, full of power and grandeur, though it lacked lightness at certain points — a drawback that may be set down to the very short time possible for rehearsals, which is in turn a result of the none too roseate economic position of the orchestra musicians. Another unusual item was the performance of Brahms' double concerto, of which the soloists, Waldbauer and Kerpely, gave a very striking performance, fittingly supported by the orchestra.

This was all the more noticeable because in the days before Dohnanyi's era of reform the orchestral accompaniments of soloists were poor to an almost impossible degree in every case. We can therefore state with much satisfaction that the concerts of the Philharmonic Society under Dohnanyi's guidance have at last attained the artistic attitude for which we sighed so long in vain. The orchestra in itself has always been excellent, but it sadly lacked a masterful and energetic leader.

Few Novelties

So far as new works are concerned, we are to be treated to a somewhat larger number than in former years, but on the whole they are not as important and high class as the average of past seasons. Compositions of very modern origin are almost wholly lacking in the Philharmonic programs, and exceptions are made usually in favor of some native composer of the older school. Thus the symphonic variations of Hans Koessler, which Dohnanyi conducted with the reverence that is due to one's own teacher. At the same concert (November 7) the Vienna bass, Richard Mayr, sang two of Dohnanyi's songs with orchestra — »God« and »Sun-Longing« — both powerful and profoundly poetic settings of verses by Gornoll. Mayr, with his truly beautiful and flexible voice, was entirely adequate to his task. Schumann's D minor symphony, Berlioz's overture, »Les Francs-Juges,« and an aria from Mendelssohn's »Elijah« completed the program which may here serve as a type.

The »Royal« Opera

The Opera House, now once more called »Royal« (though thus far there is no king), which has no Dohnanyi and refuses to have an Egisto Tango as its conductor, drags on so miserable an existence that we deem it best to pass it by in silence.

Meantime the Municipal Theater gives occasional operatic performances with »guests«. Thus Maria Jeritza, the temperamental Viennese star, with a company of her own, just gave »Faust« and »Carmen«, with the success which might be expected. A newly staged production of »Faust«, a perennial favorite, with Artur Demény and Boriska Vágó in the principal roles, held the boards last week.

That Tango Conductor

Regarding the genial Egisto Tango, we duly chronicled last spring that, after having been released by the Budapest Opera in the autumn of 1919, he accepted an invitation extended to him by the Roumanian Government and went to Klausenburg (in Siebenbürgen) as director of the National Opera House. He briskly started on his career there, but after five months had passed he left the Klausenburg Opera House and Roumania severely alone and returned to Budapest. It is reported that perfectly indescribable musical conditions reign in the Roumanian town. The people have absolutely no idea of musical culture; utterly uneducated village schoolmasters are appointed directors and professors of the conservatory, and these naturally have a great deal to say in musical matters. Thus, an attempt was made to force Tango to give an »Aida« performance at a time when his orchestra still lacked about half of the wind instruments imperatively needed, without permitting him a chance of filling up the vacancies by engaging foreign

musicians. When, finally, his stage manager was dragged before a court martial for alleged espionage, Tango deemed that matters had gone far enough and beat a rapid retreat.

Here in Budapest — now that a court of honor nominated by the Cabinet has exonerated him from the charge of active connection with the defunct Soviet government — Tango has planned a series of historical concerts with extremely interesting programs. These he is going to give with an orchestra built up on the nucleus of a military band.

Still Secluded

We are still almost cut off from foreign artists, though a few Viennese artists, such as Emi Sauer, come to town without being of considerable importance for our musical life.

Richard Mayr, the Viennese bass, vouchsafed us a song recital a few days ago, and Berta Kiurina, soprano of the Vienna Opera, followed his example two days later. An event to which we look forward with more than ordinary interest is the violin recital of the now world famous Emil Telmányi, a Hungarian who has lived in Denmark since the war.

Costs Too Much

The appearance of Maurice Ravel in Vienna aroused emotions in us akin to those of a poor child gluing its nose to the window pane to gaze at the beautiful and unattainable toys inside. Plans were made in sufficiency for the appearance of both Ravel and Casella at Budapest, but all attempts were annulled by the tremendous difficulties caused by the rate of exchange. Our hearts are sore and heavy when we remember the »good old times« of yore, which rendered it possible in 1911 for a Budapest publisher to arrange an evening in Vienna and Budapest with the cooperation of Debussy.

7a-b-c

Konzept, Reinschrift und gedruckte Variante des unter dem Titel *Kodály Zoltán* erschienenen Artikels in *Nyugat*, Nr. 3 (1. Februar) 1921, S. 235–236 (Jahrg. XIV).

a) Bartóks mit Tinte geschriebene, während der Formulierung korrigierte (einzelne spätere Ergänzungen mit Bleistift und auch die Korrekturen in der Handschrift von Bartóks Frau, Márta Ziegler, enthaltende), ungarische, autogr. Erstfassung; 340×206 mm bzw. 338×210 mm Hochformatpapier; 2 Folien [= 1–3 unnummerierte Seiten, die 4. Seite ist leer]. Bartók Archiv, Budapest, BA-N: 4057a.

b) Von Bartóks Frau, Márta Ziegler, handgeschriebene Reinschrift des ungarischen Textes **7a** (mit Bartóks Unterschrift und einer Streichung von ihm), die zur Herausgabe von **7c** als Satzexemplar gedient hat; 339×210 mm Hochformatpapier; 1 Bogen (nur S. 1 bzw. 3 beschrieben); Bartók Archiv, Budapest, BA-N: 4057b.

c) Der gedruckte ungarische Text, der im *Nyugat* am 1. Februar 1921 erschienen ist.

Von den hier publizierten Bartók-Konzepten ist diese handgeschriebene Variante als einzige den Forschern bekannt, denn sie ist in dem unlängst erschienenen Aufsatz von Denijs Dille *Bartók défenseur de Kodály* (Studia Musicologica. 1972. XIII. S. 347–353) veröffentlicht worden. Dille brachte den Text **7b**, wobei er die bedeutenderen Abweichungen von **7a** bzw. **7c** registrierte; außerdem gab er eine getreue französische Übersetzung. Im Interesse der Vollständigkeit und des Zusammenhangs mit den anderen Bartók-Schriften von 1920/21 haben wir nicht auf die wiederholte Veröffentlichung des Textes verzichtet.

Als einheitlichen definitiven Text müssen wir die Reinschrift von Frau Bartók [7b] ansehen, weil diese die vollständigste und gleichzeitig unbedingt authentische Form ist; die Verstümmelungen beim Setzen des Textes [7c] können mit äußeren Gründen erklärt werden. Deshalb geben wir weiter unten den ungarischen Text nach 7b (und dessen deutsche Übersetzung → 7bb). Zu den auch inhaltlich zahlreichen Abweichungen der Versionen 7a und 7c bringen wir Fußnoten.

Um den gereizten Ton des Artikels zu verstehen, muß man den Grund für die außerordentliche Erregbarkeit Bartóks kennen. Obwohl die ungarischen Bartók-Forscher diese Frage¹ bereits aufgeklärt haben, beleuchten wir hier noch einmal die entscheidenden Momente. Nach der Niederschlagung der ungarischen Räterepublik im Jahre 1919 geriet Kodály als einer der Musikfunktionäre der Räterepublik ins Trommelfeuer der Angriffe. (Béla Reinitz, Regierungskommissar unter der Räterepublik, befand sich zu jener Zeit nach seiner Freilassung aus dem Gefängnis in der Emigration; — Dohnányi wurde zwar als Direktor und Professor seines Amtes enthoben, doch seine Erfolge und sein Ansehen als Vortragskünstler wahrten ihm seinen führenden Platz im Musikleben; angesichts seiner Erfolge als Komponist im Ausland wagte man nicht, Bartók den Prozeß zu machen.) Im Januar 1920 wurde gegen Kodály — ferner gegen die Professoren an der Musikakademie Jenő Kerpely, Géza Molnár und Imre Waldbauer — ein Disziplinarverfahren eingeleitet; durch Beurlaubung wurden sie von der Lehrtätigkeit ausgeschlossen. Anfang Januar 1921 wurde gegen Kodály, der sich noch immer im Zwangsurlaub befand, durch Einbeziehung der Kritiker der Tagespresse ein vielseitiger Angriff gestartet. Bartók wurde sogar dreimal zu einer heftigen Antwort veranlaßt:

1. Nach der Aufführung von Kodálys »Zwei Lieder« am 10. Januar 1921 erschien am 12. Januar eine Musikkritik von Andor Cserna in *Magyarország*, die die beiden Freunde gegenüberzustellen und Kodály herabzusetzen versuchte. Bartók antwortete auf dieses Elaborat mit einer Erklärung am nächsten Tag in der folgenden Nummer.² — 2. Entrüstet über die Konzertkritiken schrieb Bartók einen längeren Artikel [→ 7a-b-c], der zusammen mit einer glänzenden Kritik von Aladár Tóth, der sich ebenfalls für Kodály einsetzte, im *Nyugat*, der bedeutendsten Literaturzeitschrift, am 1. Februar erschienen ist. — 3. Als Antwort auf den tendenziösen Bartók-Kodály-Vergleich³ in *Magyar Szinpad* (7. Februar 1921) schrieb er seinen Artikel *Aki nem tud arabusul . . .* [Etwa: »Schuster bleib bei deinen Leisten . . .«], der in *Szózat* am 10. Februar erschienen ist. Als Ergänzung dazu gehört auch die Mehrzahl seiner schon im gemäßigten Ton, doch mit Überzeugungskraft für Kodálys Musik agitierenden Berichte für ausländische Blätter aus dem Jahre 1921.

Zurückkehrend auf den Kodály-Artikel: In der gedruckten Version [7c] sind aus dem ersten Konzept [7a] zwei Abschnitte weggelassen worden, vermutlich auf Bartóks Wunsch. Ein Abschnitt — Beispiele für die von Kodály empfohlenen Verbesserungen in Bartóks Kompositionen — steht noch in der Reinschrift 7b, obwohl dieser Teil im Konzept 7a nachträglich mit Bleistift in eckige Klammern gesetzt wurde. (Wahrscheinlich hat Márta Ziegler den Hinweis zur Auslassung eingetragen, als sie vor der Abschrift den Text mit Bartók besprechen wollte. Vielleicht hat sie auch die Bemerkung *Reinitz B.t is* [auch B. Reinitz] am Schluß des Artikels geschrieben und an die Auslassung des Teils über Reinitz gedacht [?]. Der andere Absatz hätte vor dem letzten Satz des Artikels stehen sollen und lautete: »*De volt egy ember Magyarországon — aki a kezdet legkezdetén csodálatos ösztönrel megérezte Kodálynak jelentőségét és ezt bátran ki is merte mondani: ez az ember Reinitz Béla. Neki köszönhetjük, ha* majd egykor hivatkozhatunk arra,** hogy Kodály pályájának már legelején is akadt ember Magyarországon, aki mellette nyíltan sikra szállt.* [Doch gab es einen Mann in Ungarn, der von aller Anfang an mit wunderbarem Instinkt Kodálys Bedeutung fühlte und dies auch mutig auszusprechen wagte: dieser Mann ist Béla Reinitz. Ihm können wir es verdanken, wenn* wir uns einst

¹ Siehe unter anderem János Demény: *ZT/VII*, 128—132; József Ujfalussy: *Béla Bartók* [deutsche Ausgabe]. Budapest 1973. S. 168—188.

² 1. *Nem igaz, hogy Kodály Zoltán személyemet bármikor is saját érvényesülésére használta volna ki; 2. nem igaz, hogy nekem keserűséget okozott volna, mert először is távolról sem tartozik utánzóim közé, másodsor, mert régi üldöztetésem idején ő volt az egyetlen, aki mindenkor nyíltan és bátran mellém állott.* [1. Es stimmt nicht, daß Zoltán Kodály meine Person, wann auch immer, für sein Prestige benutzt hatte; 2. es stimmt nicht, daß er mir Verdruß bereitet hat, denn erstens gehört er nicht im entferntesten zu meinen Nachahmern, zweitens war er während meiner früheren Verfolgungen der einzige, der immer offen und mutig zu mir gestanden hat.]

³ Vgl. Szöllösy: *BÖI*, 864—865.

darauf** berufen können, daß schon am aller Anfang der Laufbahn Kodály sich ein Mann in Ungarn fand, der sich offen für ihn einsetzte.]

In Márta Zieglers Handschrift zwei Korrekturen: * Anstatt *ha* [wenn] steht *hogy* [daß]; ** von hier an lautete der Satz: . . . *arra: akad ember Magyarországon, aki Kodály mellett már pályájának legelején is nyíltan sikra szállt* [darauf berufen können: ein Mann fand sich in Ungarn, der sich für Kodály schon am aller Anfang seiner Laufbahn offen einsetzte]. Dieses politisch kühne Eintreten für Reinitz, das vermutlich das Erscheinen des ganzen Artikels gefährdet hätte, wurde in die Reinschrift 7b nicht mit aufgenommen.

7b

Kodály Zoltán

Az idei zenei évadnak legnagyobb jelentőségű zenei bemutatója Kodály Zoltán két dalának első előadása volt a Filharmonikus társaság jan. 10.-i estéjén. A napi sajtó nagy része ezt azzal »méltányolta« hogy Kodálynak művészetét ¹a leglesújtóbb kritikával illette² (Pesti Hírlap, Budapesti Hírlap, Pesti Napló, Az Ujság, Magyarság)², sőt egyik, (»Magyarország«) személyét is a legaljasabb módon megtámadta.

³Ezt a rendszeres hajszát nem hagyhatom szó nélkül.³

Egy idő óta kiváló szeretettel szokták bizonyos zenei körök személyemet Kodály Zoltán ellenében kijátszani. Úgy szeretnék feltüntetni a dolgot, mintha a köztünk levő barátságot használná ki Kodály érvényesülésére. Ez a legotrombább hazugság.

Kodály mint zeneszerző napjaink legkiválóbbjai közé tartozik. Művészetének kettős gyökere, épúgy mint az enyéme, a magyar paraszttzenéből és az új francia zenéből sarjadzott ki. De kettőnknek ebből a közös talajból kinőtt művészete már a kezdet legkezdetén is teljesen elütött egymástól, (rosszhiszeműség vagy tudatlanság állíthatja csak Kodályról, hogy ő ⁴»utánzó«⁴). Néhányan támadói közül azt hánytorgatják fel, hogy zenéje erőtlenebb, kevésbé eredeti stb., mint az enyém. Nem az én feladatomban, hogy a kettőnk művei közt megnyilvánuló stílusbeli és tartalmi különbségeket pontosan körülírjam. ⁵Lehet, hogy Kodály zenéje nem olyan »agresszív«, lehet, hogy formában kevésbé távolodik el bizonyos hagyományoktól, lehet, hogy nem annyira zabolátlan tobzódások, mint inkább nyugodtabb szemlélődések kifejezője.⁵ De ép ez a lényeges különbség, mely mint teljesen új, teljesen eredeti zenei gondolkozásmód jut zenéjében napvilágra, teszi annyira értékessé zenei mondanivalóját. Alig akad egy-két jelenkori zeneszerző — a

¹⁻² Einfügung in 7a in Márta Zieglers Handschrift.

²⁻² In 7a nur Bartóks Einfügung mit Bleistift: *Pesti Hírlap, B. H.* [= Budapesti Hírlap] *Az Ujság.*

³ In 7a (erste Variante): *Ennek kapcsán szeretnék egyet-mást a közönség tudomására hozni* [Damit in Verbindung möchte ich das eine und andere zur Kenntnis des Publikums bringen]. — In 7a (zweite Variante): *Ezt a rendszeres hajszát immár nem hagyhatom szó nélkül, ezért a következőket akarom kijelenteni.* [Diese systematische Hetze kann ich nicht mehr wortlos hinnehmen, deshalb möchte ich folgendes erklären].

⁴⁻⁴ In 7a (gestrichen): *az én írásmódomat utánozza* [ahmt meine Schreibweise nach].

⁵⁻⁵ In 7a (erste Variante): *Csak arra akarok rámutatni, hogy ha Kodály zenéje nem olyan »agresszív«, ha formában kevésbé távolodik el bizonyos hagyományoktól, ha nem annyira vad tobzódásokat, hanem nyugodtabb érzéseket fejez ki — az annál nagyobb nyereség* [Ich möchte nur darauf hinweisen, daß wenn Kodály's Musik nicht so »aggressiv« ist, wenn sie sich in der Form weniger von gewissen Traditionen entfernt, wenn sie nicht so unbändig wildes Toben ist, sondern ruhigere Empfindungen ausdrückt — ist es ein um so größerer Gewinn].

hazaiakról nem is szólva —, akik olyan új értékeket tudnának alkotni, mint vonóshármasa, ⁶szóló-gordonkaszonátája⁶, vagy két zenekari dala. És a magyar földnek ezeket a kincseit akarják itt nálunk bizonyos emberek — ki tudja, miféle alattomos szándékkal — sárba taposni. Akit Ady »Sirni« dalának zenéje nem rendített meg lelke legmélyéig, az vagy süket, érzéketlen fabáb, vagy elfogultan rosszhiszemű.

Ime, ez az én véleményem Kodály zenéjéről, az enyém, akit Kodály támadói szeretnek újabban »a legnagyobb magyar zeneszerző«-ként aposztrofálni. Hiszen lehetséges, hogy én nem értek ezekhez a dolgokhoz, csak ők; de akkor hogyan lehetek én mégis olyan »nagy« zeneszerző? Nyilvánvaló, hogy ezek az urak vagy itt, vagy ott súlyos tévedésbe estek. ⁷(Én mindenesetre szívesen viselem részükről történő esetleges lefokozásomat).⁷

Szerencsére a Kodály-»kérdés« nem itthon, hanem külföldön fog eldőlni. Kodálynak eddig eltemetett művei egy bécsi kiadó cég jóvoltából sűrű egymásutánban fognak a legközelebbi jövőben megjelenni, tehát nemsokára meghalljuk róluk a külföld véleményét. És akkor majd megismétlődik az a sajátságos jelenség, amelynek a közelmúltban egy más »kérdés«-sel kapcsolatban⁸ tanui lehettünk: az imént még teli szájjal szitkokat okádó urak jámbor bárányokká, sőt — urambocsá — lelkes rajongókká fognak vedleni.

Hallom megróvó megjegyzésüket: belőlem az »elfogult barát« beszél. Csakhogy itt megint a sorrendet vétették el: nem azért becsülöm Kodályt, mint a legjobb magyar zenészt, mert barátom, hanem azért lett egyetlen barátommá, mert ⁹(nagyszerű emberi kvalitásaitól eltekintve)⁹ a legjobb magyar zenész. Hogy e barátság hasznának legjavát én láttam, és nem Kodály, ez újból csak az ő nagyszerű képességeit és félreálló önzetlenségét bizonyítja. Küzdelmeket nem épen nélkülöző pályámon mindenkor bátran és nyíltan mellém állott, soha fáradságot nem kímélt, ha érvényesüléséről volt szó.¹⁰ Bámulatosan biztos és gyors ítélőképességének köszönhetem akárhány művemnek végleges, az eredetinelő tökéletesebb kialakulását. Hogy csak néhány konkrét példát említsék: a Medvetánc 38–84.¹¹ ütemeit az ő tanácsára toldottam be; az I. vonós-egyeselem 2. tételében, a II.-nak 2. tételében¹² az ő utbaigazítására javítottam ki bizonyos,

⁶⁻⁸ Fehlt noch in 7a; in 7b szolo--- in dieser Rechtschreibung.

⁷⁻⁷ In 7a (erste Variante): (Én azonban szívesen viselem esetleges degradálásomat »legkisebb magyar zeneszerző«-vé) [(Ich jedoch ertrage gern meine eventuelle Degradierung zum »kleinsten ungarischen Komponisten«)].

⁸ Bartók zielt hier darauf hin, daß nach Abschluß seines Vertrags mit der Wiener Universal Edition im Jahre 1917 und nachdem nach den Erfolgen seiner Kompositionen im Ausland das Interesse für ihn geweckt war, auch in Ungarn in der Bewertung seiner Werke eine Wende eingetreten ist.

⁹⁻⁹ In 7a eine Einfügung mit Bleistift in Márta Zieglers Handschrift.

¹⁰ In 7a fuhr Bartók fort: (bármikor és bármilyen alkalommal engem tolt elöterbe) [(zu jeder Zeit und aus jedem Anlaß schob er mich in den Vordergrund)], doch er setzte an dieser Stelle ein Fragezeichen, und Márta Ziegler strich es durch.

¹¹ Die Taktzahlen wurden nachträglich mit Tinte eingetragen. — In dem 105 Takt-langen Satz haben die (demnach auf Kodály's Rat) eingefügten 47 Takte nicht nur den Umfang des Stückes auf das Doppelte erweitert, sondern auch seine ursprünglich ziemlich starre dreiteilige Form (A^1 , d -Orgelpunkt; — A^2 , mit as -Orgelpunkt; — A^3 , wieder mit d -Orgelpunkt) zu einer höheren komplizierteren Struktur umgestaltet.

¹² Die autogr. Partituren des 1. und 2. Streichquartetts befinden sich in der Sammlung *Estate of Béla Bartók, New York*. Diese Änderungen können wir in Unkenntnis des Materials nicht rekonstruieren.

a kézirat fogalmazványban máig is megőrzött formai tökéletlenségeket. Mégis csak sajtóságos, hogy a »legnagyobb magyar zeneszerző«-re ez a »quantité négligeable« – amilyenek most Kodályt feltüntetni óhajtják – ilyen lényeges hatást tudjon gyakorolni paedagógiai képességeivel. Magától értetődő, hogy zenei hivatalos köreink ezt a páratlanul biztos meglátó erőt kitessekélik az őt megillető helyről; megakadályozzák hogy fiatal zeneszerzőinket zenei főiskolánkon ő irányíthassa. De várhatunk-e mást tőlük? Hiszen Kodály a legnagyobb magyar zeneszerző-paedagógusunk!

Hogy a magyar zenefolklore mit köszönhet neki, azt az illető szakemberek jól tudják. Kutatóvágya, kitartó szorgalma, alaposága, tudása és éleslátása őt tette a magyar parasztzene egyetlen alapos ismerőjévé. Ezen a téren¹³ senki sem érte el őt.

Ezt az embert, akinek a magyar kultúra annyit köszönhet, ezt támadják uton-utfélen, hol hivatalos körök, hol »kritikusok«. Mindenképpen meg akarják akadályozni, hogy nyugodtan dolgozhasson kulturánk javára; és teszik ezt, miközben a magyarság kultúrfölényének fontosságát harsogják, ők, a tehetségtelenek, a tétlenek, a senkik.

Ezt akartam elmondani . . .

Bartók Béla

7bb

Deutsche Übersetzung der oben veröffentlichten ungarischen Variante [7b].

Zoltán Kodály

Die bedeutendste Musikaufführung der diesjährigen Musiksaison war die Erstaufführung der Zwei Lieder von Zoltán Kodály auf dem Konzert der Philharmonischen Gesellschaft am 10. Januar. Viele Tagesblätter haben Kodálys Kunst mit der niederschmetterndsten Kritik »gewürdigt« (Pesti Hírlap, Budapesti Hírlap, Pesti Napló, Az Ujság, Magyarország). Ja, ein Blatt (»Magyarország«) hat ihn sogar persönlich auf die niederträchtigste Weise angegriffen.

Diese systematische Hetze kann ich nicht wortlos hinnehmen.

Seit einiger Zeit versuchen gewisse musikalische Kreise mit besonderer Vorliebe meine Person gegen Zoltán Kodály auszuspielen. Sie möchten die Dinge so darstellen, als ob Kodály unsere Freundschaft für sein persönliches Prestige ausnutzen würde. Das ist eine dumme Lüge.

Kodály gehört als Komponist zu den Besten unserer Zeit. Die doppelte Wurzel seiner Kunst, ebenso wie der meinigen, entsproß der ungarischen Bauernmusik und der neuen französischen Musik. Doch unsere aus diesem gemeinsamen Boden erwachsene Kunst war von aller Anfang an völlig verschieden (nur Böswilligkeit oder Unwissenheit konnten von Kodály behaupten, er sei ein »Nachahmer«). Einige seiner Gegner machen ihm den Vorwurf, seine Musik sei kraftloser, weniger original usw. als die meine. Es ist nicht meine Aufgabe, die stilistischen und inhaltlichen Unterschiede in unseren Werken genau zu erläutern. Es mag sein, daß Kodálys Musik nicht so »aggressiv« ist, kann sein, daß er sich in der Form weniger von gewissen Traditionen entfernt, kann sein, daß sie nicht so sehr ein Ausdruck ungezügelter Tobens als eher einer ruhigen Betrachtung ist. Doch gerade dieser wesentliche Unterschied, der als völlig neue, völlig originale musikalische Denkweise in seiner Musik zutage tritt, macht seine musikalische Aussage so wertvoll. Es gibt heute nur wenige Komponisten – von den einheimischen gar nicht zu sprechen –, die solche neuen Werte schaffen könnten wie sein Streichtrio, seine Solo-Sonate für Cello oder seine zwei Orchesterlieder. Und diese Schätze des ungarischen Bodens wollen hier bei uns gewisse Leute – wer weiß mit welchen niederträchtigen Absichten – in den Kot

¹³ 7a und 7b: Hier ist eine Einfügung – *és ezt fenntartás nélkül vallom* [und dazu bekenne ich mich vorbehaltlos] –, die Bartók in 7b nachträglich gestrichen hat.

zerren. Wen die Musik des Liedes »Sirni« [Weinen] von Ady nicht in tiefster Seele erschüttert hat, ist entweder taub, eine gefühlslose Holzfigur oder befangen und böswillig.

Dies also ist meine Ansicht über Kodálys Musik, meine Ansicht, den Kodálys Angreifer in letzter Zeit gern als »den größten ungarischen Komponisten« zu apostrophieren beliebt. Es ist ja möglich, daß ich von diesen Dingen nichts verstehe, sondern nur sie; doch wie kann ich dann trotzdem ein so »großer« Komponist sein? Es ist offensichtlich, daß diese Herren entweder hier oder dort in einen schweren Irrtum verfallen sind (ich würde jedenfalls meine eventuelle Degradierung ihrerseits gern ertragen).

Zum Glück wird die Kodály-»Frage« nicht zu Hause, sondern im Ausland entschieden werden. Die bisher vergrabenen Werke Kodálys werden dank einer Wiener Verlagsfirma kurz hintereinander in naher Zukunft erscheinen. Wir werden also bald über sie die Meinung des Auslandes hören. Und dann wird sich diese eigenartige Erscheinung wiederholen, deren Zeugen wir unlängst in Verbindung mit einer anderen »Frage« sein konnten: die eben noch mit vollem Mund Gift und Galle speienden Herren werden sich in zahme Schäfchen und sogar — Gott verzeih mir — in begeisterte Schwärmer verwandeln.

Ich höre ihre rügenden Vorwürfe: aus mir spricht der »befangene Freund«. Nur das sie *hier* wiederum die Reihenfolge verwechselt haben: ich schätze Kodály nicht deshalb als den besten ungarischen Musiker, weil er mein Freund ist, sondern er wurde deshalb mein einziger Freund, weil (abgesehen von seinen hervorragenden menschlichen Qualitäten) er der beste ungarische Musiker ist. Daß ich den größten Nutzen aus dieser Freundschaft zog und nicht Kodály, dies beweist wiederum nur seine großartigen Fähigkeiten und seine uneigennützig Selbstlosigkeit. Während meines an Kämpfen nicht gerade kargen Weges stellte er sich immer mutig und offen an meine Seite und schonte keine Mühen, wenn es um meine Anerkennung ging. Die endgültige, das Original übertreffende Form vieler meiner Werke verdanke ich seiner erstaunlich sicheren und schnellen Urteilskraft. Um nur einige konkrete Beispiele zu nennen: die Takte 38—84 in Medvetánc [Bärentanz] habe ich auf seinen Rat eingefügt; im 2. Satz meines I. Streichquartetts und im 2. Satz meines II. Streichquartetts habe ich nach seinen Hinweisen gewisse, in der handschriftlichen Abfassung bis heute bewahrten Formunzulänglichkeiten ausgebessert. Es ist doch merkwürdig, daß diese »quantité négligeable« — wie man jetzt Kodály hinstellen will — einen derart erheblichen Einfluß auf den »größten ungarischen Komponisten« durch seine pädagogischen Fähigkeiten auszuüben vermag. Es ist selbstverständlich, daß unsere offiziellen Musikkreise diese beispiellos sicher urteilende Kraft von dem ihm gebührenden Platz verdrängen; sie verhindern, daß er an unserer Musikhochschule unsere jungen Komponisten leiten kann. Doch können wir etwas anderes von ihnen erwarten? Denn Kodály ist unser größter ungarischer Komponist-Pädagoge!

Was die ungarische Musikfolklore ihm verdankt, wissen die betreffenden Fachleute sehr gut. Sein Forschungsdrang, sein ausdauernder Fleiß, seine Gründlichkeit, sein Wissen und Scharfblick haben ihn zum einzigen gründlichen Kenner der ungarischen Bauernmusik gemacht. Auf diesem Gebiet hat ihn keiner erreicht.

Dieser Mann, dem die ungarische Kultur so viel zu verdanken hat, wird auf Schritt und Tritt angegriffen, bald von offiziellen Kreisen, bald von »Kritikern«. Sie wollen unbedingt verhindern, daß er für unsere Kultur ruhig wirken kann; und sie handeln so, während sie über die Wichtigkeit der Kulturüberlegenheit des Ungarntums posaunen, sie die Unbegabten, Untätigen, die Niemande.

Das wollte ich sagen . . .

Béla Bartók

8a

Deutsches Konzept des Artikels *Schönberg and Stravinsky Enter »Christian-National« Budapest Without Bloodshed* [→8b]; Dezember 1920.

Ein mit Tinte geschriebener, viele Korrekturen enthaltender autogr. Entwurf Bartóks (der auch deshalb beachtenswert ist, weil in *Musical Courier* der englische Aufsatz ohne Namen des Verfassers erschienen ist!); 340×209 mm Hochformatpapier; 2 Folien [= 1—4 unnummerierte Seiten]; Bartók Archiv, Budapest, BA-N: 3987.

Die Schrift deutet auf eine erste Rohfassung hin (Seite 1 bringen wir als Faksimile 5), obwohl er die ersten Sätze bereits vorher entwarf (auf S. 4 umgekehrt begonnen).¹ Datum der eng-

lischen Version: *Budapest, Hungary, January 2, 1921*. Diese deutsche Skizze jedoch muß ein bis zwei Wochen älter sein; die Rezension einzelner Konzerte fehlen hier noch (z. B. über Stefi Geyers erstes Auftreten in Ungarn nach langer Pause. Stefi Geyer ist uns aus Bartóks biographischen Angaben der Jahre 1907/08 bekannt). An zwei Stellen ist das Bartók-Konzept umfangreicher als die englische Variante: Im letzten Absatz steht: »Noch zu Anfangs der Saison dirigierte Dohnányi . . .«. Außerdem enthält es eine ausführliche Beschreibung der Aufführung »Der Schleier der Pierette« von Dohnányi.

Für die Beurteilung der politischen Meinung Bartóks und seiner Gefühle in der damaligen Situation, als infolge des verlorenen ersten Weltkriegs vom ehemaligen Ungarn Gebiete abgetrennt und der Tschechoslowakei, Rumänien und Jugoslawien angeschlossen wurden, muß man die Formulierung des Abschnitts über das »Irredenta credo« eingehender studieren. Aufgrund vieler und authentischer Erklärungen hält die Nachwelt Bartók für einen wirklich progressiv denkenden Künstler. Durch seine Forschungstätigkeit im Bereich der Volksmusik und seine Kompositionen, in denen er Motive der Bauernmusik verwertete, war er nicht nur ein »ungarischer Komponist«, sondern in gewisser Beziehung auch Musikedichter aller Völker an der Donau. Andererseits ist ebenfalls dokumentarisch belegt, daß er in den Wirren des ersten Weltkrieges und der folgenden Jahre eine Zeitlang infolge der gegen ihn gerichteten chauvinistischen Angriffe aus Ungarn und den Nachbarländern an seine Fahrten nach Siebenbürgen und Oberungarn zur Volksmusiksammlung gehindert wurde. Das erklärt vollauf seine Verbitterung und Gereiztheit. Er war kein ungarischer »Chauvinist«, vielmehr ein leidenschaftlicher Kritiker der chauvinistischen Regierungen Ungarns und der Nachbarländer und deren Übergriffe. Der vorliegende Aufsatz vertritt keine neue Stellungnahme zu dem Thema, doch der Text kann zu Mißverständnissen in der Hinsicht führen, daß Bartók mit den begeisterten Ovationen des Publikums für die Vertonung des Irredenta-Credos einverstanden war. Seine Darlegungen könnten — in der englischen Version — eventuell so verstanden werden, als ob er hier auch seine eigenen Gefühle zum Ausdruck bringt. Die fragliche Stelle lautet: »*This national creed, promulgated about a year ago, is the slogan of the National-Christian political trend today and is directed against 'disbelievers' and the enemies of Hungary. The ecstasy and emotion of the audience on hearing its musical version may well be imagined.*

Bartóks deutscher Wortlaut weicht um eine Nüance ab und zeugt von seiner Distanzierung: »*Dieses, etwa vor einem Jahre entstandene National-Credo ist das Losungswort der heutigen national-christlichen politischen Richtung geworden; seine Spitze wendet sich gegen Ungläubigkeit und gegen die Feinde Ungarn's. Man kann sich die christlich-nationale Rührung und Extase des Publikum's vorstellen, als es sein Losungswort vertont zu hören bekam und noch dazu vertont durch die Fürsorge eines Dohnányis.*

Noch charakteristischer sind einige Stellen dieses Abschnittes in der ersten (während der Formulierung gestrichenen) Variante: »*. . . ist das Losungswort der heutigen politischen Richtung geworden; sie wendet sich gegen die ungläubigen internationalen Sozial-Demokraten, und gegen die angrenzenden Tschechen, Rumänen und Jugoslawen, als die Feinde Ungarn's. Man kann sich den national-chauvinistischen Jubel des [verbessert:] die christlich-nationale Rührung und Extase des Publikum's vorstellen . . .* usw.)

Die erste Version zeigt, daß Bartóks Anschauung nichts mit der *national-chauvinistischen* Stimmung der Massen und der *politischen* Richtlinie gemein hatte. Am Text jedoch änderte Bartók einerseits aus Vorsicht (um die Nachbarvölker nicht beim Namen zu nennen), andererseits vielleicht an den englischen Übersetzer denkend (der eventuell den genauen Sinn von »national-chauvinistisch« nicht empfinden, doch für »christlich-national« leicht ein englisches Synonym finden könnte). Im Ergebnis hat die im *Musical Courier* erschienene Variante den ursprünglichen Gedanken bis zu einem gewissen Grad und vielleicht nicht in Bartóks Sinn geändert.

Bartók — und auch Kodály — kannte schon 1909 Schoenbergs I. Streichquartett (vgl. *DocB/II*, 60).

¹ Wortlaut des Fragments (mit vielen Streichungen): »*Die letzten Wochen waren verhältnismässig reich an musikalischen Ereignissen. Um die wichtigste in erster Reihe zu erwähnen: endlich einmal gelangte ein Werk von Schönberg in Budapest zur Aufführung. Das bemerkenswerte Datum von --- Dez. brachte an einem Quartettabend des Wiener Rosé Vereinigung das 1. Streichquartett von Schönberg vor unser Publikum. Wie bekanntlich, war das Quartett Rosé die erste . . .* — Es ist noch zu bemerken, daß Bartók in die rechte obere Ecke der S. 1 des Manuskripts nachträglich mit Bleistift schrieb: *Musical Courier | több[i] cikkhez [zu den übrigen Artikeln des Musical Courier].*

[Konzept]

Endlich eine Schönberg-Aufführung in Budapest! Lange genug hat es gewährt, bis sie zustande kam. Und auch jetzt verdanken wir sie ausländischen Künstlern. Das denkwürdige Datum ist: ? Dez. 1920, das Konzert: ein Quartettabend der Wiener Rosé-Vereinigung, die den Mut hatte, mit Schönbergs 1. Quartett vor das budapester Publikum zu treten. Bekanntlich waren es Rosé und seine Genossen, die sich in Wien als erste für Schönbergs Kammermusik mutig einsetzten, wobei sie sogar durch skandalöse Lärmszenen seitens des Publikums wie z. B. bei der Erstaufführung des 2. Quartetts (mit der Singstimme) zu denen es in Wien kam nicht zurückgeschreckt worden sind. Bei uns kam es selbstverständlich nicht zu solch' argen Szenen — allerdings handelte es sich ja um das weitaus zahmere I. Quartett Schönbergs. Unser Publikum ist weitaus indifferenter veranlagt gegen die musikalische Herausforderung eines Neuerer's, als z. B. das Wiener oder Berliner. Wie oft hatte es schon Gelegenheit gehabt gewaltige Attacken gegen seinen musikalischen Konservatismus seitens einheimischer Komponisten zu ertragen: so widerwärtig auch ihm all dies war, nicht einmal gemuckst hatte es um dagegen zu protestieren. Optimistisch könnte man diese Lämmergeduld als Wohlerzogenheit deuten, pessimistisch als Gleichgültigkeit. So war es auch bei der Aufführung von Schönbergs 1. Quartett. Das Publikum hatte das grossangelegte Werk geduldig angehört, nur gegen Ende des Werkes wurde die Lage etwas kritisch, indem einige es vorzogen den Saal noch vor Werkeschluss zu verlassen. Eine Minderzahl von feinerfühlenden Musikern — meist junge Leute — waren indessen von der Grösse des ausgezeichnet interpretierten Werkes tief ergriffen. Obwohl darin der Ausgangspunkt von Schönberg's Kunst noch klar zu Tage tritt, und das Werk als ein Repräsentant des Übergangsstadium's zum echten Schönberg gelten kann, bleibt man doch von der ungeheueren Macht der Konzeption und vom wahren Ringen nach einer neuen Kunst überwältigt. Das auf 2 Abende sich erstreckende Gastieren des Rosé Quartett's brachte noch Beethoven's Quartett in C moll Haydn's Qu. in Es dur, Brahms' Quartett a moll und mit dem Waldbauer-Kerpely Quartett vereinigt das selten gehörte Oktett Mendelssohn's zu Gehör. All das in einer tadellos präzisen, technisch vollendeten, aber etwas zu kühlem, zu objektivem um nicht zu sagen zu schulmeisterhaften Wiedergabe.

Das zweite Ereigniss: die Erstaufführung von Strawinsky's Feuerwerk wurde uns von der Philharmonischen Gesellschaft bescheert. Es war das erste mal, dass wir aus eigener Kraft eine Strawinsky-Aufführung zustande brachten. Das inhaltlich unbedeutende Werk fesselte durch die fabelhaft virtuose Behandlung des Orchesters. Schon dieses Frühwerk zeigt die Predestinazion Strawinsky's zum ersten Meister der Orchesterbehandlung der Gegenwart zu werden, an. Die technischen Schwierigkeiten des Werkes wurden vom Orchester unter Dohnanyi's Leitung auf die glänzendste Weise bewältigt.

Das dritte — weniger erfreuliche — Ereigniss war das Bekanntwerden in einem der philharmonischen Konzerte mit Schrecker's Kunst durch seine Kammer-symphonie. Die Pseudo-modernität des Werkes, welches unverkennbar auf Wagner's Phraseologie fusst, die meistens leere und nicht erwärmende Überschwenglichkeit desselben, und das zerfliessende in der Konstruktion liess die Musiker kalt. Merkwürdig ist es, dass das Werk sogar an wirklich neuen und frappierenden Klangeffekten ziemlich arm ist;

z. B. Schönberg's 1. Quartett bietet mit ihren blossen vier Solo-Streichern ungleich mehr und über[r]aschendere Klang Neuheiten. Das Gross des Publikum's verhielt sich diesen Werke[n] gegenüber genau mit derselben Gleichgültigkeit wie dem 1. Quartette Schönberg's gegenüber. Es ist noch nicht zu einer Unterscheidungsfähigkeit gegenüber neuen Werken gelangt. Dem Wesen nach neues und nur in Äusserlichkeiten Neues wird von ihm ohne jede Wahl in die Rubrik »hypermodern« eingebastelt, und damit ist sowohl das eine als auch das andere Werk abgetan.

An dem gleichen Abend konnten wir wieder einmal die vollendete interpretierende Kunst Dohnányi's bewundern: er spielte Mozart's G dur Klavierkonzert und dirigierte auch zugleich das (mit reduzierten Streichkörper) begleitende Orchester und botete einen derart vollkommenen Genuss, dass das Werk auf allgemeines Verlangen in einem ausserordentlichen Philharmonischen Konzerte im Januar wieder ans Programm gesetzt wurde.

In seinen weiteren Konzerten des Beethoven-Zyclus hoben sich namentlich der Vortrag der letzten Sonaten, vor allem aber der der Hammerklavier-Sonate durch monumentale Kraft und innigste Poesie hervor. Ausserdem gab er noch zwei Extra-Konzerte mit gemischtem Program, in welchem Schumanns Carneval, Brahms's F moll Sonate besonders tiefe Wirkung hervorbrachte.

Die Saison brachte ausser den oben genannten 3 Hauptereignissen noch eines, dessen Wichtigkeit allerdings nicht im Musikalischen sondern im Politischen lag. Am 27. Dez. wurde ein Weihnachtskonzert veranstaltet mit dem Philharmonischen Orchester, mit der »Palestrina« Chorvereinigung und mit Dohnányi als Dirigent und Solist. Gegeben wurde Bach's Weihnachtskantate, dann spielte Dohnányi eigene Variationen fürs Klavier auf ein ungarisches Weihnachtslied und das neue ungarische Irredenta-Credo für Chor, Soli und Orchester vertont von Dohnányi eigens zu diesem Konzerte.

Diese merkwürdige Umgestaltung des christlichen Credo's lautet in der Übersetzung:

»Ich glaube an einem Gott

Ich glaube an ein Vaterland

Ich glaube an eine ewig göttliche Gerechtigkeit

Ich glaube an die Auferstehung Ungarns, Amen!«

Dieses, etwa vor einem Jahre entstandene National-Credo ist das Losungswort der heutigen national-christlichen politischen Richtung geworden; seine Spitze wendet sich gegen Ungläubigkeit und gegen die Feinde Ungarn's. Man kann sich die christlich-nationale Rührung und Extase des Publikum's vorstellen, als es sein Losungswort vertont zu hören bekam und nochdazu vertont durch die Fürsorge eines Dohnányis. Auch waren viele Häupter der Kirche bei der Uraufführung anwesend, unter anderen der unlängst angekommene päpstliche Nunzius, die sammt Publikum das National-Credo stehend anhörten.

Von den Werken Dohányi's kamen in dieser Saison noch zur Aufführung: Variationen über ein deutsches Kinderlied für Klavier und Orchester (im 1. Philharmonischen Konzert) gespielt von Dohnányi und dirigiert von Stephan Kerner, Direktor des Opernhauses; Lieder für eine Singstimme und Orchester (im 3. Philharmonischen Konzert); vorgetragen von Richard Meyer Mitglied der Wiener Oper, sein 2. Klavierquintett und 2. Streichquartett in den Waldbauer-Kerpely Kammermusikabenden, im ersteren spielte der Komponist selber den Klavierpart. Schliesslich wurde auch heuer wie schon bereits seit 1918 jährlich seine ernste Pantomime »Die Schleier der Pierette« auf Schnitz-

ler's Text auf das Programm des Opernhauses gesetzt und bereits 2-mal gegeben. Die Titelrolle — Pierette — wird jedesmal von Frau Dohnányi, geborene Elsa Galafres (gewesenes Mitglied des Wiener Burgtheaters), als Gast gegeben. Da Dohnányi selbst den Dirigentenpult ebenfalls als Gast einnimmt, kann das Opernhaus wenigstens bei diesen Gelegenheiten musikalisch vollkommenes leisten. Und nicht nur musikalisch, sondern auch was die Bühne anbelangt. Denn die Regie wurde beim Neustudieren des Werkes dem Ehepaar Dohnányi's anvertraut, die das Bühnenspiel bis in die geringste Details sorgsam und in wunderbarer Kongruenz mit der Musik ausarbeiteten, wobei auch die Grosszügigkeit in der Darstellung nicht fallen gelassen worden ist. Bei dieser Pantomime handelt es sich nämlich nicht um billige Masseneffekte, nicht um blendende Dekorationen durch die einem niedrigen Geschmack geschmeichelt sein soll. Es handelt sich vielmehr um eine Verfeinerung, von aller Schablone freien Vervollkommnung der Gesten, die den Massstab einer erstrangigen Schauspielkunst vollkommen erreicht. Jede schauspielerische Geste, jeder Schritt fällt mit der Genauigkeit eines mitwirkenden Instrumentes auf den entsprechenden Ton der schildernden Musikphrase. Durch die grosse schauspielerische Kunst der Frau Dohnányi, die sie hier auch beim Einstudieren der übrigen Rollen, und in der Regie anzuwenden Gelegenheit hatte, sicherte die Vollkommenheit der szenischen Aufführung. Wir bekamen keine Pantomime im landläufigen, banalen Sinne des Wortes, sondern ein ernstes tieferschütterndes Schauspiel ohne Worte, wobei die Rolle des Wortes die höchst charakteristische Musik Dohnányis vertritt.

Aus der grossen Menge der sonstigen Konzerte wären vor allem die Konzerte des ungarischen Violonisten Emil Telmányi zu erwähnen. Telmányi reifte in den letzten Jahren entschieden zu einem unserer besten Violinvirtuoson, was kein geringer Lob ist, da wir ja auf aus ungarischen Boden erwachsene Erscheinungen wie Fr. v. Vecsey blicken können. Namentlich als Bach-spieler erregte er grosses Aufsehen. Er gab 2 solo-Konzerte, 4 Sonatenabende mit Dohnányi (Sonaten von Beethoven, Franck, dem ungarischen Komponisten Leo Weiner, Schuberts Fantasie) spielte in einem Philharmonischem Konzerte Mendelssohn's Violinkonzert, in einem Orchesterkonzert Beethovens Violinconcert. Bei letzter Gelegenheit machten wir die Bekanntschaft des berü[h]mten finnischen Oratoriumsängers Helge Lindberg, der Arien aus Händels Oratorien etc. vortrug).

Die zwei letzten Philharmonischen Konzerte waren dem Andenken Beethoven's geweiht; die erste brachte unter Dohnányi's Leitung die schöne Aufführung der II. V. und VIII. Symphonie, die zweite unter Stephan Kerner's Leitung die matte Aufführung der IX. und das Violinkonzert mit dem in Ungarn gebürtigen londoner Violinisten Ludwig Pécskay. Noch zu Anfangs der Saison dirigierte Dohnányi Beethoven C dur Messe, und spielte im selben Konzerte die Chor-Fantasie. Das Opernhaus veranstaltete eine Beethoven Feier in zwei Abenden: Fidelio (mit den 2 ausgezeichneten Künstler Ferencz v. Székelyhidi und Olga Haselbeck als Florestan und Fidelio), die III. Symphonie und Prometheus Ballet wurden sowohl musikalisch als auch im Bühnenspiel unter St. Kerners Leitung recht lahm aufgeführt. Die Quartettvereinigung Waldbauer-Kerpely veranstaltet ausser einer Reihe von Konzerten mit vermischten Programmen die Aufführung von Beethoven's sämtlichen Streichquartetten. Wir bekommen also diese Saison ausser einigen Symphonien.¹

¹ Ende der Seite; Fortsetzung fehlt.

Im *Musical Courier*, 21. Februar 1921, S. 7 bzw. S. 51 erschienener Text; ohne Unterschrift (vgl. die Einführung zu 8a).

Schönberg and Stravinsky Enter »Christian-National« Budapest Without Bloodshed

Dohnanyi »Irredentist Creed« Performed with Audience Standing — Telmányi Creates Sensation as a Player of Bach

Budapest, Hungary, January 2, 1921. — At last a Schönberg performance in Budapest! The event has been long in coming and even now we must thank foreign artists for it. The noteworthy date is December 8, 1920, and the concert was a quartet evening of the famous Rosés from Vienna, who had the courage to present Schönberg's first quartet to a Budapest audience. It may be remembered, incidentally, that Rosé and his partners were the first to perform Schönberg's chamber music in Vienna, too, and they have not permitted themselves to be intimidated by the scandalous scenes made by the public there during the première of the second quartet with vocal part.

There were no such untoward happenings here, but of course Schönberg's first quartet is much tamer than the second. Our audiences are also much more indifferent toward the musical challenge of a »modern« than are those of Berlin or Vienna, for instance. They have had opportunities enough to endure attacks on their musical conservatism on the part of home composers, and unpleasant as it was, the public did not even raise a finger in protest. Optimists might dub this exhibition of patience good behavior; pessimists set it down to indifference.

Be that as it may, the production of Schönberg's quartet passed off in peace. The audience listened patiently to this grandly designed composition, only towards the end the situation became slightly critical, when a section of the audience preferred to leave the hall before the work was finished. A minority of sensitive musicians — mostly younger ones, however, were carried away by the grandeur of the composition, so excellently interpreted by the Rosés.

Although the point of departure of Schönberg's art is still clearly revealed in this work (which must be regarded as representative of a transition period leading to the genuine Schönberg), one is deeply impressed by the man's power of conception and the sincere struggle for a new form of expression.

The Rosé quartet gave two evenings, and aside from the Schönberg work presented us with the Beethoven C minor, Haydn E flat major, Brahms A minor quartets, and finally, together with the Waldbauer-Kerpely Quartet, with Mendelssohn's rarely heard octet. The renditions in every case were flawless, technically splendid but somewhat too aloof, too cool, if not almost pedantic.

Recte: Dohnányi; Telmányi.

Stravinsky's Fireworks Go Off Brilliantly

For the second great event of the month — the première of Stravinsky's »Fireworks« — Budapest is indebted to its Philharmonic Orchestra. This was the first time that we were able to give a Stravinsky performance without outside help. The work, in itself insignificant, triumphed by virtue of an almost incredibly virtuous handling of the orchestra. Even this juvenile piece of writing plainly shows Stravinsky's predestination to excel in orchestral treatment. The technical difficulties of the work were overcome most brilliantly by the orchestra under Dohnanyi's baton.

Schreker's Chamber Symphony Leaves Musicians Cold

The third outstanding recent occurrence, of a less pleasing character, however, was our introduction to Schreker's art, as represented by his Chamber Symphony, played at a Philharmonic concert. The pseudo-modernity of the composition, which is obviously based on Wagner's phraseology, its empty and chilly effusiveness and its lack of concreteness in construction, left the musicians in the audience untouched. It is astonishing how poor the work is in really novel and striking tonal effects; Schönberg's first quartet, with only four solo string instruments, for instance, offers far more and greater surprises in the way of sound effects. The majority of the audience was just as indifferent towards this work as it was towards that of Schönberg. It has not yet attained the faculty of differentiation. Whether works are really new in essentials or only in externals, they are all indiscriminately labelled »hypermodern«, and that is all-sufficient.

We were able to admire Dohnanyi's wonderful interpretative gifts that evening to the full: he played Mozart's G major concerto for piano and at the same time conducted the accompanying orchestra (with reduced string instruments), and afforded so great a musical treat that the performance will be repeated by general desire in a special Philharmonic concert during the course of the month.

Dohnanyi Plays

Of Dohnanyi's further recitals in the Beethoven cycle we must note especially his reading of the last sonatas, above all the Hammerklavier sonata, which he reproduced with monumental force, and most delicate poetry. Besides this, he gave two special concerts with a mixed program, in which Schumann's »Carneval« and symphonic etudes and Brahms' F minor sonata were especially effective.

Political Music

Apart from the chief events chronicled above, the season brought us another, whose importance was not so much of a musical as of a political nature. On December 27 a Christmas concert took place with the Philharmonic Orchestra and the Palestrina Choir again with Dohnanyi as conductor and soloist. First Bach's cantata was performed and then Dohnanyi played his own variations on an Hungarian Christmas carol for piano. The feature of the evening, however, was the new Hungarian »Irredenta Credo« for chorus, solos and orchestra, specially composed by Dohnanyi for the occasion. This remarkable transformed version of the Christian creed may be translated as follows:

»I believe in God; I believe in a Fatherland; I believe in an everlasting Divine justice; I believe in the resurrection of Hungary. Amen.« This national creed, promulgated about a year ago, is the slogan of the National-Christian political trend today and is directed against »disbelievers« and the enemies of Hungary. The ecstasy and emotion of the audience on hearing its musical version may well be imagined. A number of prominent ecclesiastics were present, among them the newly-arrived Papal Nuncio, who, together with the entire audience, heard the »National Creed« standing.

The Country's Musical Hero

Dohnanyi continues to be the musical hero of the country. Among his recently performed works are the Variations on a German Nursery-Song, for piano and orchestra (in the first Philharmonic Concert) played by Dohnanyi and conducted by Stephan Kerner, musical director of the Opera House; two songs with orchestra (third Philharmonic) interpreted by Richard Meyer of the Vienna Opera; his second piano quintet and second string quartet, played at the Waldbauer—Kerpely chamber music evenings, the composer playing the piano-part himself in the first. Then, finally, his pantomime, »The Veil of Pierette«, based upon Schnitzler's text, was, as has been the case annually since 1918, included in the repertory of the opera house and already has been given twice this season.

»Veil of Pierette«

The title role of Pierette was in each case taken by Elsa Dohnanyi-Galafrès (former member of the Vienna Hofburg Theater) as guest. As Dohnanyi — also as a guest — wields the baton himself, the opera house is able to produce fine effects on these occasions at least, not only musically but stage technically too, for the whole production was placed in the hands of the Dohnanyis, whose careful attention to all stage details was a guarantee of general excellence.

This pantomime does not stand for mass effects or startling decorations pandering to cheap tastes, but demands gestures of unhackneyed refinement and noble expressiveness. Thanks to Mme. Dohnanyi-Galafrès finished art, which she also revealed in the stage management and in the preparation of the other roles, the scenic performance was a perfect one. We were not shown an ordinary pantomime, but a deep and gripping drama without words, in which Dohnanyi's most characteristic music takes the place of the spoken word.

Telmányi Triumph in His Home City

Of the great number of other concerts, prominence must be given to the recitals of the Hungarian violinist Emil Telmányi. Telmányi must now be reckoned among our leading violin virtuosos, and this is saying a good deal, for a country that can boast of a Vecsey and a number of other international stars. As a Bach interpreter Telmányi caused a veritable sensation; he gave two solo concerts, four sonata evenings with Dohnanyi (sonatas by Beethoven, Franck, Mozart, the Hungarian composer Leo Weiner, Schubert's Fantasy, etc.), played the Mendelssohn concerto in a Philharmonic concert, and the Beethoven concerto in another orchestral concert. On this occasion

we also made the acquaintance of the Finnish oratorio singer, Helge Lindberg, who sang arias from Handel's oratorios and other early classic things.

Kresz and Nora Drewett

After a very long interval our best female violinist, Stefi Geyer, made a recent appearance in public, and we also were present at a solo recital given by the Hungarian violinist and late concertmaster of the Berlin Philharmonic Orchestra, Géza Von Kresz, and his wife, Nora Drewett, the pianist.

Various Concerts

The two last Philharmonic concerts were devoted to Beethoven's manes; the first presented us with a fine reading of the second, fifth and eighth symphonies, under Dohnanyi's conductorship, the second, with Stephan Kerner holding the baton, with a weak performance of the ninth and the violin concerto, performed by Ludwig Pecskey, the Hungarian violinist resident in London. The Opera House, too, arranged a Beethoven festival in two evenings: »Fidelio,« with those two fine artists — Franz Von Székelyhidi and Olga Haselbeck as Florestan and Fidelio; the third symphony and the Prometheus ballet (which was very weak and lacked vivacity, both musically and histrionically), with Kerner as conductor.

Apart from a series of concerts with a varied program, the Quartet Society Waldbauer—Kerpely is arranging the performance of all Beethoven's string quartets; so besides sundry symphonies, overtures and the »Missa Solemnis« we shall hear all of Beethoven's principal works this season.

9a

Deutsches Konzept des Artikels *New Kodály Work Raises Storm of Critical Protest* [→9b]; Februar 1921.

Mit Tinte geschriebenes autogr. Manuskript mit vielen Korrekturen (Fragezeichen mit Rot- und Bleistift, nachträgliche Ergänzungen; einige Korrekturen von Bartóks Frau, Márta Ziegler); 340×207 mm Hochformatpapier; 1 Bogen [= 1–4 unnummerierte Seiten]; Bartók Archiv, Budapest, BA-N: 3988.

Die Schrift, die zahlreichen fehlenden Angaben (Fragezeichen im Text) bzw. nachträglichen Bleistiftergänzungen verraten die erste Rohabfassung. Der Schluß ist unvollständig, der Schlußteil des letzten Satzes hatte auf der Seite keinen Platz mehr und ging verloren.

Zwischen dieser deutschen Variante und der im *Musical Courier* erschienenen englischen Übersetzung bestehen — über die üblichen effektvollen Titel und Untertitel hinaus — in zwei Abschnitten bedeutende Abweichungen, unter denen die erste die Frage aufwirft, ob die sachliche Umformulierungen in der an Saerchinger gesandten und verlorenen (deutschen) handschriftlichen Reinschrift von Bartók stammen oder ob der Übersetzer ziemlich eigenmächtig den Artikel »umgestellt« hat. Dieser problematische Abschnitt ist der Bericht über die Aufführung der *Zwei Gesänge* (Op. 5 für eine tiefe Männerstimme und Orchester, 1913–1916) von Kodály. Im authentischen deutschen Entwurf fehlen die zwei ersten Sätze der englischen Variante, demgegenüber ist die Vorstellung der Komposition inhaltlich reicher und bedeutend länger. Es ist anzunehmen, daß Saerchinger die Stelle gekürzt hat. — Die zweite Abweichung ist der Abschnitt »Some Important Concerts« in der englischen Fassung. Im deutschen Rohentwurf fehlt noch (aus Bescheidenheit?) der Bericht über Bartóks

Recte: Pecskey; Székelyhidy.

Autorenabend am 7. Januar, den Bartók sicherlich in die abgeschickte deutsche Reinschrift aufgenommen hat. Doch werden dort einige Lieder- und Orchesterabende erwähnt, die im englischen fehlen, und das kann ebenso eine spätere Kürzung von Bartók selber als auch von Saerchinger sein, denn es handelt sich um weniger wichtige und nicht genau angegebene Konzerte.

Hier möchten wir einer vorsichtigen Hypothese Raum geben. In Kenntnis des angespannten täglichen Arbeitstempos von Bartók, seiner vielseitigen Aktivität und der Angaben der Familienmitglieder, daß er keine Zeit hatte, regelmäßig Konzerte zu besuchen, halten wir es für durchaus möglich, daß er an einigen Konzertabenden die er in seinen Bericht nur der ausführlichen Darstellung des Konzert- und Opernlebens willen aufnahm, nicht zugegen war. In unserem Fall ist es z. B. vorstellbar, daß er über Ereignisse, die er im Absatz »Aus dem Konzertleben wären folgende Abende zu erwähnen . . .« aufzählt und die in der englischen Variante meist fehlen, nur indirekt informiert war.¹

9a

[Konzept]

Am 10. Jan. brachte das 7. Philharmonische Konzert unter Dohnányi's Leitung die Uraufführung des ersten Orchesterwerkes von Zoltán Kodály: zwei Gesänge für eine Bassstimme mit Orchesterbegleitung. Der erste – Vertonung eines Gedichtes des am Anfang des XIX. Jahrhunderts wirkenden ungarischen Dichters Berzsenyi – ist ein herbstlich elegisches Stimmungsbild. Es widergiebt – dem Texte Gemäss – die Gefühle eines an die Schwelle des reiferen Alters tretenden Menschen, der auf seine Frühlinge und Sommerzeit mit philosophischer Resignation zurückblickt und sich nun auf den Abhang seines Lebenspfades begibt. Nach einer – im ungarischen Sinne – pastoral gefärbten kurzen Einleitung setzt die Stimme auf eine an alt-ungarische Bauernweisen mahnende Art ein; der Text wird mit einfachen schlichten Mitteln untermalt: das Werk verkörpert eine nicht aggressive, zart-weibliche Schönheit. Ein höchst wirkungsvoller Kontrast wird mit dem zweiten Gesange erreicht: ein Ausdruck des untröstlichsten unbändigsten erhabensten Leides. Der Text – ein Gedicht unseres unlängst verstorbenen grössten Lyrikers, Endre Ady – ist eine wahre Perle der Litteratur. (Wie schade das durch die immensen Übersetzungsschwierigkeiten Ady's Werke bisjetzt im

¹ Bartóks eigene Konzertprogramm-Sammlung (im Budapester Bartók Archiv), die vermutlich das gesamte diesbezügliche verbliebene Material umfaßt und deshalb beachtenswert ist, weil Bartók nie Schriften, Dokumente oder Drucksachen weggeworfen hat, enthält folgende Programme von Konzerten aus den Jahren 1920/21, auf denen nicht ausschließlich Bartók-Werke aufgeführt wurden:

13. 4. 1920. Preßburg, Kammerkonzert (Werke von Smetana, Dvořák, Chopin, Maršík);

16., 17. 4. 1920. Preßburg, zusammenfassendes Programmheft der zwei Musikabende der *Česká Filharmonia* (Dir.: V. Talich) (Werke von Fibich, Moyzes, Lanko, Dvořák und Tschai-kowsky bzw. Smetana, Suk, Maršík und C. Franck);

29. 11. 1920. Budapest, Orchesterkonzert des *Nemzeti Zenede* [Nationalkonservatorium] (Dir. Antal Fleischer) (auf dem Programm Werke von Borodin, Spohr, Mahler, Beethoven und Bartók [I. Suite];

6. 3. 1921. Budapest, Dohnányi-Matinée (II. Quartett, zwei Lieder, Klavierquintett Op. 1 [mit Bartók am Klavier!]);

24. und 26. 3. 1921. Budapest, Bachs Matthäus-Passion (Dir. Emil Lichtenberg);

24. 11. 1921. Budapest, Liederabend Helge Lindberg (Mussorgskij: Lieder und Tänze des Todes und klassische Werke);

11. 12. 1921. Budapest, Klavierabend Paul Emerich (Regér Op. 81, Josef Marx Ballade und Humoreske usw.)

Auslande noch immer fast völlig unbekannt sind!). Und die Musik Kodály's gibt das Adäquate der Textworte. Die gross entworfene, ununterbrochene Linie der Steigerung von der dumpf beklommenen Anfangsstimmung bis zum wildesten Aufschrei des Schmerzes wirkte derart tieferschütternd, dass sogar das ziemlich konservativ gesonnene Publikum sich ihres Bannes nicht entziehen konnte. Umso heftiger gebärdete sich indessen ein grosser Teil der Kritik gegen das Werk, so dass sich in der Presse eine breitangelegte Debatte über die »Kodály-Frage« entspann, der noch bis zum heutigen Tage fort dauert - - - - -. Die Gesänge wurden von Béla Venczell vorgetragen; am selben Abend wurde noch die Faust-Ouverture Wagners, Mozart's D dur Streicher-Divertimento und Tschaikowsky's II. Symphonie gespielt.

Die grosse Unternehmung Dohnányi's – ich meine Beethovens Sonatenzyklus – wurde mit dem 10. Abend am 15. Jan. abgeschlossen – mit wohlverdienten Ovationen. Am 19. Jan. gab Dohnányi einen extra Klavierabend unter anderm mit Brahms' Händel-Variationen und Schumanns's Kreisleriana. Am 24. Januar betrat er zum letz[t]enmale das Podium vor seiner Abreise nach Amerika als Dirigent des 8. Philharmonischen Konzerts. Gespielt wurde Beethoven's Egmont-Ouverture Bartók's 2. Suite für Kleines Orchester, Liszt's Es dur Konzert vorgetragen von Dohnányi's Schüler Johann Szegheő und Haydn's ? Symphonie. Als Dohnányi an's Dirigentenpult herantrat um die letzte Nummer des Programmes zu vollbringen, wurde er mit einem schier nicht enden wollenen Applaus-Orkan begrüsst. Nach Minutenlangen Toben setzte das Orchester auf einen Wink des Konzertmeisters eine unserer Nationalhymnen an als »Lebewohl« zu seinem Dirigenten. Die Wahl der Nationalhymne als Abschiedsklang war eine vorsatzmässige: durch seine Textworte »Bleib, o Ungar, standhaft treu zu deinem Vaterlande; erfährst du auch vom Schicksal Gutes, erfährst du auch Böses, hier musst du leben und sterben« gestaltete sie zu einer leisen Mahnung und zu einer Bitte zum Künstler, der im Begriffe ist in's Auslande zu gehen, damit er, zum weiteren Segen seiner Landsleute nur ja zurückkehren möge.

Am 25. Jan. morgens verliess er Budapest, nach einer fast übermenschlichen Leistung: er betrat das Podium als Dirigent, als Solo-Pianist und Kammermusikspieler von Okt. bis Ende Januar 62-mal!

Seit der Abreise Dohnányi's bietet unser Musikleben kaum etwas interessantes, wir blieben verwaist zurück. Das Königliche Opernhaus vegetiert im üblichen Schlendrian fort. Gegeben wird Tannhäuser mit Georg Anthes oder Georg Pogány (Tannhäuser) Frau Anna Medek (Elisabeth), Lohengrin mit denselben Sängern und Frau Olga Haselbeck (Ortrud); Entführung aus dem Serail mit Frau Elisabeth Sándor (Konstanza), Franz v. Székelyhidy (Bellemont) Béla Venczell (Osmin); Zauberflöte mit Frau Sándor (Königin) Herr v. Székelyhidy oder Josef Gábor (Tamino) und Viktor Dalnoki (Papageno); Madame Butterfly mit Frau Sándor in der Titelrolle; Rigoletto; Traviata usw. Am 13. und 15 Febr. gastierte Frau Maria Jeritza und Herr Wiedemann, Mitglieder der Wiener Staatsoper in Tosca und in Aida. Irgendein neues Werk aufzuführen, daran wird gar nicht gedacht. Indessen sind wir anscheinend sehr reich an Musikinstituten, denn wir besitzen noch ein zweites Opernhaus, das sogenannte »Städtische Theater«. Hier werden nebst Operetten auch die Opern Tosca, Faust, Mignon, Hoffmanns Erzählungen, Die Jüdin usw. gegeben, mit Sängern zweiten Ranges unter der Leitung des Kapellmeisters Dezső Márkus. Im Anfang der Saison gastierte auch hier Frau Jeritza u. zw. in Tosca und Faust. Dieses Theater gehört eigentlich der Stadtgemeinde Budapest,

von welcher es verpachtet wird. Mit dieser Saison schliesst der Kontrakt des bisherigen Pächters so dass im Januar ein neuer Konkurs ausgeschrieben wurde für die Verpachtung an die folgenden 5 Jahre. Unter den Zahlreichen Bewerber[n] fallen namentlich zwei auf: der eine ist der bisherige Theaterdirektor zweier Budapester Bühnen (Magyar Színház und Király Színház), der angeblich sehr ernste und heilbringende Pläne mitbringt, so z. B. das Engagieren des ausgezeichneten Kapellmeisters Egisto Tango, dem unsere Königl. Oper im Herbst 1919 den Laufpass gab. Er will ihm das »plein pouvoir« eines Direktors geben, durch welchen die grosse Energie und Arbeitskraft Tango's imstande wäre das »Städtische Theater« zu einem erstklassigen Opernhaus hervorheben. Der zweite bemerkenswerte Bewerber ist - - - - - der Staat selber! der Inhaber der Königlichen Oper! Nicht zufrieden mit den Lorbeeren, die er mit dem Zugrunderichteten des Königlichen Opernhauses bisher in Hülle und Fülle geerntet hat, will er das Entstehen einer anständigen Opernbühne durch das Monopolisieren der zwei, zu Operaufführungen einzig geeigneten Bühnen ganz und gar unmöglich machen. Die Entscheidung steht in diesen Tagen bevor, doch hat — und das ist höchst charakteristisch für unsere Verhältnisse — die grössten Chancen der Bewerberantrag des Staates - - - - -.

Aus dem Konzertleben wären folgende Abende zu erwähnen: Am 3. Jan. Liederabend der Elisabeth Schumann, Mitglied der Wiener Staatsoper (Mozart, Schumann und Strauss Lieder resp. Arien); am 4. Jan. zweiter Liederabend des Finnischen Sängers Helge Lindberg (Schubert, Schumann, Wolff Lieder).

Am 30. Jan. und 1. Febr. Liederabende des Alfred Piccaver, Mitglied der Wiener Staatsoper (beliebte Opernarien). Am 2. Febr. wurde die »Missa Papae Marcelli« Palestrina's vom »Palestrina Chorvereinigung« aufgeführt.

Am 4. Februar das 9. Konzert der Philharmonischen Gesellschaft unter Stephan Kerner's Leitung (Ouverture Glasounov's, eine Ballade für Klarinett Solo und Orchester des ungarischen Komponisten Leo Weiner, Beethoven's IV. Symphonie).¹ Am 21. Febr. das 10. und letzte Abonnement's Konzert der Philh. Gesellschaft ebenfalls unter Kerner's Leitung mit Mahler's V. Symphonie (Erstaufführung in Budapest), Händels Orgelkonzert (vorgetragen vom Pariser Orgel-Virtuosen Louis Dité) und Goldmark[s] Tavaszy nyitány [= Ouvertüre Im Frühling] Am 23. Febr. das 9. ? Abonnements-Konzert der Kammermusikvereinigung Waldbauer—Kerpely, gespielt wurde Haydn's »Quinten-Quartett«, Volkman's B moll Klaviertrio, und Tschaikowsky's hier sehr beliebtes Streichsextett.

Der Monat Februar brachte den alljährlichen Besuch des in Paris lebenden ungar. Klaviervirtuosen Théodor Szántó, der am 26. Febr. seinen ersten Abend mit dem Philharmonischen Orchester gab. Das interessante Konzert brachte Beethoven's Es dur Konzert, das Klavierkonzert von Frédéric Delius (Th. Szántó gewidmet) und Liszt's Totentanz. Szántó ist nach Dohnányi jedenfalls unser bester Pianist. Seine Vortragskunst bildet den denkbar grössten Gegensatz zu jenen Dohnányi's. Jeder Zartheit bar, man möchte beinahe sagen »unpoetisch«, fesselt sie durch imponierende Kraft und Wucht die allerdings manchmal fast die Grenze des Brutalen streift, und durch brillante Virtuosität. Die Vorzüge seiner Gestaltungskraft kamen namentlich im Werke Delius' und in Liszt's Totentanz zur Geltung, (letzteren spielte er nebenbei gesagt diesmal bereits das drittemal in Budapest während den letzten 3 Jahren), auch erzielte er damit stür-

¹ Márta Zieglers Ergänzung: Beretvás Ady-dalok.

mischen Beifall. In Delius'-Werk, — obzwar ein Frühwerk — zeigen sich bereits die grossen Qualitäten — eine feinfühlig, poetische Beanlagung und hoch entwickelter Klangsinn — des englischen Komponisten.

Schliesslich sei noch eine Unternehmung erwähnt. Eine mittelmässige Orchester-vereinigung — meist aus Dilettanten bestehend — unternahm diesen Winter die Veranstaltung eines historischen Ziklus' von vielen Abenden: »Die Entwicklung des Klavierkonzertes« unter der Leitung des Kapellmeisters Emil Lichtenberg. Vorgetragen wurden in historischer Reihenfolge alle berühmten Werke dieser Gattung. Pianisten waren — für je ein Klavierkonzert — Dohnányi, Árpád Szendy (Professor an der Kön. ung. Hochschule für Musik), Etelka Freund, eine gewesene Busoni-Schülerin und dann noch eine grosse Zahl von einheimischen Pianisten zweiten und dritten Ranges. Da auch die Fähigkeiten des Dirigent[en] kaum diejenigen des Orchesters überstiegen.²

9b

Artikel im *Musical Courier*, 31. März 1921, S. 6 bzw. 12.

New Kodály Work Raises Storm of Critical Protest

A Hurricane of Applause Greets Dohnanyi Prior to His Departure for America — Operatic Stagnation — The Threatened State Monopoly of Opera — Some Important Concerts

Budapest, Hungary, March 1, 1921. — A controversy concerning the merits of one of Hungary's leading composers has been raging in the press and the erudite circles of Budapest for nearly two months. For a while »Kodaly-Question« threatened to overshadow some far more important material ones, but the best hopes are now entertained for its early settlement — by the critics. The discussion was started after a concert of the Philharmonic Society, given while Dohnanyi was still among us and, indeed, conducted by him. Kodaly's maiden work for orchestra — two orchestral songs for basso — was the direct cause.

Both of these works, which represent important contributions to modern Hungarian music, are settings of masterpieces of Hungarian literature. The first, a poem of Berzsenyi, who lived in the early nineteenth century, is an autumnal, elegiac mood-painting, reproducing the emotions of a man at the threshold of age, who looks back upon the spring and summer of his life with philosophic resignation. The second, whose text is by our greatest lyric poet, Endre Ady, is the expression of the most inconsolable, unrestrained grief. Kodaly's music, in both instances, matches the text in beauty and power of expression.

The continuous upward trend of human emotions, in the second, from their first faltering, frightened expressions to the wild outbreak of uncontrollable pain so impressed the public that even it, otherwise somewhat rigidly conservative, was swept away by the general effect. But the critics, or rather a large number of them, raged all the more

² Ende der Seite; Fortsetzung fehlt.

Recte: Dohnányi; Kodály.

against the work, and so precipitated the conflict which still animates our musical circles.

Bela Venczell interpreted the songs, and the program also included Wagner's »Faust« overture, Mozart's divertimento in D major for string instruments and Tschaikowsky's second symphony.

Dohnanyi's Farewell

Dohnanyi's great work – I now refer to the Beethoven sonata cycle – came to an end with the tenth evening on January 15, a tremendous ovation being given him on the occasion. On January 19 he gave a special piano recital, with Brahms' Handel variations and Schumann's »Kreisleriana« forming part of the program. On January 27 he was seen on the platform for the last time prior to his departure for America, when he conducted the eighth Philharmonic concert.

The program was composed of Beethoven's »Egmont« overture, Bartok's second suite for small orchestra, Liszt's concerto in E flat major (played by Dohnanyi's pupil, Johann Szegheö) and Haydn's symphony in D major. When the last number began and Dohnányi raised the baton, a perfect hurricane of applause greeted him and after clapping and cheering had lasted for many minutes, the orchestra, acting on a sign from the konzertmeister, began to intone one of the Hungarian national hymns as a farewell greeting to its conductor. Its words, »Hungarian, remain true to thy country«, were meant as an appeal to the artist to return home again to continue his work for the welfare of his country.

On January 25 he left Budapest to start on his journey, after a truly marvelous achievement, for from October until the end of January he was seen sixty-two times on the concert platform, as conductor, solo pianist, and chamber music player.

Operatic Stagnation

Now that he has gone our musical life has considerably lost in interest; he has left us mourning. The Royal Opera House goes on vegetating in its usual manner. »Tannhäuser« is performed with either Georg Anthes or Georg Pogany in the title role, and Anna Medek as Elisabeth; »Lohengrin« with the same artists and Olga Haselbeck as Ortrud; Mozart's »Entführung« with Elisabeth Sándor (Constanza), Franz von Székelyhidy (Bellmont), and Bela Venczell (Osmin); the »Magic Flute« with Frau Sándor as the Queen, either Székelyhidy or Josef Gábor as Tamino and Victor Dalnoki as Papageno; »Madame Butterfly« again with Mme. Sándor in the title role; »Rigoletto,« »Traviata,« and so forth. On February 13 and 15 Maria Jeritza and Wiedemann, of the Vienna State Opera, visited us and sang in »Tosca« and »Aida.« Not the faintest sign of our ever being presented with a new work!

The Threatened State Monopoly of Opera

Outwardly, however, we are rich in musical institutions, we possess, for example, a second opera house – the so-called City Theater. Besides musical comedies, »Tosca,« »Faust,« »Mignon,« »Tales of Hoffmann,« »The Jewess,« etc., are performed here with

Recte: Pogány; Szegheö; Béla Venczell.

second rate singers under the conductorship of Dezső Márkus. At the beginning of the season Frau Jeritzka was also heard here in »Tosca« and »Faust«.

The theater is owned by the city of Budapest, which leases it to theatrical managers. The present contract expires at the end of this season and offers are now coming in for a new lease term of five years. Among the rival competitors there are two who deserve special notice: one is the former director of two Budapest theaters, the Magyar Színház and Király Színház, who has developed ambitious and meritorious plans, such as the engagement of Egisto Tango, that most excellent conductor, whom our Royal Opera gave the go-by in the fall of 1919. He proposes to invest him with the powers of a director; and Tango's tremendous energy and activity might really elevate the City Theater into an artistic opera house.

The second conspicuous candidate for the lease is the Hungarian State itself, the owner of the Royal Opera! Not content with the laurels so lavishly gained by totally ruining the Royal Opera House, it desires to prevent the creation of a really good opera stage by establishing a monopoly of the only two stages suited to opera. The decision is imminent, but it is an open secret that the State offer — and this is truly characteristic of the conditions here — has the greatest chances of success.

Some Important Concerts

Among concerts deserving special mention are a Bartók evening, January 7, which comprised his first string quartet, performed by the Waldbauer—Kerpely Quartet; piano solos (»Bärentanz« and allegro barbaro, played by Dohnányi), and a piano quintet interpreted by the Waldbauer Quartet and the composer.

Alfred Piccaver, the American tenor of the Vienna State Opera, was heard here on two evenings in programs devoted to popular arias. The following evening the Palestrina Choir gave a reading of the »Missa Papae Marcelli.«

Another Hungarian Pianist

The month of February brought the annual visit of Theodor Szántó, the Hungarian pianist resident in Paris, who gave his first concert with the Philharmonic Orchestra on the 26th of the month. This interesting concert comprised Beethoven's concerto in E flat major, Frederick Delius' piano concerto (dedicated to Szántó), and Liszt's »Totentanz.« Szántó decidedly is our best pianist after Dohnányi. His interpretative art, however, forms a most striking contrast to that of Dohnányi. Without any delicacy and daintiness, one might say wholly unpoetical, it yet grips by its virility and ponderance, sometimes verging on brutality, and by its brilliant virtuosity. The advantages of his interpretative power were best seen in Delius' work and in the »Totentanz,« which, we may add, he has now played for the third time within the last three years in Budapest, and which again earned him most enthusiastic appl[au]se. In Delius' works — one of his earliest — the fine qualities of the English composer can already be perceived; refined, poetic temperament and a highly developed sense of sound.

Recte: Szántó.

More Ambition Than Accomplishment

Finally, let me chronicle another new enterprise, though not a brilliant one. A mediocre orchestral society, chiefly consisting of amateurs, undertook the arrangement of an historical cycle in the course of the winter, which extended over several evenings. Aiming to picture the »Development of the Piano Concerto,« all the renowned works of this type were performed in their historical sequence under the guidance of Conductor Emil Lichtenberg. Among the interpreters of the concerts were Dohnanyi; Arpad Szendy, professor at the Royal Hungarian High School of Music; Etelka Freund, a former pupil of Busoni, and a large number of native pianists of second and third degree. As the ability of the conductor hardly surpasses that of the orchestra, the entire enterprise, most laudable in itself, was unable to solve the task it set itself, and with the exception of the renditions given by the pianists of note, it was of a piece with general low estate of our present music.

10a

Deutsche Fassung der *Lettera da Budapest* [No. 1] [→10b]; März 1921 (?).

Mit Tinte angefangenes (mit Bleistift beendetes), viele Korrekturen enthaltendes Autograph; 337×211 mm bzw. 343×212 mm Hochformatpapier; 2 Bogen [= 1–4 unnummerierte Seiten, auf S. 2 und 4 nur der untere Teil beschrieben];¹ Bartók Archiv, Budapest, BA-N: 3997.

Auf der ersten Seite Bartóks Anmerkung mit Bleistift: 1. *tudósítás »Il Pianoforte« számára* [1. Bericht für »Il Pianoforte«]. Der Artikel erschien in der italienischen Fachzeitschrift am 15. Mai 1921. Die Abfassung können wir etwa auf Anfang März 1921, eventuell auf Ende Februar setzen. (Am 26. Februar begann nämlich Szántós Gastspiel in Ungarn.) Die Besprechung geht nicht über das Material des am 1. März an *Musical Courier* abgesandten 9. Aufsatzes hinaus und gibt eigentlich eine Zusammenfassung des Inhalts der 6., 8. und 9. Aufsätze. Der Stil ist ein wenig dem nichtamerikanischen Leser angepaßt. Die Abschweifungen über die politische und wirtschaftliche Lage sind kürzer, dagegen haben die auch in Italien bekannten ungarischen Künstler (z. B. Lehner [Léner] Quartett) mehr Raum erhalten. In Hinsicht auf die Bewertung von Dohnányi (vgl. auch Anm. zu 6a) ist es bemerkenswert, daß Bartók hier zwar weniger auf den Dohnányi-Kult des ungarischen Publikums eingeht, doch über seine grandiose Saison 1920/21 in genau solchen Superlativen schreibt.

Bei gegenwärtigem Stand der Forschung wissen wir nicht, von wem und wo der Bartók-Artikel ins Italienische übersetzt wurde. Offensichtlich nicht in Ungarn, sonst hätte Bartók das Konzept nicht deutsch verfaßt. Die hier veröffentlichte Handschrift ist ein Rohentwurf, es wird auch eine abgeschickte deutsche Reinschrift vorhanden gewesen sein. Die einzige bedeutende Abweichung zwischen den Texten 10a und 10b ist im italienischen Text die Fortlassung des Satzes in Klammern: »(Zu derartigen Lärmszenen [. . .] als das Italienische!)«

¹ Diese Blätter sind Formulare [támlap = »Belegblätter«] des Ungarischen Museums für Volkskunde für Aufzeichnungen von Volksliedern und enthalten je ein Volkslied aus der Bartók-Sammlung 1906 bzw. 1912, die er jedoch (weil nicht echte Bauernmusik) gestrichen hat. Die leeren Teile der Blätter benutzte er für das Konzept.

Recte: Árpád Szendy.

[Konzept]

Während dem Krieg, und besonders seit dem Zusammensturz im 1918 hatten die Konzertbesucher Budapests immer weniger Gelegenheit ausländische Künstler auf dem Konzertpodium begrüßen zu können. Auch jetzt bessern sich diese Verhältnisse nur sehr langsam, namentlich Künstlern West-Europas sind infolge unserer schlechten Valuta schier unbezahlbar. Wir sind also fast ausschliesslich auf unsere eigenen Kräfte, d. h. auf unsere einheimischen Künstler angewiesen, bloss ausländische Gesängerkünstler — auch die meist vom benachbarten Wien — beschenken uns hie und da; am Konzertpodium oder auf der Opernbühne, mit ihrer Kunst. Indessen haben wir uns einstweilen darüber nicht zu beklagen, denn wir besitzen so manche reproduzierende Künstler ersten Ranges, die den Hauptteil ihres Wirkens in unserer Stadt leisten. Von all diesen ragt der weltberühmte Pianist und Komponist Ernő Dohnányi hoch empor. Wir können ihm nicht genug Dankes zollen, dass er, trotz unseren nicht allzu rosigen wirtschaftlichen Verhältnissen uns nicht im Stiche gelassen hat, und wenigsten[s] während einem beträchtlichen Teil der Saison sein Können als Pianist und Dirigent dem musikalischen Wohl seiner Heimat opfert. Die vorige Saison wirkte er ausschliesslich in Budapest, diese Saison von Okt. bis Ende Januar. Hier wollen wir seine grosse Vortragskunst nicht schildern, dies geschehe bei einer nächsten Gelegenheit; wir beschränken uns auf die blosser Aufzählung seiner hervorragendsten Taten, die er diese Saison während der kurzen Frist von 4 Monaten in Budapest vollbrachte. Schon die blosser numerische Zahl dieser — er betrat das Podium als Solist, als Kammermusiker, und als Dirigent zweiundsechzigmal — erregt schauerndes Erstaunen. Für uns bei weitem nicht zuviel! für ihn jedoch der sich während diesen 4 Monaten fast todmüde arbeitete, um das ungarische Publikum in den Spenden seiner hohen Kunst zu beteiligen, wünschte man besorgte eine etwa grössere Schonung seiner Kräfte.

Vor allem sei sein Beethoven-Festzyklus erwähnt. Er spielte Beethovens sämtliche Klaviersonaten, und die bedeutenderen sonstigen Klaviersolowerke (Variationen, Rondo's etc.) in einer Reihe von 10 Konzerten zuerst in Pest, dann wiederholte er den ganzen Zyklus in einem Konzertsaal in Buda. Er gab ausserdem etwa 5 Konzerte vermischten Programmes, ferner spielte in zahlreichen Konzerten und Matinéés Kammermusikwerke mit dem Waldbauer-Kerpely Quartett, und mit dem Geiger Emil Telmányi. Als Dirigent leitete er die ersten 8 Konzerte unserer Philharmonischen Gesellschaft, die er — bereits das dritte Jahr als Leiter derselben — auf ein, bei uns niemals vorhandenen Künstlerischen Niveau emporhob. Er veranstaltete u.a. einen Beethoven-Abend (II. V. VIII. Symph.); an einem anderen Abend entzückte er als Solist und Dirigent in einer Person die Zuhörer mit der zauberhaft meisterhaften Wiedergabe von Mozart's G dur Klavierkonzert. Sehr hoches leistete er mit der sehr klaren und grosslienigen Aufführung des »Also sprach Zarathustra« von Strauss (in Budapest diesmal bereits zum zweiten mal gehört; die erste Aufführung datiert aus 1902). Interessant war auch die Aufführung des Doppelkonzerts von Brahms, mit Herrn Waldb.[auer] und Kerpely als ausgezeichneten Solisten. An interessanten Neuigkeiten boten die Philharmonischen Konzerte verhältnismässig weniger: eine, aus pekuniären und sonstigen Gründen zu knapp bemessene Probezeit tritt leider einem derartigen Bestreben

hindernd entgegen. Doch trotz dem konnten wir Strawinsky's Frühwerk »Feuerwerk« Schreckers Kammer-symphonie und Zoltán Kodály's 2 Lieder für Baryton mit Orchesterbegleitung zu Gehör bekommen. Strawinsky's Miniatur-Werkchen blendete durch seine verblüffende Instrumentation, Schreckers Symphonie enttäuschte wegen Mangel an echt persönlichem Styl und schwülstige Ausdrucksweise; Kodály's Lieder übten eine tief ergreifende Wirkung aus (hierüber berichten wir bei einer nächsten Gelegenheit ausführlicher). Ausserdem dirigierte Dohnányi in einem Konzerte Beethovens C dur Messe, und im Kön. ung. Opernhause 3 mal seine Pantomime »Der Schleier der Pierette« (nach Schnitzler's Text; in der Hauptrolle mit Frau Dohnányi, geb. Elsa Galafrés). Bedeutendes leisteten im Konzertleben auch die Herren Waldbauer, Temesváry, Kornstein und Kerpely – unsere beste Quartettvereinigung (wir haben der noch mehrere so z. B. das in Italien wohlbekanntes Lehner Quartett). Es veranstaltete ebenfalls einen Beethoven Ziklus mit den sämtlichen Quartetten des Meisters, ausserdem eine Serie von Konzerten mit gemischtem Programme. Aus dem Programme der letzteren sei Dohnányi's Des dur Quartett, Ravel's quartett, Kodály's duo für Violine und Violoncello, Ravel's Klaviertrio (am Klavier Béla Bartók) und Bartók's II. Streichquartett erwähnt. Emil Telmányi, unser beste Violinvirtuose nach Fr. Vecsey, trat während einem mehrwöchentlichem Aufenthalte mehreremal vor das Publikum. In einem Philharmonischen Konzerte spielte er Mendelssohns Konzert; an einem andern Abend Beethovens Konzert; er gab 2 Soloabende, und 2 Sonatenabende mit Dohnányi. Seine herb-männliche Vortragsweise erntete ihm allgemeinen Beifall.

Unser zweitgrösster Pianist Theodor Szántó erschien nach seinem ausländischen Konzerttournée im Februar in Budapest. Er gab ein Orchesterkonzert (Delius Klavierkonzert, Beethovens Es dur Konzert und Liszt's Totentanz), Solo und Kammermusikabende. Von den recht spärlich auftauchenden ausländischen Künstler sei der hier von jeher sehr beliebte Emil Sauer erwähnt (in Okt. 2 Soloabende), ferner das Wiener Rosé Quartett (mit 2 Abenden). Letzterem sind wir zu besonderem Dank verpflichtet, da es gewagt hat Schönbergs 1. Streichquartett op. 7. hier aufzuführen. Das hochinteressante, einsätziges Werk befremdete zwar das Durchschnittspublikum – manche konnten das Ende des 50 Minuten lang währenden Werkes nicht abwarten und verliessen noch vor Werkschluss still den Saal (Zu derartigen Lärmszenen, wie sie sich – ich lese es soeben zufällig in einer Italiänischen Zeitung, bei der unlängst stattgefundenen Auf-führung des Werkes durch das Lehner Quartett in Milano ereignet haben, kam es allerdings nicht; unser Publikum besitzt kein so hitziges Temperament als das Italiänische!) Doch eine kleine Schaar von (meist jungen) Musikern begrüsst das Werk mit voller Freude und hatte nur ein Begehren – und dies wird den empörten Milanesen wohl recht eigentümlich dünken – das Werk sofort noch einmal anzuhören. In einem zweiten Konzerte spielten Rosé's mit dem Waldbauer Quartett Mendelssohns selten gehörtes Streich Oktett.

Ausländische Gesangskünstler hörten wir so ziemlich viele. So z. B. den ausgezeichneten finnischen Oratoriumsänger Helge Lindberg 3 mal, Frau Maria Jeritza und Frau Berta Kiurina (Mitglieder der Wiener Staatsoper) an der Opernbühne, (letztere auch am Konzertpodium) usw.

Was das Wichtigste im Musikleben bedeuten sollte, die Opernbühne, ist bei uns derzeit leider in einem derart kläglichem Zustande, dass man darüber fast nur Negatives berichten kann. Wir haben der Opernbühnen sogar zwei, die Kön. ung. Oper, und das

sogeannte »Stadttheater« — doch eines schlechter als das andere. Erstere besitzt zwar einige Solosänger, wie zb. Herr Béla Környei, Frau Erzsi Sándor, Herr Fr. Székelyhid, Frau Olga Haselbeck, wahrlich ersten Ranges. Indessen ist das künstlerische Niveau in der Leitung des Institutes seit dem Abgange des ausgezeichneten Kapellmeisters Egisto Tango im Herbst 1919, dessen Wirken zwischen 1913—1918 einen wahren Segen für das Institut bedeutete, derart gesunken, dass zur Zeit sogar die einfachsten Aufgaben nicht befriedigend gelöst werden. Charakteristisch für die Zustände ist es z. B., dass in dieser Saison nicht eine einzige Erstaufführung stattgefunden hat ---. Das »Stadttheater« veranstaltet Aufführungen wechselweise von Operetten und von den beliebteren Opern; seine Kräfte sind denen des Opernhauses unterlegen, so dass seine Veranstaltungen aus künstlerischen Standpunkte belanglos sind.

10b

Italianisch erschienener Text in *Il Pianoforte*, 15. Mai 1921 (Anno II-N. 5), S. 153—154.

10b

Lettera da Budapest [No. 1]

Durante la guerra, e specialmente dopo la disfatta del 1918, i frequentatori dei concerti di Budapest ebbero sempre meno frequenti occasioni di poter far la conoscenza di artisti stranieri. Anche oggi queste condizioni si modificano assai lentamente poichè gli artisti dell'Europa occidentale quasi non si possono pagare per la bassa valuta della nostra moneta.

Dobbiamo quindi fare assegnamento solo sulle nostre proprie forze, cioè sugli artisti nazionali; degli stranieri — quasi tutti della vicina Vienna — soltanto artisti di canto ci rallegrano di quando in quando coll'arte loro. Pel momento tuttavia non possiamo lamentarci, dato che possediamo diversi artisti interpreti di primo ordine, i quali dedicano alla nostra città la maggior parte della loro attività artistica. Fra tutti si distingue l'illustre pianista e compositore Ernő Dohnányi. Non potremo mai essergli tanto riconoscenti quanto egli si merita, offrendo, ad onta delle nostre tutt'altro che rosee condizioni economiche, al benessere musicale dalla sua patria, durante gran parte della stagione, il suo magistero di pianista e di direttore. Nella scorsa stagione egli si produsse soprattutto a Budapest, dall'ottobre fino alla fine di gennaio. Non volendo in questo scritto parlare compiutamente della sua arte di interprete — il che ci riserviamo tuttavia di fare prossimamente — ci limiteremo alla semplice enumerazione delle più notevoli esecuzioni da lui offerte a Budapest durante il breve periodo di quattro mesi. Il solo numero di esse — egli si presentò come pianista solista, come pianista in musica da camera e come direttore, complessivamente sessantadue volte — è tale da destare stupore! E se ciò non era per noi certamente di troppo, per lui, che per quattro mesi lavorò fino all'esaurimento per far partecipe il pubblico ungherese alla sua arte magnifica, si desiderava ansiosamente che risparmiasse maggiormente le sue forze.

Ricordiamo innanzitutto il ciclo per l'anniversario di Beethoven, nel quale suonò tutte le »sonate« e tutte le altre più importanti opere per pianoforte (»variazioni«, »rondò«,

ecc.) in una serie di dieci concerti prima a Pest, poi nuovamente a Buda. Egli ci dette oltre a ciò cinque concerti con programma misto, ed ancora suonò in numerosi concerti e matinées pagine di musica da camera col quartetto Waldbauer — Kerpely e col violinista Emil Telmányi.

Come direttore diresse gli otto primi concerti della nostra «Società Filarmonica» che egli — direttore durante il terzo anno di vita — portò ad un livello artistico non mai raggiunto innanzi da noi. Fra l'altro organizzò un concerto beethoveniano (II, V e VII sinfonie); in un altro entusiasmò gli uditori come solista e direttore ad un tempo, interpretando magistralmente il «concerto in sol maggiore» di Mozart. Un'altra meraviglia fu la sua esecuzione, chiara, a larghe linee, del «Così parlò Zarathustra» di Strauss (che si eseguiva per la seconda volta in Budapest; la prima esecuzione n'era stata data nel 1902). Interessante fu pure l'esecuzione del «doppio concerto» per violino e cello di Brahms, con Waldbauer e Kerpely come solisti. I concerti della «Filarmonica» offersero, per quanto riguarda le novità, relativamente poco; a ciò si opponeva la necessità di lunghe e numerose prove, che non erano possibili per ragioni finanziarie. Tuttavia potemmo udire l'opera giovanile di Strawinsky «Feuerwerk» (Fuochi d'artificio), la «Sinfonia da camera» di Schreker e le due «Canzoni» per baritono e orchestra di Zoltán Kodály.

Il piccolo lavoro in miniatura di Strawinsky abbagliò per la sua stupefacente strumentazione, la «sinfonia» di Schreker deluse per la mancanza di uno stile veramente personale e per la sua ampollosità; le «canzoni» di Kodály fecero una impressione profondissima (a proposito di cui ritorneremo più dettagliatamente alla prossima occasione). Inoltre Dohnányi diresse in un concerto la «Messa in do maggiore» di Beethoven e all'«Opera» per tre volte la sua pantomima «Il velo di Pierette» (su libretto di Schnitzler), protagonista la signora Elsa Galafres-Dohnányi.

Esecuzioni degne di considerazione ci furono offerte pure dal quartetto formato di Waldbauer, Temesváry, Kornstein e Kerpely, il nostro migliore quartetto. (Di quartetti ne abbiamo diversi, tra cui ad es., quello Lehner, ben noto in Italia).

Il quartetto Waldbauer ci dette pure un ciclo beethoveniano eseguendo tutti i «quartetti» del Maestro, oltre ad una serie di concerti con programma misto. Dei programmi di quest'ultimi dobbiamo ricordare il «quartetto in re bem. maggiore» di Dohnányi, il «quartetto» di Ravel, il «duetto» di Kodály per violino e violoncello, il «trio» di Ravel (al pianoforte Béla Bartók) ed il «2° quartetto» per archi di Bartók.

Emil Telmányi, il nostro migliore violinista dopo Franz von Vecsey, si presentò diverse volte al pubblico durante un soggiorno di parecchie settimane. In un concerto alla «Filarmonica» suonò il «Concerto» di Mendelssohn; in un altro il «Concerto» di Beethoven; egli ci dette inoltre due concerti come solista e due di «Sonate» con Dohnányi. La sua interpretazione decisamente virile gli fruttò la generale approvazione.

Il più grande di nostri pianisti contemporanei, Theodor Szántó, comparve a Budapest dopo la sua «tournée» di concerti all'estero nel mese di febbraio. Diede un concerto orchestrale («concerto» per pianoforte di Delius, «concerto in mi bem. magg.» di Beethoven e «Totentanz» di Liszt), concerti da solo e di musica da camera.

Fra i pochissimi artisti stranieri ricordiamo Emil Sauer, caro a noi fin dal tempo passato (in ottobre due «recitals» come solista), e il quartetto viennese Rosé (due concerti). Dobbiamo essere specialmente riconoscenti a quest'ultimo per aver osato eseguire il «quartetto op. 7» di Schönberg. L'opera interessantissima stupì, è vero, il grosso

del pubblico — molti non attesero la fine del lavoro che dura 50 minuti e lasciarono silenziosamente la sala durante l'esecuzione — ; ma una piccola schiera di buongustai e di musicisti (per la maggior parte giovani) salutò con vera soddisfazione la composizione, avendo soltanto un desiderio, quello di risentirla nuovamente.

In un secondo concerto il quartetto Rosé suonò col quartetto Waldbauer l'«ottetto» di Mendelssohn, che si eseguisce assai raramente.

Tra gli artisti stranieri di canto udimmo il distinto cantante finlandese di oratorio Helge Lindberg, e Berta Kiurina (dello Staatsoper di Vienna) sulla scena. E quest'ultima pure in concerto.

Ciò che nella vita musicale dovrebbe essere la cosa più importante, la scena lirica, è da noi pel momento, purtroppo, in uno stato così penoso, che al riguardo non si possono dare che cattive informazioni. Abbiamo sì due teatri d'opera, l'«Opera Reale» e quella »Municipale«, ma purtroppo una è peggiore dell'altra. La prima possiede, è vero, alcuni artisti di canto veramente di prim'ordine, come per esempio Béla Környei, la signora Erzsí Sándor, Franz von Székelyhidy, la signora Olga Haselbeck, ma il suo livello artistico per quanto riguarda la direzione dell'istituto, dopo l'uscita nell'autunno 1919 dell'eccellente direttore d'orchestra Egisto Tango, la cui opera fra il 1913 ed il 1918 rappresentò una vera fortuna per l'istituzione, è talmente basso, che oggi perfino le imprese più semplici non vengono condotte a termine con soddisfazione. Caratteristico per le sue condizioni è il fatto che in questa stagione non si è avuta neppure una »prima« rappresentazione . . .

Il »Teatro Municipale« dà alternativamente operette ed opere richieste dal pubblico; i suoi artisti sono inferiori a quelli dell'«Opera Reale«, cosicchè le rappresentazioni non hanno alcuna importanza dal punto di vista artistico.

11a

Deutsche Variante des unter dem Titel *Budapest Sorely Misses Dohnányi* (→11b) erschienenen Artikels, gleichzeitig Quelle des 1. Teils der *Lettera da Budapest* [No.2] (→13c); März—April 1920.

Ein mit Bleistift begonnenes, weiter mit Tinte geschriebenes, viele Änderungen enthaltendes autographisches Konzept; 338×208 mm Hochformatpapier; 1 Bogen [= 1—4 unnummerierte Seiten]. Bartók Archiv, Budapest, BA-N: 3989.

Nach der englisch veröffentlichten Variante hat Bartók den deutschen Text unter dem Datum *Budapest, 19. April 1921* abgeschickt. Über die bis zum 26. März stattgefundenen Konzerte berichtete der mit Bleistift geschriebene Teil des Entwurfs (offensichtlich das erste Konzept), der wahrscheinlich in den ersten Apriltagen verfaßt wurde. Der Schlußteil des Artikels sowie die gründliche Revidierung des Abschnitts über das Quartett von Milhaud wurden später mit Tinte geschrieben. Die mit Rotstift geschriebene »3. Schicht« der Handschrift ist nach dem 5. Juni datierbar, als Bartók die *Lettera da Budapest* [No. 2] aus zwei, ursprünglich für *Musical Courier* geschriebenen Berichten (11a bzw. 13a) zusammenstellte. (Die handgeschriebene Reinschrift für die italienische Zeitschrift wurde ebenfalls deutsch gefertigt, so daß Bartók nur die für das nochmalige Abschreiben bestimmten Teile mit Rotstift unterstreichen bzw. die zur Überbrückung der Kürzungen unentbehrlichen Worte deutsch eintragen mußte.)

Im Bericht über Milhauds 2. Quartett hat Bartók bei der Umarbeitung zwei Abschnitte gestrichen — vielleicht weil er sie für das Profil des Blattes für zu sachlich¹ bzw. zu persönlich hielt. Der erste

¹ Aus dem Satzbeginn »Blickt man . . . in die Partitur des Werkes« geht hervor, daß Bartók die Partitur in der Hand hatte, doch ist sie in seiner Bibliothek nicht vorhanden (vgl. S. 157). Dieser Umstand bestätigt nur die Annahme, daß wir den Kreis der von Bartók bekannten zeitgenössischen Musik für umfangreicher halten müssen, als es aus den primären Quellen (d. h. aus Bartóks Notensammlung) unmittelbar hervorgeht.

(nach dem ersten Satz des zweiten Absatzes): *Diese Freude erlebten wir bei der Aufführung des Quartetts von Milhaud. Ein trauriges Zeichen unserer Zeit, welches nichts gutes für die Zukunft voraussehen lässt, ist der merkwürdige Mangel bei der jüngeren Generation (zwischen 20 und 30 Jahren) an musikalischen Schaffenden Talenten von ausgesprochener Persönlichkeit. Namentlich ist dies in Deutschland der Fall, welche Erscheinung auch dem anonymen Korrespondenten der Revue Musicale (Januarheft) aufgefallen ist. »On joue... quelques modernes, Strauss, Pfitzner, Reznicek, Busoni, tous gens de cinquante à soixante ans. Je demande quels sont les „jeunes“, mes on ne les connaît pas« schreibt er. Und tatsächlich findet man im besten Falle bloss Schönberg-Nachahmer — in westlichen Ländern eventuell Strawinsky Nachfolger. Frankreich scheint es beschieden zu sein auch in der jüngsten Generation wertvolles zu leisten, und somit die führende Rolle, die ihr seit Debussy zu teil ward, auch in den künftigen Jahrzehnten zu bewahren.*

Der zweite gestrichene Teil hätte an der Stelle der zwei letzten Sätze desselben Absatzes (nach dem Satz »... an Strawinsky's Verfahren«) stehen sollen: *Blickt man nur oberflächlich in die Partitur des Werkes, ohne es eigentlich zu kennen, so sticht einem eine besondere Vorliebe für Quintengänge ins Auge, die einem beinahe als eine Idiosyncrasie anmutet. Doch glücklicherweise verschmelzen diese Doppel- oder dreifachen eventuell auch gegeneinanderrückenden Quintenparallele klanglich derart, dass das Verfahren nicht im mindesten maniert klingt. Was aber das wichtigste ist; das Werk verrät ein echt persönliches Denken, volles Können, in den einzelnen Sätzen eine einheitliche emporstürmende Linie des Aufbaues, welches niemals durch Lücken unterbrochen wird. Vielleicht mangelt es ihm hie und da an Wärme, wofür aber die gesunde Schrofheit desselben genügend entschädigt.*

Anstatt dessen wurden die zwei Sätze »Merkwürdig ist im Werke...« eingefügt. Die kritische Charakteristik Schoenbergs »Verklärte Nacht« (»Letzteres steht [...] als man ihn schildert.«) stammt aus dem mit Tinte geschriebenen Teil des Absatzes, also aus der im letzten Augenblick abgefaßten Revision. Die erheblicheren Abweichungen zwischen der deutschen Fassung und dem englisch erschienenen Artikel zeigen sich in der Kürzung der Liste der Konzerte und Opernaufführungen von geringerer Bedeutung oder der ausführlichen Aufzählung der Mitwirkenden.

11a

[Konzept]

Das grösste musikalische Ereigniss Ungarns in Febr. und März bilden die grossen Erfolge, die derzeit Ernő Dohnányi — in den Vereinigten Staaten erntet. Wie immer grosse Freude wir auch darüber empfinden, so fühlen wir trotzdem schmerzlich seine Abwesenheit: das Konzertleben ist seit seiner Abreise so ziemlich verflacht. Dieser Ermattung tritt nur hie und da irgend eine Neuaufführung interessanter zeitgenössischer Musik erfrischend entgegend — leider aber allzu spärlich. So können wir z. B. in der [im] Zeitraum von 1. März bis heute nur einen derartigen Abend verzeichnen, und zwar ein ausserordentliches Konzert des Waldbauer — Kerpely Quartetts am 8. April brachte Schönbergs Sextett, op. 4. (Verklärte Nacht), Darius Milhaud's 2. Streichquartett, und Beethovens letztes Streichquartett.

Es ist eine wa[h]re Freude, mit der man das plötzliche Auftauchen einer jungen, starken Begabung begrüsst, einer Begabung die seine eigene Wege geht, sein eigenes zu sagen hat, und es auch imstande ist zu tun. Darius Milhaud gehört zu diesen starken Begabungen Jung-Frankreichs. Gegenwärtig erst 28 Jahre alt, gehört er der »Groupe Des Six« an. In seinem 5 sätzigen 2. Streichquartett, im Alter von 23 Jahren geschrieben, findet sich sozusagen gar keine Spur des vorhergehenden französischen impressionistischen Stils. Es weht aus ihr eine Herbe, erzeugt von einem stürmischen Drauf-losgehen, auf die man nach der französischen Musik der letzten Jahrzehnten nicht gefasst war, die jedoch höchstwahrscheinlich als Reaktion nach dem Impressionismus einge-

troffen ist. Die fünf Sätze bauen sich fast ausschliesslich auf gemeinsamen Themen auf – was übrigens kein neues Verfahren ist. In der Technik doch nicht im Inhalte und Geiste mahnt das Werk entfernt an Strawinsky's Verfahren. Merkwürdig ist im Werke das Bestreben, in manchen lang ausgedehnten Partien auf rein diatonischem Gebiete durch schroffe Gegeneinanderstellung – und Führung diatonischer Akkorden und Linien neues zu schaffen. Das Werk verrät ein echt persönliches Denken und volles Können, doch mangelt es ihm hie und da an Wärme, und manche seiner Themen sind etwas zu asketisch einfach gehalten.

Nach der bahnbrechenden Tat des Rosé-Quartettes (im Dez. 1920) die damals das 1. Quartett Schönbergs [aufführten,] wagten sich jetzt auch Waldbauer's an das Schönberg-Sextett heran, so dass wir nun in dieser Saison bereits das 2. Werk dieses Autors kennen lernen konnten. Letzteres steht an Interesse dem 2. Quartette zurück, da es fast durchwegs nichts neues, von vor-Schönbergscher Musik abstechendes enthält, so dass man sich verwundert fragt: wie konnte dieses Werk seinerzeit – vor etwa 26 Jahren in Wien als »ultramodern« verschrien werden. Das vor Schönberg noch immer eine Höllenangst hegende Publikum hörte das »wohlklingende« Werk mit aufrichtiger Freude an, und konstatierte mit Befriedigung, dass der Teufel garnicht so böse aussieht als man ihn schildert. Beide Werke wurden in vollendeter Gestaltung zur Auf-führung gebracht.

An weiteren bedeutenderen Ereignissen fehlte es in den letzten 6 Wochen. So müssen wir uns also bloss auf die Angabe einiger Konzerte und Operaufführungen beschränken.

Konzerte: Am 27. Febr. ein Bartók-Matinée. Mitwirkende: Bartók und Frl. Isabella Nagy. Programm: Klavierkompositionen, und ungarische Bauernlieder mit Klavierbegleitung. Am selben Tag Liederabend der Frau Valborg Svärdström. Am 6. März: Dohnányi-matinée unter Mitwirkung des Waldbauer-Kerpely Quartetts, Herrn Sándor Farkas, Mitglied des Kön. ungar. Opernhauses und Béla Bartók. Programm: Des dur Streichquartett, Lieder mit Klav.begl., C moll Klavierquintett.

Am 12. März Sonatenabend des Pianisten Th. Szántó und des Violinisten ? Konz (Brahms g dur, Beethoven's Kreutzer und Fran[c]ks Sonate)

Am selben Tag Klavierabend des Herrn Sándor Vas, der ausser den Üblichen Konzertpiécen auch einiges moderne spielte, so z. B. Klavierstücke von Kodály, Albeniz, Bartók, und Busoni's »All' Italia«.

Am 18. März wurde vom Schüler Chor und Schüler Orchester der Hochschule für Musik – allerdings mit Herbeiziehung der Bläser des Opernhauses – Liszt's »Ungarische Krönungsmesse« unter Leitung des neuen Direktors Dr. Jenő von Hubay vortragen (Bekanntlich wurde voriges Jahr Dohnányi der Direktorstelle an der Hochschule enthoben, und statt seiner Herr v. Hubay als Direktor ernannt).

Am 21. März war ein ausserordentliches Konzert der Philharmonischen Gesellschaft unter Gast-leitung des Wiener Kapellmeisters Ferd. Loewe (Pastoral Symph., Strauss' Tod und Verklärung, Tannhäuser Ouv.).

Am 22. März Liederabend des deutschen Kammersängers Eduard Erhard.

Am 24. und 26. März wurde Bach's Mattheus-Passion von der »Budapester Orchester-Gesellschaft« unter Leitung des Kapellmeisters Emil Lichtenberg aufgeführt; Solisten: die Opernhausmitglieder Anna Medek und Anna Hardorff (Sopran), Maria Basilidesz (alt), Franz Székelyhidly (tenor), Oscar Kálmán (bass), Árpád Szemere (Christus).

Am 25. März: Haydn's »Sieben Worte« aufgeführt von Palästrina Chor, geleitet von Herrn Csáktornyai Gamauf.

Am 5. Apr. Bach-Händel Abend des Oratoriumsängers Helge Lindberg unter Mitwirkung des Philharmonischen Orchesters und Kapellmeisters Steph. Kerner. Am 6. Apr. Klavierabend des griechischen Pianisten Telemaque Cambrino.

Königliches Opernhaus.

Am 1. März Gounod's Faust; am 4. März »Mme Butterfly« beide mit Frau Berta Kiurina, Mitglied der Wiener Staatsoper als Gast.

Am 5. Apr. Reprise des »Nordstern's« von Meyerbeer, mit Frau Erzsi Sándor (Czarin) Frau Gitta Halász (Praslovja), Herrn F. Szende (Czar).

Städtisches Theater: am 3. Apr. Carmen, mit M. Bohnen (Escamillo), R. Schubert (Don José), Maria Gutheil-Schoder (Carmen) als Gäste. Soeben erfahre ich dass das Städtische Theater für die nächsten Saisone endgültig und unapellierbar an Emil Ábrányi, gewesenen Kapellmeisters und im Winter 1919–20 Direktor des Kön. ung. Opernhauses verpachtet wurde, der daraus ein zweites Opernhaus Budapests gestalten wird.

Während einem kurzen Aufenthalt in Pressburg hatte ich Gelegenheit, einen Einblick in das Musikleben dieser früheren Provinzstadt Ungarns, derzeit Hauptstadt der Slovakei zu tun. Es herrscht dort diese Saison ein ziemlich reges Getriebe: Künstler ersten Ranges wie Baklanoff, Henry Marteau, Eugen d'Albert, Moritz Rosenthal und der Sänger Franz Steiner gaben Soloabende. Im Januar gastierte auch das budapester Waldbauer–Kerpely Quartett mit grossem Erfolge: am Programm stand Beethoven's d dur, Dohnányi's des dur quartett und das Debussy Quartett. Im Stadtt[h]eater werden von einer tschechischen Operngesellschaft auch Opernaufführungen veranstaltet; geleitet von Herrn Zuna, einen ausgezeichneten Dirigenten, dem aber leider ein sehr schlechtes Orchester und Solisten zweiten Ranges zur Verfügung stehen. Ausser Don Juan, Hoffmanns Erzählungen, Jüdin und Smetana's Dalibor hatte man sogar eine Uraufführung einer neuen tschechischen Oper herausgebracht, deren 5. Aufführung ich Gelegenheit hatte zu hören: der »Schwarzen Seerose« von Emanuel Maršik. Der Autor, der seine musikalische Ausbildung an der budapester Hochschule für Musik erlangt hat, verfügt über ein bedeutendes Können, doch fehlt es ihm an einer ausgesprochenen Persönlichkeit. Was Modernität anbelangt, so steht sein Werk ungefähr dem Strauss'schen Styl am nächsten, hie und da mit neufranzösischen impressionistischen Nachklängen untermischt. Sympathisch ist am Werke die formelle Abgerundetheit, durch die unangenehme Längen vermieden werden.

11b

Artikel im *Musical Courier*, 26. Mai 1921, S. 47.

Budapest Sorely Misses Dohnanyi

Work by Darius Milhaud, Heard for First Time, Makes Schönberg Sound Tame — Budapest to Have Second Opera House — Music in Pressburg, New Capital of Slovakia

Budapest, April 19, 1921. — The outstanding event in Budapest's musical life during February and March undoubtedly was the success which Erno Dohnanyi is earning

Recte: Ernő Dohnányi.

in the U.S.A. Yes, we miss him badly — although a shadow of his laurels falls upon us, too.

Concert life in Budapest has suffered heavily from his absence. Every now and then it is enlivened by the performance of some interesting work by a contemporary musician, but such appearances are very scarce indeed. Since the first of March we had only one concert which brought us the long-looked-for change in the monotony of the usual concert programs. The Waldbauer—Kerpely Quartet played on April 8 Schonberg's sextet, op. 4. («Verklärte Nacht»), Darius Milhaud's second string quartet, and Beethoven's last work of this genre.

Darius Milhaud's Work Impresses

It is with sincere joy that we welcome the sudden appearance of a young, powerful talent, a talent which takes its own course, which has something to say and says it well. Darius Milhaud is one of the truly gifted of the youngest French school. Only twenty-eight years of age, he already belongs to the famous »Groupe des Six.« In the five movements of this string quartet, composed at the age of twenty-three, nothing can be detected of the so-called French impressionistic style. There is even a touch of rudeness produced by a certain recklessness in composing, which we are not prepared for — a reaction from impressionism, probably inevitable after the French music of the past decades.

The five movements of his string quartet have their themes in common — not a new feature of musical construction, by the way. Technically, but not in spirit and content, the work reminds us of Stravinsky. Somewhat strange in this opus is the endeavor to create new effects in purely diatonic passages — by the abrupt opposition of diatonic chords and melodies. The work doubtless sounds a genuine personal note and gives proof of a real intellectual capacity. What one misses occasionally is warmth; the ascetic simplicity of the themes sometimes goes to extremes.

Schonberg Tame in Comparison

The pioneer interpreters of Schonberg's works were Rosé and his magnificent colleagues, who first opened the way in December, 1920, with Schonberg's second¹ quartet. Now the Waldbauer Quartet made it their task to perform the already famous sextet by the Viennese composer, the second of his works to be heard this season. The sextet proved far less interesting than the preceding quartet; there is in it nothing essentially new; it well might have been written in the pre-Schonberg period. So one cannot help asking oneself: how is it that twenty-six years ago this work could be termed hyper-modern? The audience, which still holds its breadth when the name of Schonberg is mentioned, listened to the work with sincere enjoyment and the applause it earned proved that the »Devil« is not as black as he is commonly painted. Both the Schonberg and Milhaud works were performed with superior interpretative power.

¹ Richtig: *First*.

Some Interesting Concerts

Although no other really exciting events have occurred, some really good concerts have taken place during the last six weeks. Isabella Nagy and Bela Bartok performed some compositions by the latter — the Peasant Songs and some piano pieces. The Waldbauer—Kerpely Quartet, with Bartok at the piano, and Sandor Farkas of the Budapest Royal Opera House, gave a concert of compositions by Dohnányi — the string quartet in D flat major, songs with piano, and the famous piano quintet. Theodor Szántó, pianist, and the violonist Koncz gave a recital at which sonatas by Beethoven, Brahms and Cesar Franck were played, while Busoni's »All Italia«, works by Kodály, Albeniz and Bartok were played splendidly by the pianist, Sandor Vas. A performance of the »Hungarian Coronation Mass,« by the choir and orchestra of the Academy of Music, under Professor Hubay, again brought to mind the absence of Dohnányi, who, up to last year, the brilliant leader of our Academy, had to yield his post to Hubay. Bach's »Passion According to St. Matthew« had two renditions by the Budapest Orchestral Union under Emil Lichtenberg, with local soloists.

Among the outstanding orchestral events was the appearance of Ferdinand Loewe, of Vienna, who once more proved his abilities as an interpreter of Beethoven. Under his conductorship the »Pastoral Symphony,« Strauss' »Death and Transfiguration« and the »Tannhauser« overture made a deep impression.

Budapest to Have Two Opera Houses

In the State Opera house, too, there were some fine performances such as Gounod's »Faust« and Puccini's »Madame Butterfly« with Bertha Kiurina, of Vienna, as a guest. In the Municipal Theater, a curious revival, that of Meyerbeer's »Etoile du Nord,« aroused attention. The Municipal Théâtre is now definitely leased to Emil Abrányi, formerly conductor, and in 1920—1921 director of the State Opera House, who is going to make it into Budapest's second opera house.

Capital of Slovakia Musically Active

A short stay in Pressburg, now the capital of Slovakia, gave me an opportunity to get a glimpse of musical life in this historic Hungarian city. First rank artists like Baklanoff, Henri Marteau, Eugen d'Albert, Moritz Rosenthal, the singer Franz Steiner, the already world-famous Elly Ney, etc., have given recitals there during the season. The Waldbauer Quartet also paid a visit, earning enormous success with Beethoven, Dohnanyi and Debussy quartets.

At the Pressburg Municipal Theater a Czech operatic company is just now giving performances. Its very able conductor, Herr Zuna, I am sorry to say, has only second rank soloists and orchestra at his disposal. Nevertheless, besides the often-repeated »Tales of Hoffmann,« »La Juive« and »Dalibor,« a new opera, »Die schwarze Seerose,« by Emanuel Marsik, has been brought out. The composer of this work, who was educated at the Budapest Academy of Music, undoubtedly has learned all a good musician

Recte: Dohnányi; Sándor Farkas; Koncz; Szántó; Sándor Vas; Maršik.

ought to know, yet his work lacks the expression of a decided personality. In style it reminds one of Strauss, with a touch of neo-French impressionistic influences. What appeals most to us is the formal perfection, which, above all, avoids unpleasant lengths.

12a

Deutsches Konzept des englisch erschienenen Artikels *The Relation of Folk-Song to the Development of the Art Music of Our Time* [→12b]; Dezember 1920 [?].

Mit Tinte geschriebenes autogr. Manuskript mit vielen Korrekturen; 338×210 mm Hochformatpapier; 3 Bogen [= 1–12 unnummerierte Seiten]; Bartók Archiv, Budapest, BA-N: 3990.

Der Schrift nach vermutlich eine Erstfassung (Bartóks Frau, Márta Ziegler, die auch kleine Sprachkorrekturen vornahm, kopierte die zur Absendung bestimmte Reinschrift).¹ Größere Teile hat Bartók nachträglich am Rand formuliert,² auch die Reihenfolge der Absätze hat er zum Teil umgruppiert.³

Diese Abhandlung ist eine der bedeutendsten »Grundstudien« Bartóks, die er in den folgenden anderthalb Jahrzehnten mehrere Male für Artikel und Vorträge umformulierte und ihre Varianten in verschiedenen Sprachen veröffentlichen ließ.⁴ Es lohnt sich, die Geschichte ihrer Entstehung näher zu untersuchen. Ihr Vorläufer ist offensichtlich der im September 1920 verfaßte Aufsatz *Einfluß der Volksmusik auf die Kunstmusik unserer Tage* [→4a], der jedoch nur etwa ein Drittel dieser Abhandlung umfaßt. Selbst die Sätze, die scheinbar inhaltlich völlig übereinstimmen, hat Bartók nicht abgeschrieben, sondern, wie die typischen Verbesserungen des Konzeptes beweisen, neu formuliert. Die Entstehung der Studie 12a können wir etwa auf *Dezember 1920*, eventuell auf Anfang Januar 1921 datieren, wie die folgenden Dokumente belegen.

1. Bartóks Brief an Heseltine vom 24. November 1920 (vgl. Anhang, Brief 1), in dem er schreibt: *Je viens de recevoir votre second lettre du 20. Nov. en ce moment. Certainement, je vous enverrais des articles (écrites en allemand) de temps en temps pour votre Revue avec grans plaisir; je vous prie seulement d'attendre quelque temps encore, parc'que j'ai quelques autres travailles à terminer d'abord.*

2. Nach einem Brief Bartóks an Heseltine vom 7. Februar 1921 (Anhang, Brief 2, Absatz 1) hat er den Artikel für *Sackbut* bereits früher durch den in London lebenden Violinisten Pécskay nach London geschickt (er bespricht Pécskays Konzert im Dezember 1920 auch in der vom 2. Januar 1921 datierten Kritik [→8b]). Übrigens fragte Bartók schon in seinem Brief an Cecil Gray vom 16. Januar 1921, ob der durch Pécskay nach London gebrachte *Sackbut*-Artikel angekommen sei.⁵

Ein wesentliches Motiv für die Abfassung der verhältnismäßig langen und wichtigen Studie war, daß Bartók den Ton der brieflichen Annäherung Philip Heseltines außerordentlich hoch bewertete,⁶ daß dieser Bartóks Musik so gründlich kannte, daß die von ihm hervorragend geleitete Zeitschrift *The Sackbut* sich für die auch nach Bartóks Meinung wichtigste Richtung der neuesten Musik einsetzte und daß in dieser Zeitschrift der bahnbrechende Bartók-Artikel von Cecil Gray sofort erschienen ist (Novemberheft 1920). Daß Bartóks Artikel erst in der Juninummer 1920 gebracht wurde, lag

¹ Diesmal beweisen gleich mehrere Eintragungen, daß sich Frau Bartók manchmal nur schwer im unübersichtlichen Manuskript zurecht fand; beispielsweise bei einer Einfügung: *ugye ezt kell oda beírni?* [nicht wahr, das muß hier eingetragen werden]; bei der Orthographie des Wortes »international«: *miért írod t-vel most? Hát én így mit tegyek?* [warum schreibst du es hier mit t? Was soll ich nun tun?] usw.

² Zum Beispiel in dem mit den Worten »Erst in neuerer Zeit . . .« beginnenden 7. Absatz den Passus »Merkwürdig ist es nun jedenfalls . . .« bis Schluß des Absatzes.

³ Zum Beispiel sollte ursprünglich dem 7. Absatz der 11. Absatz folgen, der mit den Worten beginnt: »Dieser Aufsatz will nicht — wie bereits gesagt wurde — . . .«

⁴ Mit kleineren Kürzungen ist die Variante *O wpływie muzyki wiejskiej na twórczość artystyczną*, in der polnischen Zeitschrift *Muzyka* 6. (Juni) 1927, S. 256–259, verhältnismäßig wortgetreu erschienen. Die vollständigste Variante entstand 1931; siehe ausführlich bei Szöllösy: *BÖI*, 896 ff.

⁵ *DemBr/IV*, 39, *Dem2Br*, II, 18.

⁶ Auf die an Bartók gerichteten verschollenen Briefe Heseltines können wir aus Bartóks Antworten schließen.

daran, daß Heseltine sein Blatt nur unter den größten Schwierigkeiten aufrechterhalten konnte (siehe Bartóks Brief an Heseltine vom 17. März 1920, Anhang, Brief 3). Die folgende Nummer ist nicht mehr von ihm herausgegeben worden.⁷ Auch die Frage von Bartóks Honorar wurde erst im Dezember geregelt⁸ und erst Ende Oktober oder noch später erhielt er das ausgedruckte Exemplar.⁹

Der englische Übersetzer war Brian Lunn. Seine Arbeit — im Gegenteil zu der von Saerchinger — gehört zu den vortrefflichen, auf sinngemäße Treue bedachten Bartók-Übersetzungen. Das Vorhandensein des deutschen Originalkonzeptes ist trotzdem von entscheidender Bedeutung, denn infolge der geänderten Interpunktion und Satzkonstruktion weicht die englische Übersetzung in den Nuancen stellenweise erheblich vom Bartók-Text ab. (Ein typisches Beispiel hierfür ist die deutsche bzw. englische Variante des Abschnittes über *Sacre!*)

In Bartóks Studie finden wir zahlreiche Bewertungen und einseitige Stellungnahmen, bei deren Kritik man das Datum der Abfassung nicht übersehen darf: Bartóks Kenntnisse über die zeitgenössische Musik waren bis 1920 noch ziemlich beschränkt und auch seine Informationen über die Volksmusik waren noch lückenhaft. Zum Beispiel berief er sich auf das Buch von Kuhač¹⁰ als auf eine absolut verlässliche Quelle, so daß seine Argumente für den Einfluß der Volksmusik bei Haydn und Beethoven angesichts der neuen Forschungsergebnisse kaum standhalten würden. Wir verweisen auch auf die Bewertung der Parallele Strawinsky—Kodály oder auf seine logisch ziemlich umstrittenen Äußerungen über Schoenberg.

12a

Das Verhältniss der Volksmusik zur Entwicklung der Kunstmusik unserer Tage

Dieser Aufsatz erstrebt keine systematische Beschreibung sämtlicher Erscheinungen in der Kunstmusik unserer Tage, die auf die Einwirkung irgendwelcher Volksmusik zurückführbar sind. Er will bloss auf einige dieser Erscheinungen hinweisen, und hat den besonderen Zweck die allgemeine Aufmerksamkeit auf die Bedeutung der Volksmusik für die schaffenden Tonkünstler zu lenken, resp. die Rolle zu beleuchten, die dieselbe in der Entstehung der heutigen (und eventuellen künftigen) Kunstmusik spielt oder spielen kann. Der allgemeinen Ansicht nach machte sich der Einfluss der Volksmusik erst im XIX. Jahrhunderte in grösserem Masse bemerkbar und zwar einerseits in den Werken Chopins und Liszts, andererseits in denen der Repräsentanten der verschiedenen nationalistischen Richtungen (Grieg, Smetana, Dvořak, Tschaikowsky usw.) Diese Ansicht ist insoferne nicht richtig, da erstens die Werke der genannten Autoren nicht so sehr zur Volksmusik sondern zu der volkstümlichen Kunstmusik ihrer Heimatländer in Beziehung stehen, zweitens da auch bei denjenigen, welche zur wirklichen Volksmusik ihrer Heimat etwas näher stehen — also die genannten slavischen Komponisten — die Frucht dieses Verhältnisses nicht so sehr auf ihr ganzes

⁷ Vgl. im Juliheft Ursula Grevilles »Editorial« sowie Bartóks Bedauern wegen Heseltines Ausscheiden in seinem Brief an Gray vom 15. Oktober 1921. *DemBr/IV*, 42, *Dem2Br*, II, 29.

⁸ Hierauf bezieht sich wahrscheinlich der erste Satz des Bartókschen Briefes vom 29. Dezember 1921 (Anhang, Brief 4).

⁹ Seine Briefe vom 15. Oktober 1921 bzw. 29. Dezember 1921 an Gray: *DemBr/IV*, 42—43, *Dem2Br*, II, 29—31.

¹⁰ Sein Titel lautet richtig: *Južno-Slovjenske narodne popievke* [Südslawische Volkslieder]. — In der zweiten angeführten Melodie (Kuhač, Nr. 1015) hat Bartók im 10. Takt den letzten Ton ungenau kopiert: anstatt *g*¹ steht bei ihm *f*¹.

Oeuvre einen unverkennbaren Stempel aufgedruckt hat, sondern sie offenbart sich eigentlich sozusagen nur episodisch. Wir haben also vor allem unsere Aufmerksamkeit auf den essentiellen Unterschied zwischen volkstümlicher Kunstmusik und echter Volksmusik im engsten Sinne des Wortes zu lenken. Die echte Volksmusik besteht aus denjenigen Melodien die als Repräsentanten eines mehr oder minder einheitlichen Musikstyls in der Bauernklasse* eines Volkes entstehen. Wir wollen sie also künftig einfachheitshalber kurzweg Bauernmusik nennen. Wie entsteht sie jedoch? Lange Zeit meinte man, sie würde vom Volk als eine einheitliche Masse, auf irgendwelche mysteriöse Art erdacht; diese Auffassung ist natürlich nicht annehmbar, wobei sie übrigens die Frage: »Wie?« garnicht beantwortet. Andere waren der Meinung, die einzelnen Melodien würden von einzelnen Bauernpersonen erfunden; indessen wird diese Ansicht durch keinen einzigen beobachteten Fall bekräftigt; auch ist sie aus psychologischen Gründen schwer haltbar.

Bei der Erforschung der in Ungarn in den letzten Jahrzehnten entstandenen neuen Bauernmusikstylarten wurden Beweise gewonnen, wonach die Entstehung folgendermassen erklärt werden kann: irgendein Volk besitzt einen Musikstyl auf einer gewissen kulturellen Entwicklungsstufe. Durch verschiedenartige Vorgänge dringen fremde Melodien — seien es Kunstmelodien, oder Melodien eines Nachbarvolkes — von einer höheren kulturellen Entwicklungsstufe in das betreffende Volk ein. Sie verbreiten sich sowohl räumlich als auch zeitlich; durch diesen Prozess entstehen räumlich verschiedene Varianten — in der ersten Zeit wohl von geringeren später durch die Häufung gewaltigeren Abweichungen von der Originalgestalt. Durch den konservativen Trieb der Bauern werden die übernommenen fremden Melodien mit den Eigenheiten ihres bisherigen Musikstyles geschmückt, oder infolge der Nachwirkung des bisherigen Styles ganz und gar umformt. Dieser Prozess geht wohl ebenfalls räumlich verschieden vor. Bei der Umformung können auch die Betonungseigenheiten usw. der Sprache eine beträchtliche Rolle spielen. Durch all diese Vorgänge entsteht mit der Zeit eine Reihe von Melodien, die in der Struktur eine gewisse Einheitlichkeit verraten, und die von den Originalen bedeutend abweichen. Die allmähliche Entstehung dieser Abweichungen kann schon ganz gut dem instinktiven Drang einzelner Bauern Personen, resp. kleinerer oder grösserer Bauernmassen zugeschrieben werden.

Es kann nun angenommen werden, dass der ältere Musikstyl dieser Bauernklasse durch ebensolche Vorgänge, jedoch aus uns unbekanntem Elementen entstanden ist. Allerdings können wir die Frage der Entstehung der *Urmusik* eines Volkes ebensowenig, wie die der Entstehung der Ursprachen oder des Menschengeschlechtes beantworten. Bei manchen Völkern offenbart sich ein ganz ungewöhnlicher Hang zur Erhaltung gewisser Eigentümlichkeiten ihres uralten Musikstyls. Trotz den gewaltigsten Revolutionserscheinungen — die bei ihnen einen im Geist völlig neuen Musikstyl zustandebrachten, — schimmern in ihren allerneuesten Melodien noch immer so manche Urzüge durch. So verhält es sich mit dem in den letzten Jahrzehnten entstandenen ungarischen Musikstyl, in dessen Melodien die althergebrachte und an den asiatischen Ursprung der Ungarn mahnende Pentatonik noch immer unverkennbar ist.

Die Bauernmusik im engsten Sinne ist also als eine Naturerscheinung zu betrachten; ihre vorliegende Gestalt ist durch die instinktive Umgestaltungskraft einer Menschen-

* oder eine Volksklasse von noch tieferer Kulturstufe

masse ohne jegliche Erudition entstanden. Sie ist eine ebensolche Naturerscheinung, wie z. B. die Formengestaltungen der Natur (des Pflanzen-Tierreiches usw.). Dementsprechend hat sie in ihren Einheiten eine absolute künstlerische Vollkommenheit; diese Vollkommenheit im Miniatur kommt – man möchte fast sagen – der Vollkommenheit eines musikalischen Meisterwerkes von der grössten Dimension gleich. Sie ist das klassische Urmuster eine Idee in der knappsten Form, mit möglichst einfachen Mitteln in lebendiger Frische und wohlproportioniert, kurzgesagt in vollendeter Weise musikalisch auszudrücken. Dies ist Grund genug dafür, dass die Bauernmusik im engsten Sinne von den Durchschnittsmusikern überhaupt nicht verstanden wird. Sie finden sie leer und nichtssagend, ihrem Geschmacke entspricht die volkstümliche Kunstmusik viel mehr. Letztere stammt von bekannten oder unbekanntem einzelnen Autoren von einer gewissen musikalischen Erudition – bei uns in Osteuropa von dem Herrenstande angehörigem Dilettanten, die dem Schaffens-Drang ihrer beschränkten musikalischen Begabung durch die Verfertigung mehr oder minder einfacher Melodien genügen. Ihre Musik ist einerseits von Elementen der Westeuropäischen Kunstmusik von abgenutzten Gemeinplätzen durchsetzt, andererseits zeigt sie Einflüsse der Bauernmusik ihrer Heimat. Letzteres verleiht zwar ihren Werken eine gewisse Exotik – von welcher sich sogar ein Liszt, Brahms, Chopin – angezogen fühlten. Indessen ergibt diese Untermischung von Exotik und Banalität als Endresultat etwas Unvollkommenes, Unkünstlerisches, welches sich von der Abgeklärtheit der Bauernmusik im engsten Sinne scharf und höchst ungünstig unterscheidet. Merkwürdig ist es jedenfalls, dass nur die zwei Extremen ein künstlerisch vollkommenes zu gestalten vermögen: einerseits das jegliche städtische Kultur entbehrende Bauernvolk, als Masse, andererseits die schöpferische Kraft eines grossen Talents, als Individuum. Der Schaffenstrieb eines jeden, der das Unglück hat zwischen diesen beiden Extremen geboren zu sein, führt nur zu dünnen, nutzlosen Missgestaltungen. Wo Bauern oder Bauernklassen ihre Naivität, ihre unbefangene Unwissenheit infolge empfangener städtischer Kultur oder besser gesagt Halbkultur verlieren, dort geht auch ihre künstlerische Umgestaltungskraft zu grunde. So kann man denn im Abendlande schon seit langer Zeit von keiner Bauernmusik im engsten Sinne des Wortes sprechen. Sogar in Osteuropa sind seit etwa einem Jahrhundert oder seit noch früher zahlreiche volkstümliche Kunstmelodien durch die Bauernklassen aufgenommen worden, die mit kleineren oder grösseren Veränderungen ihr Leben in ihrem neuen Milieu zwar weitergeführt haben, aber zur Bildung eines einheitlichen neuen Bauernmusikstils nicht geführt, oder dazu nichts beigetragen haben. Je grössere Veränderungen, besser gesagt je grössere Vervollkommenung sie durch ihre neuen Träger erfahren haben, desto näher kamen sie zur Bauernmusik im engsten Sinne. Doch als *Repräsentanten* einer solchen können sie alle mit einander trotzdem nicht betrachtet werden.

Als im XIX. Jahrhunderte das Erwachen resp. die Erstärkung des Nationalismus bei den, politisch meist unterdrückten kleineren Nationen (wie z. B. bei den Polen, Tschechen, Ungarn) die Forderung nach national gefärbter Kunst immer stärker wurde, war den intellektuellen Kreisen der betreffenden Länder fast ausnahmslos nur die volkstümliche Kunstmusik ihrer Heimat bekannt, die ja Dank ihrer teilweisen Exotik – tatsächlich nicht jeden Reiz entbehrt. Der echten Bauernmusik wurde bestenfalls gar keine Aufmerksamkeit geschenkt; ja sogar wurde sie als etwas Pöbelhaftes geradezu verschmäht. Kein Wunder also, wenn Komponisten wie Chopin, Liszt, die in eigener

Person als Sammler und Forscher der Sache nicht nachgehen konnten oder wollten, überhaupt keine Gelegenheit hatten echte Bauernmusik zu hören. Erstens hatten sie wahrscheinlich wenig Gelegenheit mit der Bauernklasse in direkte Fühlung zu treten; und wenn dies auch hie und da der Fall war, so haben sie höchstens übernommene volkstümliche Kunstlieder aus dem Bauernmunde zu hören bekommen. Denn die Bauern fühlen instinktiv, manche wissen es sogar aus Erfahrung, dass die meisten der Herrenleute auf ihre einfachen Kunstprodukte mit geringschätziger Verachtung blicken. Deshalb tun sie vor Städtlern mit ihren Kunstschatzen karg; und stellen bestenfalls übernommene städtische Produkte (auf die sie übrigens als auf eine besondere Errungenschaft, stolz sind) bei solcher Gelegenheit zur Schau.

Auf Chopin hat also die polnische, auf Liszt die ungarische Volkstümliche Kunstmusik einen gewissen Einfluss ausgeübt. Liszt interessierte sich übrigens, — als ein international beanlagter Geist — bekanntlich auch für italienische, spanische usw. derartige Musikprodukte. Mit mancher Exotik wurden indessen auch so manche Banalitäten von ihnen einverleibt, was ihren betreffenden Werken nicht zum Wohl reichte. So nehmen denn auch nicht die »national« beanlagten Polonaisen in Chopin's Oeuvre die wichtigste Stelle ein; und ebenso verhält es sich mit Liszt's ungarischen Rhapsodien, mit den Tarantellen und Polonaisen. Übrigens ist es ja nur eine nationale Tünche, die eben nur diese spärlichen Werke erhalten haben; zum Glück blieben die Hauptwerke der beiden Autoren davon meistens verschont.

Erst in neuerer Zeit, d.h. mit dem Anbruch des XX. Jahrhunderts wird eine, anfangs allerdings nur recht spärliche Einwirkung der echten Bauernmusik wieder bemerkbar. (Ich sage: »wieder«; denn bereits in der Wiener Klassiker Epoche ist eine derartige Erscheinung zu verzeichnen. Doch hierüber später.) Die Exotik der volkstümlichen Kunstmusik war erschöpft, ihre Abgeschmacktheit ist widerwärtig geworden. Die — anfänglich zwar bescheidenen — Forschungsergebnisse der jüngsten der Wissenschaften, der Musikfolklore haben die Aufmerksamkeit einiger Musiker auf die echte Bauernmusik gelenkt: mit Erstaunen wurden sie einer Überfülle von Naturschatzen gewahr. Dieses Versenken in das Naturreich der Musik scheint die notwendige Folge einer Reaktion gegen den Ultrachromatismus der Wagner und Strauss Periode zu sein: die echte Bauernmusik in Osteuropa ist fast durchwegs diatonisch, ja an manchen Orten, wie z. B. bei den Ungarn sogar pentatonisch. Merkwürdig ist es nun jedenfalls, dass zu Anfang des XX. Jahrhunderts zugleich mit dem Bestreben durch Bauernmusik angeregt zu werden, ein scheinbar ganz gegensätzliches Streben immer mehr zur Geltung kommt: das Streben nach der Emanzipation der zwölf verschiedenen, in unserer Kunstmusik gebrauchten Tonhöhen innerhalb einer Oktave von einem jeglichen Skalensystem (dies hat mit dem Ultrachromatismus nichts zu tun, da ja in letzterem die chromatischen Töne eben nur deshalb »chromatisch« wirken, weil sie auf die [die] Basis bildende diatonische Tonleiter bezogen werden). Dem Bestreben nach der Gleichbewertung der Halbtöne steht die Anlehnung an die Diatonik der osteuropäischen Bauernmusik durchaus nicht im Wege. Dieses Bestreben kann ja sowohl in Melodik wie in Harmonik zur Geltung kommen. Falls also infolge der Anlehnung an Bauernmusik in der Melodiebildung Diatonik oder gar Pentatonik erscheinen, bleibt in der Harmonik noch immer Spielraum genug zur gleichwertigen Behandlung der Halbtöne. (Die Melodik exotischer Bauern-Musik — zb. die der Araber — ist übrigens nicht einmal diatonisch.) Ja sogar führt solchen neueren Werken die Einfachkeit und Diatonik der

Bauernmusik wohlthuende Ruhemomente und Frische zu: durch den Gegensatz der zweierlei Bestrebungen werden eben nur die Eigenschaften beider schärfer unterstrichen, wodurch der Gesamteffekt umso wirksamer wird. Ausserdem entrinnen derartige Werke durch die Anlehnung an die Bauernmusik der drohenden Gefahr, in ein ermüdendes oder überladenes Extrem zu verfallen.

Wenn von einer Beeinflussung seitens der Bauernmusik gesprochen wird, so soll damit nicht die Annahme einer blossen Tünche gemeint sein. Es handelt sich nicht um eine blosser Adoption von Bauernmelodien, oder Melodienbrocken, und um die unorganische Einführung derselben in musikalische Werke. Es handelt sich vielmehr um eine tiefere Erfassung des mit Worten schwer zu schildernden Geistes der Musik von irgend einer oder von mehreren Bauernvölkern. Wie dieser Geist erfasst wird, und wie diese Erfassung in die Musikwerke umgesetzt wird, steht in engem Zusammenhange mit der musikalischen Begabung und Persönlichkeit des betreffenden Komponisten, Daraus folgt, dass einem Stümper, oder einem beschränkt Begabten es nicht viel nützt, wenn er zu den Bauern läuft, um sich eine Anregung und eine Auffrischung seiner lahmen Fantasie zu holen.

Obwohl ein jeder Vergleich zwischen Malerei und Musik etwas hinkt, könnte man doch was die Beziehung der echten Bauernmusik zur Kunstmusik anbelangt, auf eine parallele Erscheinung in beiden Künsten weisen: was für die Malerei die Naturobjekte bedeuten, könnte die Bauernmusik – eine Natur im Reiche der Musik – für das Musikschaffen bedeuten. Die echte Volksmusik kann für die höhere Kunstmusik ebenso als Naturerscheinung in Betracht kommen, als die mit dem Auge wahrnehmbaren Eigenschaften der Körper für die bildende Kunst. Oder aber – um diesbezüglich auf eine Parallele im Musikschaffen und der Dichtkunst zu deuten – wäre ihre Rolle im Schaffen des Musikers eine ähnliche wie die Lebenserscheinungen im Schaffen des Dichters.* Wie aber der Maler die Natur nicht aus Büchern, Beschreibungen kennen lernen kann, so gilt es auch für den Musiker, der sich zur Bauernmusik sehnt, dieselbe nicht aus toten Sammlungen, als musealisch aufbewahrte Gegenstände kennen zu lernen. Bei der Aufzeichnung geht gerade dasjenige der Bauernmusik zu grunde, durch das sie befähigt ist dem Musiker Erlebniss zu reichen. Die starre Notenschrift kann unmöglich die feineren Nuancen in Rhythmik, in der Intonation, im Gleiten der Töne – kurzgesagt all das pulsierende Leben der Bauernmusik wiedergeben. Die Aufzeichnung einer Bauernmelodie ist sozusagen ein sinnbildliches Zeichen derselben: wer niemals dieselbe oder ähnlich geartete verwandte Melodien in lebender Gestalt, d. h. vom Bauernmunde gehört hat, der wird bloss durch Ablesen der Noten Zeichen von derselben niemals ein richtiges Bild bekommen. Am zweckmässigsten ist es daher, die Bauern selbst aufzusuchen, und nicht nur um ihre Musik in ihrer wahren unverfälschten Gestalt kennen zu lernen: die Intensität der anregenden Erlebnisse wird noch von den mitlaufenden Elementen – durch das Milieu, durch die mit Musik verbundenen zereemoniellen Gebräuche, usw. – unvergleichlich erhöht.

Glücklicherweise besitzen wir Sprechmaschinen (Phonograph Gramophon usw.), durch deren Hilfe Bauernmusik verewigt werden kann, wodurch derartige oft beschwer-

* (Fussnote) Die Dichtkunst hätte zwar, würde man meinen, die Bauernpoesie als eine entsprechende Quelle zur Verfügung. Indessen scheint die Bauernpoesie bei weitem nicht dieselbe Bedeutung für die Dichtkunst zu besitzen als die Bauernmusik für die Kunstmusik. Die Bauernpoesie entbehrt vor allem der grossen Mannigfaltigkeit, die uns Musikern die Bauernmusik gewährt.

zu können. Auch wird er wohl nur von einer Bauernmusik angeregt werden können, die sich mit seiner Persönlichkeit verträgt. Und in diesem Falle wäre es sinnlos, sich aus äusseren Gründen, eine Wahl aufzuzwingen.

Andererseits ist es selbstverständlich, dass ein jeder in erster Linie durch diejenige Bauernmusik beeinflusst sein wird, die er zu hören die meiste Gelegenheit hat, also durch die seiner Heimat. Dieser Umstand sichert — einstweilen — eine gewisse geographische Differenzierung der verschiedenen Style, wenigstens in Äusserlichkeiten.

Wie bereits angedeutet wurde, ist die Erscheinung, durch die Bauernmusik Werke der Kunstmusik beleben zu lassen, nicht ganz neu. (Sie scheint bloss im XIX. Jahrhunderte auf eine Zeit eliminiert gewesen zu sein.) Man vermutet in so manchen, namentlich Finale-Sätzen der Wiener Klassiker, Haydn Mozart und Beethoven: Bauernmusik[t]hemen. Wir scheinen es hier mit hauptsächlich slavischer Instrumental-Bauernmusik zu tun haben. Ganz klar werden wir in dieser Frage wahrscheinlich nie sehen: es fehlt uns zu einer gründlichen vergleichenden Analyse das notwendige Material an Bauernmusik jener Zeit. Vermuten können wir indessen auf Grund der noch bis in die 2. Hälfte des XIX. Jahrhunderts bewahrten Melodien der Kroaten, die dann auch zur Aufzeichnung gelangten, dass zu jener Zeit ein beträchtlicher Einfluss vorhanden sein mochte. Denn in einer im Jahre 1878–81 veröffentlichten Sammlung Kuhač: Južno-Slovenskej Narodne Popievke (Jugoslavische Volkslieder), Zagreb finden sich einige, der Vergessenheit ganz zufällig noch entgangene Melodien, die in Haydns und Beethovens Werken zur Verwendung gekommen sind. Um einige dieser interessanten Fällen in breiteren Musiker Kreisen bekannt zu machen, legen wir hier drei solcher Melodien bei:

17.

No. 905. (aus Westungam)

Oj Je-le-na, Je-le-na, ja-bu-ka ze-le-na; oj Je-le-na, Je-le-na,
ja-bu-ka ze-le-na u.s.w.

No. 1015. aus Kroatien

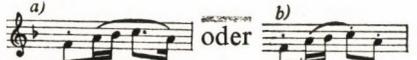
Ki-ša pa-da, tra-va ra-ste, bor se-ze-le-ni; ki-ša pa-da,
tra-va ra-ste, bor se-ze-le-ni.

No. 1016. aus Serbien

Šir-vo-nja do šir-vo-nja, Bo-žur ja, Bo-žur ti,
Bo-žu-ri-ca skoj-la, le-pa Ju-la, le-pa Ju-la, Bo-žu-ri-ca skoj-la,
le-pa Ju-la iz ko-la.

Die erste ist mit dem Haupt[t]hema in Haydn's Symphonie D dur (Finale!) identisch. Die 2. und 3., zwei Varianten, bilden das Haupt[t]hema in dem I. Satze der Pastoral-Symphonie. Die eventuelle Auffassung, dass letzteres Beethovens eigenes T[h]ema

wäre, und durch Verbreitung seiner Symphonie in die kroatische Bauernklasse gedrun-
gen wäre, ist ganz und gar unhaltbar. Die Bauernklasse kann nur Melodien annehmen,
die sie bis zum Überdruße oft – beim Dorftanz, oder sonstigen Unterhaltungen –
zu hören bekommt. Wohl keiner wird sich vorstellen, dass Beethovens Symphonien,
in den Osteuropäischen Dörfern zu einer derartigen Popularität gelangen konnten.
Man muss nur bedenken, dass in Osteuropa am Lande sogar den Herrenleuten selbst
Beethoven's Name gänzlich unbekannt ist, wie denn man auch dort von der höheren
Kunstmusik welchem einer Epoche nicht die leiseste Ahnung hat. Viel näherliegend
ist es, dass Beethoven in Westungarn, wo auch Kroaten ansässig sind und wo er öfters
verweilte, diese Melodie von einem Dudelsackspieler hörte.* Sie sagte ihm zu und
wurde von ihm, gerade um das ländliche Leben zu schildern, in seiner Symphonie – ohne
Angabe des Ursprungs, wie das damals eben üblich war – verwendet. Ja sogar die
Takte 16. bis 25., die ein und dasselbe eintaktige Motiv fortwährend wiederholen, sind
eine sehr treue Imitazion der Dudelsack-Nach- (oder Zwischen-)spiele, wie sie noch
in unseren Tagen zu hören waren. (So z. B. erscheint in einer von mir aufgenommenen
und von einem ungar. Bauern auf dem Dudelsack gespielten Melodie das Nachspiel

als die 8 bis 10 malige Wiederholung des Motivs: ).

Auch die Dudelsackartige Begleitung des Thema's bekräftigt unsere Vermutung.

Wie gesagt, liegen kaum 8 – 10 Beispiele für eine ähnliche Erscheinung vor. Wie vieles
diesbezügliche mag in der Bauernklasse, bevor es noch aufgezeichnet werden konnte,
zu grunde gegangen sein!

Eine noch ältere Analogie bietet sich, wenn man die Rolle der Chormelodien in
der Kunstmusik des XVII. Jahrhunderts betrachtet. Ob diese Melodien als Bauern-
musik gelten können, oder nicht, kann ich nicht genau feststellen, da ich diese Frage
nicht untersucht habe. Doch ihr einfacher und einheitlicher Charakter stimmt mit den
ähnlichen Zügen jeder echten Bauernmusik ziemlich überein. Wie die Chormelodien
bis zum heutigen Tage im Kompositionsunterrichte, namentlich im Kontrapunkt-
Studium als Unterlage dienen, so und noch in höherem Masse könnten die Bauern-
melodien in der Zukunft pedagogisch verwendet werden. Eine der schwierigsten Auf-
gaben ist es Bauernmelodien so mit Begleitung zu versehen, dass die Charakteristik der
Melodie durch dieselbe nicht verdunkelt sondern auffallend unterstrichen und hervor-
gehoben werde. In der Hand eines wirklichen Pedagogens könnten diese Melodien eine
ungewöhnlich segensreiche Wirkung ausüben. Auch wäre es Kompositionsschülern
wie überhaupt Musikschülern sehr empfohlen Bauernmusik und zwar womöglich
nach Phonographaufnahmen (oder wo es geht, nach der Natur) eingehendst zu stu-
dieren. Nicht als ob dadurch ein mittelmässig Begabter sich in einen bedeutenden
Schaffenden umwandeln könnte; doch würde sich durch dieses Studium der Geschmack
der angehenden Musiker verfeinern und ihr Horizont sich bedeutend erweitern.

Ich versuchte in den bisherigen die künstlerische Bedeutung und Tragweite des
Bauernmusikstudiums darzulegen. Seine wissenschaftliche Tragweite ist – glaube ich –
bereits über allem Zweifel: es versucht ja auf die Entwicklungsstadien einer Kunst –

* Fussnote: Instrumentalmusik spielen Bauern in viel unbefangenerweise Fremden vor, als sie
sonstige mit Text verbundene Melodien vorsingen.

der Musik — Licht zu werfen, deren hohe kulturelle Bedeutung auch von Nicht-Musikern immer allgemeiner erkannt wird. Trotz dieser Tragweite in doppelter Richtung wird musikfolkloristischen Studien im Verhältniss zu anderen wissenschaftlichen Forschungen bis zum heutigen Tage unglaublich wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Bis zu Ende des XIX. Jahrhunderts war dies leicht verständlich, weil es uns an einem zur Forschungsarbeit unbedingt nötigen Apparate mangelte. Jetzt aber, da dem Anleger grosser Sammlungen von Phonograph Aufnahmen nichts mehr im Wege steht, ist diese Gleichgültigkeit und jedes Versäumniss eine nicht zu entschuldigende Sünde. Die wichtigsten drei Erfordernisse wären: 1) Gründung grosser, systematischer Sammlungen, die durch sachverständige Forscher fortwährend bereichert werden sollte[n]; 2) die Fixierung der Aufnahmen durch Galvanoplastie, erstens um den Nachteil der ephemeren Dauer des Originals zu entgehen, zweitens um von jeder Aufnahme Kopien in beliebiger Zahl herstellen zu können; 3) Die Institute eines jeden Landes, die derartige Sammlungen besitzen, sollten mit einander in ein gegenseitiges Tauschverhältniss treten, wodurch in jedem Lande jedes bisherige Ergebniss der Forschungsarbeit zugänglich gemacht wäre. Ja es sollte sogar die diesbezügliche Forschungsarbeit jedes Landes nach einem gemeinsam entworfenen, in den Hauptzügen einheitlichen Plan vorgenommen werden. — Indessen giebt es — so viel ich weiss — kein einziges Institut, das allen diesen Anforderungen entspräche. Z. B. giebt es in Paris überhaupt keine Musikfolklore-Sammlung. Die Berliner Universität besitzt eine ziemlich reiche, durch die Bemühungen des Prof. Dr. Erich von Hornbostels zustandegekommene Sammlung, die durch galvanoplastisches Verfahren fixiert wird; indessen verdankt diese Sammlung ihr Material durch zufällig sich bietenden Gelegenheiten, [die] durch Musikgelehrten planmässig vorgenommenen systematischen Forschungsreisen, die in das durchzuforschende Gebiet geführt hätten, sind nicht ausgeführt worden. Das ungarische National-Museum in Budapest besitzt zwar eine im Verhältnisse zu den Mitteln des früheren Grossungarns ziemlich reiche Sammlung (mit fast ausschliesslich aus dem Lande stammenden Material); leider wurde für die Fixierung der höchst wertvollen Aufnahmen bis jetzt keine Sorge getragen, so dass sie allmählig zu grunde gehen müssen. Von einem Tauschverhältniss, von einem gemeinsam angelegten Arbeitsplan war und ist selbstverständlich keine Rede. Indessen geht tag-täglich immer mehr von der altertümlichen Bauernmusik eines jeden Volkes zu grunde, sie wird von neueren Kulturströmungen verdrängt, so dass mit dem Versäumniss eines jeden Tages ein niemals ersetzbarer Kulturschatz der Musik für ewig verschwindet.

Es ist ganz leicht möglich, das[s] in der Zukunft der Bauernmusik eine noch viel wichtigere Rolle zuerkannt werden wird, als heute. Eine künftige Generation könnte möglicherweise Eigenschaften in der Bauernmusik entdecken und in ihre Kunstmusik übertragen, die von uns gänzlich unbemerkt geblieben sind. Indessen wird von uns zur Aufbewahrung dieses vergänglichchen Schatzes aus reiner Gleichgültigkeit fast nichts getan.

12b

In *The Sackbut* veröffentlichte Studie (Vol. II, Nr. 1, Juni 1921, S. 5—11). Aus dem Deutschen übersetzt von Brian Lunn.

The Relation of Folk-Song to the Development of the Art Music of Our Time

I

This essay makes no attempt at being a systematic description of all the various manifestations in the art-music of our day which can be traced back to the influence of some folk-music or other. It will only refer to some of these manifestations, with the special objects of calling attention to the significance of folk-music to the creative artist, and of throwing light on the part each plays or can play in the growth of the music of the present day — and for that matter of the future also.

At first sight it seems that the influence of folk-music only began to make itself felt to any considerable extent in the 19th century, on the one hand in the works of Chopin and Liszt, on the other in those of representatives of the various nationalistic movements (Grieg, Smetana, Dvorak, Tchaikovsky, etc.). This view is not altogether correct, since in the first place the works of the composers just mentioned have had their roots in the popular art-music of their native countries rather than in folk-music proper — and in the second place, even in those composers who stand nearer to true folk-music (the so-called Slav school) this relationship has not set an unmistakable seal upon their whole output but is revealed only here and there in their work.

We must, therefore, before all realise the essential difference between popular art-music and real folk-music in the strict sense of the term.

True folk-music consists of those melodies which grow up as representatives of a more or less uniform musical style among the peasant classes* of a nation. From this point, for brevity's sake, we shall call it simply peasant-music.

But how does this music grow up? For a long time it was generally supposed that it was made in some mysterious way by »the folk« considered as a homogeneous mass; this notion is of course impossible to accept, more especially as it leaves the question »How?« entirely unanswered.

On the other hand it has been maintained that particular melodies were invented by particular peasants, although this view has never been substantiated by a single observed instance, and, besides, is scarcely acceptable on psychological grounds. As the result of researches into the new peasant music which has been developed in Hungary, during the last half century or so, evidence was discovered of fresh styles of peasant music, in accordance with which its origin may be explained in the following manner: — Every nation possesses an individual musical style in a certain stage of culture and development. Through various causes foreign melodies of a higher level of culture — either »art-melodies« or folk-melodies of a neighbouring people — are disseminated among the people in question, and in the process of their dissemination, local variants arise — first through small changes, later from an accumulation of more important deviations from the original form. By reason of the peasants' innate conservatism the foreign melodies are ornamented with the idiosyncrasies of the existing musical style

* Or in any class of an even lower level of culture.

of the country into which they have been imported, or they may be completely transformed by the same means.

This process of transformation, which of course is effected in different ways in different districts and countries, is influenced to a considerable extent by the peculiarities of language and intonation, etc. Eventually there grows up a body of melodies which reveal a certain uniformity in their structure and which differ very considerably from their imported originals. The gradual development of these differences may very well be attributed to the impulses of individual peasants, or of smaller or larger groups of peasants. It may, then, be taken for granted that the older »original« musical style of this peasant-class has been evolved by a similar process, although it consists of elements whose origin is unknown to us. Indeed the problem of the origin of the primitive music (*Urmusik*) of a people is as insoluble as that of the origin of root-languages or of the human race itself. Many countries show an extraordinary propensity to cling to the peculiarities of their own traditional musical style. In spite of the most revolutionary movements which bring to birth a style of music which is in spirit entirely new, there yet appear, even in their newest melodies, many gleams of the old primitive characteristics. This is the case with the neo-Hungarian peasant-music style which has sprung up during the last ten years or so, for in its melodies the influence of the pentatonic scale, reminding one of the Asiatic origin of the Hungarian race, is still unmistakable.

Peasant-music, in the strict sense of the word, must be regarded as a natural phenomenon; the forms in which it manifests itself are due to the instinctive *transforming-power* of a community entirely devoid of erudition. It is just as much a natural phenomenon as, for instance, the various manifestations of Nature in fauna and flora. Correspondingly it has, in its individual parts, an absolute artistic perfection — a perfection in miniature forms which — one might almost say — is equal to the perfection of a musical masterpiece of the largest proportions. It is the classical model of how to express an idea musically in the most concise form, with the greatest simplicity of means, with freshness and life, briefly yet completely and properly proportioned. This is quite sufficient to account for the fact that peasant music, in the strict sense of the word, is not generally understood by the average musician. He finds it empty and inexpressive; popular art-music suits his taste much better. This latter derives from individual composers, known or unknown, who possess a certain musical erudition. With us in East Europe, it comes from amateurs of gentle birth who satisfy the creative impulse of their slender musical talents by the composition of more or less simple tunes. Their music is partly made up of elements of Western European art-music — a jumble of commonplaces in this respect — but it also bears traces of the peasant-music of their own country. This is what lends their music a certain exotic flavour by which even men like Liszt, Brahms and Chopin felt themselves attracted. Nevertheless the outcome of this mixture of exoticism and banality, is something imperfect, inartistic, in marked contrast to the clarity of real peasant-music with which it compares most unfavourably. At all events it is a noteworthy fact that artistic perfection can only be achieved by one of the two extremes: on the one hand by peasant-folk in the mass, completely devoid of the culture of the town-dweller, on the other by creative power of an individual genius. The creative impulse of anyone who has the misfortune to be born somewhere between these two extremes leads only to barren, pointless and mis-shapen works. When peasants or the peasant-classes lose their naiveté and their artless ignorance, as

a result of the conventional culture, or more accurately half-culture, of the town-dwelling folk, they lose at the same time all their artistic transforming-power. So that in western countries it is a long while since there was any real peasant-music in the strict sense of the word.

In eastern Europe about a hundred years ago or even earlier many popular art-melodies were appropriated by the peasant classes, who, by means of alterations, in a greater or lesser degree, have given them a new lease of life in a new *milieu*; but these tunes have not led to the formation of a new style of peasant music, nor indeed have they contributed anything towards it. The greater the alteration or rather the more complete the process of perfection that they have undergone at the hands of their peasant appropriators has been, the more nearly do they approximate to the true style of peasant-music; at the same time it is impossible to regard them as representative peasant melodies.

II

At the beginning of the nineteenth century when the strengthening of national feeling in the, politically-speaking, most oppressed of the smaller nations (as for example the Poles, Czechs and Hungarians) increased the demand for a national art, intellectual circles in these countries were, generally speaking, familiar only with the popular art-music which, thanks to its exotic qualities was not lacking in a certain charm. No attention was paid to the real peasant music. It was looked down upon as something rather common. No wonder, then, that composers like Chopin and Liszt who could not go round collecting these tunes themselves probably had no opportunity of hearing the genuine peasant music at any time. Perhaps they never came into contact with the peasant classes or, if they did on occasions, they only heard from the mouths of the peasants those popular art-songs which had been appropriated by them. For the peasants feel instinctively — many know from practical experience — that most of the gentle-folk look upon their »simple« art products with scant respect. They are, therefore, chary of exhibiting them to the townsfolk and the most they will do is to take the opportunity of showing off the products that they have taken over from the towns-folk themselves, of which they are proud as they feel they have accomplished an achievement in mastering them.

Chopin was to a certain extent influenced by the Polish and Liszt by the Hungarian popular art music. Liszt however as an international, was especially interested in the similar products of Italy, Spain and other countries. Yet so much that was banal was incorporated by them with much that was exotic that the works concerned were not benefited thereby. That is why it is not the nationalistic Polonaises that rank highest amongst Chopin's works, and the same applies to Liszt's Hungarian Rhapsodies and to his Tarantellas and Polonaises. In any case it is only these slighter works that have received what is after all only a nationalistic whitewash; the principal works of both composers are happily for the most part exempt from this influence.

It is only recently, that is, at the beginning of the twentieth century that the influence of genuine peasant-music has again become noticeable. I say again, because in the Viennese classical epoch a similar manifestation occurred, of which more anon.

The vein of exoticism in the popular art-music was worked out; its insipidity had become disagreeable, the early researches, modest though they were, into the youngest

of the sciences, namely musical folk-lore, drew the attention of certain musicians to the genuine peasant music, and with astonishment they found that they had come upon a natural treasure-store of surpassing abundance.

This exploration of the natural treasures of music seems to have been the inevitable result of a re-action against the ultra-chromaticism of the Wagner—Strauss period. The genuine folk music of eastern Europe is almost completely diatonic and in some parts, such as Hungary, even pentatonic. Curiously enough at the same time an apparently opposite tendency became apparent, a tendency towards the emancipation of the twelve sounds comprised within our octave from any system of tonality. (This has nothing to do with the ultra-chromaticism referred to, for there chromatic notes are only chromatic in so far as they are based upon the underlying diatonic scale.) The diatonic element in eastern European folk music does not in any way conflict with the tendency to equalise the value of semitones. This tendency can be realised in melody as well as in harmony; whether the foundation of the folk-melodies is diatonic or even pentatonic, there is still plenty of room in the harmonisation for equalising the value of the semitones.

So whether under the influence of peasant-music in the formation of the melody, diatonic or pentatonic prevails, the harmony still gives sufficient play to admit of an equalising treatment of the semitones. (The melody of exotic peasant music as for instance that of the Arabs is not even diatonic.) In fact such newer compositions derive from the diatonic simplicity of peasant music an element of refreshing contrast; the opposition of the two tendencies reveals the more clearly the individual properties of each, while the effect of the whole becomes all the more powerful. Moreover the influence of peasant music saves such works from the danger of falling into a wearying or surfeiting extreme.

When I speak of the influence of peasant music, I do not mean as it were a mere white-wash of it, nor the mere adaptation of peasant-melodies or snatches of melodies and their piece-meal incorporation in musical works, but rather the expression of the real spirit of the music of any particular people which is so hard to render in words. The manner in which the spirit is interpreted in the compositions is closely dependent upon the personality and musical talent of the particular composer so that it is of little use for a blockhead or a man with no musical talent to run to »the people« in order to get inspiration for his thin ideas.

Although every comparison between painting and music tends to break down, it is possible to illustrate from the art of painting, the relation between peasant music and art-music. Peasant-music itself plays the part in composition that natural objects play in painting. Real folk-music can be regarded as a natural phenomenon from the point of view of higher art-music just as well as the properties of bodies as perceived by the eye are so regarded by the painter, or again, in order to illustrate this point from the art of writing, popular-music is to the composer what Nature herself is to the writer,* but just as the poet cannot come to understand Nature from written descriptions, so the composer cannot hope to learn the nature of peasant-music from dead collections

* As it might be supposed that poetry can draw upon a similar source in popular songs and ballads it should be explained that folk-songs appear to lack the significance for poetry that folk-music has for art-music. Folk-songs lack more especially the infinite variety that we musicians find in folk-music.

of musical preserves. In the process of notation that very essence of peasant music is lost, which enables it to awake the emotions in the soul of the composer. The harsh characters cannot possibly render the subtler shades of rhythm, of intonation, of sound-transitions, in a word all the pulsing life of peasant-music. The record of peasant-music is as it were the picture of its corpse. He who has never heard the actual melodies or similar ones from the mouths of the peasant themselves will never obtain a true idea of them by the mere reading of the score.

It is essential therefore to seek out the peasants and to become acquainted with them, not only for the sake of their music in their truest type. The effect of the experience is incorporably enhanced by the accessory elements such as the surroundings, the ceremonial customs, etc., that accompany the music.

The invention of such instruments as the gramophone has fortunately enabled us to preserve peasant-music and more or less to dispense with the necessity for those visits to the peasants themselves which would often be difficult and sometimes impossible. It is admitted that individual peculiarities and the spirit of songs or of music are rendered to incomparably greater perfection by means of the most primitive phonograph record than, for instance, the most accurate photograph of the scene. Through listening to phonograph records, we obtain a perfect tone-picture of peasant music. All that is necessary is that musicians or musical investigators who wish to possess this should have access to as large a collection of records as possible.

III

The purpose of this essay is not to discover which of the modern composers have been influenced by the folk-music of one country or another and in what form the influence has manifested itself. So I shall not raise the question as to whether Debussy acquired certain characteristics through the medium of Moussorgsky or from direct contact with Russian folk-music, nor shall I speculate upon the sources of the pentatonic element in the work of Ravel.

I shall invite your attention only to the most remarkable manifestations of those that owe their origin to the influence of peasant music. The first in this category is undoubtedly Moussorgsky, some scores of years before any other. It did not fall to him to achieve perfection — he should be regarded rather as a forerunner of this tendency.

Stravinsky's *Sacre du Printemps* is one of the best examples of the intensive permeation of art music by genuine peasant music. The work, in spite of its extraordinary verve and power, fails to be completely satisfying. Under the influence of the short-winded structure of the Russian peasant melodies Stravinsky did not escape the danger of yielding to a broken mosaic-like construction which is sometimes disturbing and of which the effect is enhanced by his peculiar technique, monotonous as it becomes by repetition and by its practise of, as it were, automatically superimposing several chord-sequences of varying length, in constant repetition, without regard to their consonances.

It is not the Russian peasant-music that we must blame for this, but the composer's lack of grasp and power of organisation.

The majority of the works of the Hungarian Zoltan Kodaly, which may be called the apotheosis of the old Hungarian folk-music furnish a second and moreover a satis-

Recte: Zoltán Kodály.

factory example. As a young Hungarian critic* aptly remarks: — »Kodaly having discovered in the peasant music of the Hungarians, that is of the Seklers, the Transylvanian Hungarians, a language appropriate to his specifically Hungarian thoughts, he did not apply himself to it as to a scientific proposition but learnt the language and spoke it as one speaks one's mother tongue.« Kodaly's technique lacks any striking sensational novelty, but he is a master of form and has something thoroughly individual to say — two factors which always ensure perfection in creative work.

Finally, as a negative example of what I mean, the works of Schonberg may be mentioned. He is free from all peasant-influence and his complete alienation to Nature, which of course I do not regard as a blemish, is no doubt the reason why many find his work so difficult to understand.

The two composers who furnish the examples quoted above gave themselves up to the folk-music of a particular country but I wish especially to emphasise that this exclusiveness is not important. The personality of the composer must be strong enough to synthesise the results of his reactions to most widely divergent types of folk-music. He will, of course, probably react only to a folk-music in harmony with his personality. It would be stupid to force a selection for exterior reasons such as a wrongly conceived patriotism.

Naturally a composer will be most influenced by the music he hears most of — the music of his home. This circumstance ensures a certain geographical difference in style — at least superficially.

IV

As I have already indicated, the practice of employing peasant-music in the attempt to put life into works of art-music is not entirely new, but appears merely to have disappeared for a certain time during the 19th century. In fact, many symphonic themes — especially in last movements — of the Viennese Classics, Haydn, Mozart and Beethoven, suggest peasant-music; in their case it would seem to be a matter of Slavonic peasant instrumental music. We shall probably never arrive at a clear solution of this question as the material in the form of contemporary peasant-music necessary for a thorough comparative analysis is lacking. In many cases the Croatian melodies, which were preserved until the second half of the 19th century and were then actually committed to writing, give us grounds for supposing that peasant-music exercised a considerable influence at that time. For certain melodies which had quite accidentally escaped oblivion appear in a collection** published between the years 1878–81; and these were made use of in Haydn's and Beethoven's works.

In order to make some of these interesting cases known more widely in musical circles I will quote three melodies out of the collection.¹

The first melody is identical with the main theme of Haydn's D major Symphony (finale). The second and third melodies (two variations) constitute the main theme of

* Aladar Toth in the periodical *Nyugat* — July, 1920.

** Kuhac: Juzno-Slovensky Narodne Popievke (Jugo-slavonic Volkslieder). Zagreb (about 1600 Croatian, Slovenian and Serbian melodies.)

¹ [Ohne Nbsp. gedruckt.]

Recte: Aladár Tóth.

the first passage of the Pastoral Symphony.* The possible theory that this was Beethoven's own theme and penetrated to the Croatian peasantry with the popularisation of the Symphony is quite untenable. The peasantry is capable of taking up only such melodies as it hears repeated to the point of satiety at village dances or other meetings. Nobody can imagine that Beethoven's Symphonies achieved such a widespread popularity in the villages of the east of Europe. One has only to consider that in the country districts of the east of Europe the very name of Beethoven is unknown even to the gentry, these circles in fact lack the slightest acquaintance with the higher art-music of any period. It is much nearer the truth to say that Beethoven heard this melody from a bagpipe played in West Hungary, where Croats also are settlers and where he often stayed. Before strangers peasants play on an instrument much more naturally than they sing melodies from a text. The tune appealed to Beethoven and as it just seemed to give a picture of rural life he used it in his symphony without acknowledgement — as was in fact usual at the time. Bars 16 to 25, which constantly repeat the self same one-bar Motif are in fact a very faithful imitation of the bagpipe interlude-passages as they can still be heard in our day. Thus for instance the interlude occurs as the eight or ten-fold repetition of the Motif in a melody which I heard played on the bagpipes by a Hungarian peasant. My theory is strengthened by the bagpipe-like accompaniment of the theme. As I have already said, there are scarcely eight, or at the most, ten examples of this kind. How many such melodies may have perished amongst the peasantry before they could be written down!

An examination of the part played by the »choral« melodies in the art-music of the 17th century will furnish still older analogy. I cannot say for certain, whether or not these melodies may be counted as peasant-music, as I have not investigated this question, but their simple and uniform character agrees fairly generally with that of all genuine peasant-music. As »choral« melodies have been used to serve as the basis of instruction in composition, more especially in the study of counterpoint, up to the present day, peasant-melodies might to still greater advantage be made to serve an academic purpose in the future. One of the most difficult tasks is to find such accompaniments to peasant-melodies as will not obscure but will emphasise and bring into relief their characteristic features. In the hands of a good teacher these melodies could exercise an extraordinarily beneficent effect. Students of composition and in fact musical students generally would be well advised to study peasant-melodies thoroughly, where possible from phonograph records, or if they can, in its natural form — not that a person of medium talent can thereby be transformed into a creator of note, but it is a study which will refine the budding musician's taste and considerably enlarge his horizon.

V

I have endeavoured so far to show the significance for art and the wide scope of the study of peasant-music. Its scope in research is, I believe, already admitted beyond all question. It has attempted to throw light upon the stages in the development of the art of music, an art the high cultural significance of which is more and more generally recognised even by the non-musical. Yet in spite of its wide range in two directions,

* These are also quoted by Grove in *Beethoven and His Nine Symphonies*. — Ed.

incredibly little attention has as yet been devoted to the study of musical folk-lore in comparison with other scientific researches. That this should have been so up to the end of the 19th century can be readily understood as the apparatus essential for research work was lacking. But now that there is nothing to prevent the collection of phonograph records such indifference, nay, every neglect is an unpardonable sin.

The three most important requirements are: (1) The foundation of systematic collections which should constantly be enriched by expert investigation.

(2) The galvano-plastic fixation of the records — first to avoid the disadvantage of the ephemeral duration of the originals, and secondly so that any number of copies may be taken.

(3) Institutions which possess such collections should enter into relation with those of other countries for mutual exchange so that the results of these researches might become universally accessible.

Indeed this research work should be carried out in each country according to a uniform plan, the main features of which should be common to all countries. So far as I am aware no institute fulfilling all these requirements exists. The Paris Institute, for example, has no music folk-lore collection.

The Berlin University possesses a fairly rich one which owes its existence to the labour of Professor Erich von Hornbostel and is being fixed by the galvanoplastic process; yet the material even for this collection is acquired casually and at hazard. No systematically organised expeditions by musical experts to explore new territory have been carried out. The Hungarian national museum in Budapest certainly possesses a collection that is fairly rich for the resources of what was Greater Hungary; its material is drawn almost entirely from the country districts; but unhappily nothing has been done hitherto to effect the fixation of these most valuable specimens, so that they must gradually perish. There has not been and, of course, there is not now any suggestion for mutual exchange or a common scheme of work with other institutions.

Meanwhile the ancient peasant-music of each people is disappearing day by day, submerged beneath the waves of new cultures, so that the neglect of each day causes an irretrievable treasure for music to vanish for ever.

It is quite possible that in the future peasant-music will have to play a far more important part than it does to-day. A future generation might conceivably discover and embody in their art-music properties of the peasant-music which have altogether escaped us. We in the meantime, through sheer indifference, do practically nothing to preserve this perishable treasure.

13a

Deutsches Konzept, das als Grundlage für die Artikel *Budapest Welcomes Dohnányi's Return* [→13b] und *Lettera da Budapest* [No. 2] [→13c] diente; Juni 1921.

Mit Tinte geschriebenes autographisches Manuskript; 339 × 210 mm Hochformatpapier; 1 Bogen [= 1–4 unnummerierte Seiten]; Bartók Archiv, Budapest, BA-N: 3995.

Die Schrift verrät Züge einer außerordentlich schnellen, in einem Zuge erfolgten Abfassung, die Raum für spätere Eintragungen läßt. Wahrscheinlich aus den ersten Junitagen 1921 (Datum der englischen Fassung: *Budapest, June 5, 1921*). Der Abschnitt nach dem Bericht über Dohnányis Heimkehr und das Konzert am 23. April ist voller Auslassungen, von seiner Frau später ausgefüllt. (Siehe Faksimile 6.) Ein neuer Beleg dafür, daß Bartók nur einen Teil der rezensierten Kon-

zerte anhörte (vgl. die ausführlichen Anmerkungen zum Text). Wahrscheinlich hat Bartók deshalb diesen zweiten, flüchtig verfaßten Teil des Artikels nicht durch Saerchinger dem *Musical Courier* geschickt.

Bei der Vorbereitung der deutschen Reinschrift für *Il Pianoforte* hat Bartók mit Rotstift dasselbe Konzept präpariert. Die bleibenden Stellen hat er unterstrichen; im ersten Satz («Dohnányi's Rückkehr aus Amerika . . .») hat er das Datum gesetzt («Dohnányi's Rückkehr am 25. Mai aus Amerika . . .»); im letzten Teil, der mit den Worten beginnt: »schliesslich soll als Vorbericht . . .« hat er dazugeschrieben: »erről röviden« [darüber kurz].

Als Illustration für eine der großartigsten und in Ungarn damals wahrhaft bahnbrechenden Initiativen Bartóks, der auch als Vortragskünstler für die zeitgenössische Musik eintrat, bringen wir das Programm des berühmten Konzerts am 23. April (Faksimile 16).

13a

[Konzept]

Dohnányi's Rückkehr aus Amerika nach seiner sensationellen dortigen Tournée gab selbstverständlich zu grossen Ovationen Anlass. Schon bei seiner Ankunft — er traf mit dem Dampfschiff aus Wien am 25. Mai Abends in Budapest ein — sammelten sich Schaaren seiner Anhänger zu seiner Begrüssung an. Einige Tage nach seiner Ankunft wurde ein ausserordentliches philharmonisches Konzert veranstaltet, in welchem er Beethoven's Es dur Klavierkonzert vortrug, und seine d moll Symphonie dirigierte. Das Publikum begrüßte ihn mit der aufrichtigsten und innigsten Freude auf unserem Podium, wollte mit den Beifallsbezeugungen nach jeder Nummer kaum enden.

Am 23. April gab es ein Konzert mit einem ziemlich gewagtem Program: Zehne aus den Préluden Debussy's, die »Quatre chants russes« und das Piano-Rag-music von Strawinsky, die N° 1., und 2. aus Schönberg Klavierstücken op. 11., und zum Schluss Debussy's letztes Werk, die Sonate für Klavier und Violine. Die Sängerin Erzsi Gervay, entledigte sich der schwierigen Aufgabe, die die ungewohnte Behandlung der Singstimme Strawinsky's ihr auferlegte, verhältnismässig gut. Es sei nebenbei bemerkt, dass diese Art der Führung der Singstimme, die von vielen als wiederhaarig [widerhaarig], oder als eine Gewalttat gegen die menschliche Stimme bezeichnet wird, bei den osteuropäischen Bauern vieler Gegenden, in ihren Volksgesängen etwas durchaus normales und alltägliches ist. Diese Bauern — meist Analphabeten — singen ihre derartige oder noch merkwürdigere Melodien mit der grössten Leichtigkeit, als etwas ganz natürliches. Und hat man das Recht eine Kunst die aus einer völlig unkultivierten Bauernklasse entspringt, wie die Feldblume dem unkultivierten Felde entwächst, als etwas Unnatürliches zu bezeichnen [bezeichnen]? Sicherlich nicht. Wiederum haben wir also ein[en] Beweis, wie arg sich »gebildete« Musiker bei der Beurteilung irgend etwas neuen, das in der Kunstmusik plötzlich erscheint, in ihrem Urteil vergreifen können.

Wenn auch die Ausführung des Klavierpartes an diesem Konzerte mir anvertraut war, so sei es mir doch erlaubt, wenigstens über die vorgetragenen Werke und ihrem Anklang beim Publikum etwas ausführlicher zu berichten. Debussy's Préludien wurden vom letzteren mit grosser Freude begrüßt — (ähnlichen Werken begegnete man hier bei uns noch vor 10–15 Jahren mit Hohn und Spott). Schönberg's bereits vollständig atonale Klavierwerken erging es indessen anders: bloss ein Höflichkeits Applaus erklang zum Schluss derselben (vor Missfallbezeugenden enthält sich unser Publikum

anscheinend prinzipiell). Die Strawinsky Lieder hatten indessen – trotz ihrer Merkwürdigkeit und Neuartigkeit – entschieden einen Publikum-Erfolg. Eine ihrer – das »Chanson pour compter« musste sogar wiederholt werden. Allerdings traf hier das Publikum nicht das richtige, den[n] das wertvollste der 4 Lieder, die übrigens sämtliche die bei Strawinsky gewohnte Kurzatmigkeit aufweisen, ist zweifelsohne das vierte »Chant dissident«. Letzteres ist eine wahre Perle der modernen Kleinkunst, die sich an manchen Stellen bis zur rührendsten Innigkeit aufschwingt, und nicht – wie dies bei Strawinsky oft der Fall ist – bloss musikalische Scherze und Extravaganzen enthält.

Der Violin-Part der Debussy Sonate wurde von Herrn Zoltán Székely einem blutjungen, aber ausgezeichneten Violinspieler und Musiker vorgetragen, der uns bereits zu den grössten Hoffnungen berechtigt.

Mit der Besserung unserer Finanziellen Lage scheint das häufigere Erscheinen fremder Künstler in Budapest in Zusammenhang zu sein. Unter Anderen spielte hier der¹ mit dem Rubinstein Preis gekrönte Pianist Alfred Hoehn am 16. April ganz ausgezeichnet Beethoven's Hammerklavier Sonate; am 30. Apr. gab er einen Chopin Abend [. . .]² Emil Sauer entzückte uns durch die feine Wiedergabe [. . .]³ in neuerlichen zwei Klavierabenden am 4. und 7. Mai. Der von jeher hier sehr beliebte Violinist Willy Burmester spielte am 18. und 22. Apr. [. . .]⁴ Schliesslich gab auch Bronislaw Hubermann mit dem Pianisten Paul Frenkel am 12. Mai einen Abend (Kreutzer Sonate, Bach's Chaconne) und erzielte trotz den für unsere Verhältnisse horrende Billetpreise ein auser[. . .]tes volles Haus, und stürmischen Beifall.

Die italienische Sängerin Cervi Alina veranstaltete am 15. Mai einen [. . .]⁵

Von den einheimischen spielte Theodor Szántó am 8. Mai Liszt's H moll Sonate, die 2 Balladen und sonstige Liszt Werke.

Am 11. Mai war das letzte Auftreten in dieser Saison des Waldbauer – Kerpely Quartetts (zweite Aufführung von Kodály's bedeutendem Streichtrio; ferner Beethoven's Septett). Am 9. Mai hörten wir Haydn's Jahreszeiten mit erstklassigen Solisten: Berta Chiurina aus Wien, Ferencz v. Székelyhidy (Mitglied unserer Oper) und der Finne Helge Lindberg, die den unangenehmen Eindruck hervorgerufen durch das schlechte Orchester (Budapester Orchestervereinigung) und der schlechten Leitung, bedeutend milderten.

Schliesslich soll als Vorbericht der bevorstehende grosse Wagner-Zyklus unserer Oper erwähnt werden. Da das Institut aus eigenen Kräften während der ganzen Saison nichts besonderes leisten konnte, will sie wenigstens mit Wiener Kräften die Saison mit einer Sensation beenden und veranstaltet vom 1. Jun. bis 18. einen Wagner Zyklus mit folgenden Kräften: Herr Oestwig Agaard,⁶ Berta Chiurina, Maria Jeritza, Maria

¹ orig. BB: *svájci?* [schweizer?] (MZ: *német* [deutscher] Pianist).

² orig. BB: *mit?* [was?]; MZ: *F-moll Ballada, H-moll szonáta, As-dur polonaise* [F-moll Ballade, H-moll Sonate, As-dur Polonaise].

³ orig. BB: *mit . . .* [was?]; MZ: *Carn. Et. Symph.* [= Schumann: Carnaval, Symph. Etüden], *Beethoven G-dur sz[onáta]* [Sonate]. *Rondo a capriccio Chopin-darabok* [Chopin-Stücke].

⁴ orig. BB: *mit?* [was?]; MZ: *Brahms A-dur szonáta* [Sonate] *Beethoven Kreutzer Mendelssohn Concert.*

⁵ orig. BB: *mit, hogy énekelt, milyen sikerrel?* [was, wie hat gesungen; mit welchem Erfolg?]; MZ: *dalest* [Liederabend].

⁶ orig. BB: *Frau Oesttig Agaard (ez csakugyan nõszemély?)* [ist sie tatsächlich eine Frau?]; MZ: *Herr . . . nem* [nein].

Raydl, Lucy Weidt, Bella Paalen, Herr Felix Manowarda,⁷ Herr Richard Schubert, Richard Mayr, Hans Breuer, Hubert Leuer (??) Fritz Krem, ? Markhoff, ? Schipper, ? Wiedemann (aus der Wiener Staatsoper); ? Färber-Strasser⁸ Herr Franz Gruber, Karl Seydl, Alfred Jerger (?), Paul Bender, Paul Kühn (aus dem Münchener Opernhaus), und Frau Helena Wildbrunn aus dem berliner Opernhaus.

Dirigenten abwechselnd Franz Schalk aus der Wiener Staatsoper, und unser Stephan Kerner. Gegeben wird: Meistersinger, Tristan, Fl. Holländer, Tannhäuser, Lohengrin je 2-mal, Ring der Niebelungen einmal. Die Preise sind selbstverständlich ganz exorbitant – doch sind bereits alle Plätze vergriffen.

13b

Artikel im *Musical Courier*. 14. Juli 1921, S. 37 (Bartóks letzte Berichterstattung für das amerikanische Blatt).

13b

Budapest Welcomes Dohnanyi's Return

Marked Enthusiasm Greets Pianist When He Is Heard Again After His Recent American Tour – Another Philharmonic Concert – Stravinsky Songs Liked

Budapest, June 5, 1921. – Dohnanyi's return from his triumphant American tour was signalled by an outburst of tremendous enthusiasm in Budapest. The Danube steamer on which he traveled from Vienna was met by a large crowd of his admirers and he was accorded a reception which would not have disgraced a national hero. A few days later, in spite of the approaching close of the season, an extra Philharmonic concert was organized. Dohnanyi played the Beethoven E flat piano concerto and conducted the D minor symphony. He was given an ovation by the enthusiastic audience, whose applause appeared to know no limit.

Earlier in the month the Philharmonic presented a very daring and ambitious program consisting of Debussy's preludes; Stravinsky's »Quatre Chants Russes,« »Piano Rag Music« (no. 1 and 2) of Schönberg's piano pieces, op. 11, and Debussy's last work, the piano and violin sonata. The vocalist, Mme. Erzsí Gervay, acquitted herself admirably in the difficult task which Stravinsky's unusual handling of the human voice always presents. It is incidentally of interest to note that this characteristic singing, which is regarded by many people as an unnatural forcing of the voice, is of perfectly normal occurrence with the peasants of Eastern Europe who make continual use of it in their folk songs. As few of these peasants, few of whom can neither read or write,

⁷ orig. BB: ? *Manowarda (nő?)* (Frau?); MZ: *Felix Manowarda Herr*.

⁸ orig. BB: ? *Färber-Strasser (férfi vagy nő?)* [Mann oder Frau?]; von MZ das Wort *férfi vagy* [Mann oder] durchgestrichen.

Recte: Dohnányi; Gervai.

render this kind of melodies with perfect ease and in a perfectly natural manner, one has hardly the right to regard an art, springing from an uncultivated peasant class as the wild flower springs from the uncultivated field, as an unnatural phenomenon. Here again is evidence of the ease with which the »educated« musicians err in their criticism of anything new on the horizon of musical art.

Although the actual pianistic execution at this concert was in the hands of the writer of this article, in view of the fact that most of the works were comparatively new to the Budapest public, a detailed description of the manner in which these works were received will not be out of place. Debussy's preludes met with universal favor, a great contrast to ten or fifteen years ago when works of a similar nature were the object of adverse criticism and derision. Schönberg's dissonances, however, met with a different fate, being just greeted with the formal »polite applause.« As a rule, the Budapest public refrains altogether from signs or demonstrations of ill-pleasure.

Stravinsky Songs Liked

On the other hand the Stravinsky songs, in spite of their bizarre form and novelty were a decided success, and one of them, the »Chanson pour compter«, had to be repeated. But as a matter of fact the public failed in the true valuation of these songs, all of which bear evidence of Stravinsky's musical breathlessness. By far the most valuable is the »Chant dissident« which is a gem of its kind, at times reaching depths of spiritual inspiration totally different in character to the musical extravaganzas and quips in which Stravinsky so often indulges.

13c

Text des in *Il Pianoforte* am 15. September 1921 (Anno II — No 9), S. 277—278 erschienenen Artikels aufgrund der (verlorenen, authentischen) Variante, eine Kompilation der deutschen Bartók-Konzepte 11a und 13a.

13c

Lettera da Budapest [No. 2]

Un concerto straordinario del Quartetto Waldbauer—Kerpely ci fece conoscere, nell'aprile scorso, il sestetto »Verklärte Nacht« op. 4. di Schönberg e il secondo »Quartetto« di Darius Milhaud. È stata per noi cagione di vera gioia l'aver conosciuto l'opera di quest'ultimo musicista, che va per la sua strada e sa dirci delle cose veramente sue, con un suo linguaggio personale. Nel suo secondo »quartetto« in cinque tempi, scritto all'età di ventitre anni, non si rintraccia alcun segno dello stile degli impressionisti francesi; se ne diffonde invece un senso di freschezza, che deriva da una certa rudezza ed impetuosità cui non eravamo avvezzi a ritrovare negli ultimi anni nella musica francese. I cinque »tempi« sono costruiti quasi esclusivamente con lo stesso tema, procedimento non nuovo: ma quello che v'è di nuovo è la sostanza del materiale tematico e lo spirito animatore.

112

Dopo la seduta del testè mutato quartetto Rosè che aveva eseguito per la prima volta a Budapest, negli ultimi giorni dello scorso anno, il »1° quartetto« di Schönberg, ora è il quartetto Waldbauer che osa, in questa stagione, presentare la seconda opera di quell'autore. Il »sestetto« ha per noi un interesse assai minore del »quartetto«, come quello che appartiene alla prima maniera di Schönberg e perciò, ascoltato dopo il »quartetto«, non ci dice nulla di nuovo. Ma il pubblico ascoltò questa composizione assai piacevole e compita con sincero godimento e poté così constatare con soddisfazione che il diavolo non è poi così brutto come lo si dipinge.

Il ritorno di Dohnányi dall'America, reduce dalla trionfale sua »tourné«, procurò a questo nostro grande artista le più festose accoglienze. Alcuni giorni dopo il suo arrivo egli organizzò un eccezionale concerto dell'Orchestra Filarmonica nel quale sedette al pianoforte nel »Concerto in mi bem.« di Beethoven e diresse la sua »Sinfonia in re min.«, suscitando il più vivo entusiasmo nel pubblico che non si stancava di chiamarlo al podio e di applaudirlo.

Nell'aprile ebbe luogo un concerto con il seguente programma, abbastanza audace: dieci »préludes« di Debussy, quattro »Chants russes« e »Piano-rag-music« di Strawinsky, il primo e il secondo dei »Klavierstücke op. 11« di Schönberg, e, per finire, la »sonata« per violino di Debussy. La cantatrice Erzsí Gervay si assunse il difficile compito di cantare le pagine di Strawinsky e lo assolse assai bene. Poichè la parte pianistica era affidata al sottoscritto, così mi sarà concesso soffermarmi un po' sui lavori eseguiti e sull'effetto ch'essi ebbero sul pubblico. I »preludi« di Debussy furono accolti e salutati con applausi, come ora accade quasi dappertutto, (mentre soltanto dieci o quindici anni fa erano accolti con irrisione!); per le pagine atonali di Schönberg le cose andarono diversamente ed appena un cortese applauso ne salutò la fine. I canti di Strawinsky ebbero, nonostante la loro originalità e novità di atteggiamenti, un deciso successo di pubblico, sì che uno di essi — la »Chanson pour compter« — dovette essere ripetuta. E qui il pubblico non fa buon giudice: poi che, secondo noi, il migliore dei quattro »Chants russes« è senza dubbio il quarto »chant dissident«. Questo è una vera gemma della piccola lirica moderna, piena di commossa intimità e senz'alcuna di quelle facezie e stravaganze di cui si hanno frequenti esempi nelle opere di Strawinsky.

La parte violinistica nella »sonata« di Debussy fu sostenuta da Zoltán Székely, un violinista giovane ma già eminente e di una musicalità tale da farci assai bene sperare per il suo avvenire.

Il 12 maggio Bronislaw Hubermann dette un concerto con la collaborazione del pianista Paul Frenkel (»Sonata a Kreutzer« e »Chaconne« di Bach), radunando nella sala un foltissimo pubblico nonostante che i prezzi fossero quasi proibitivi per le nostre tristi condizioni finanziarie.

Dal 1° al 18 giugno ebbe luogo un grande ciclo wagneriano all'»Opera« al quale presero parte come cantanti le signore Berta Kiurina, Maria Jeritza, Lucy Weidt, Bella Paalen, Maria Raydl, Färber Strasser, etc., e i signori Agaard, Richard Schubert, Rich. Mayr, Hans Breuer, Wiedemann, etc. Direttori della stagione furono Franz Schalk e il nostro Stephan Kerner. E questo avvenimento rialzò il tono della stagione lirica ch'era stato, sino allora, piuttosto dimesso.

Das ungarische Grundkonzept des Artikels *Della musica moderna in Ungheria* [→14c], gleichzeitig die Quelle des Aufsatzes *The Development of Art Music in Hungary* [→14d]. April–Mai 1921.

Ein mit Tinte geschriebenes (viele Korrekturen bzw. Ergänzungen mit Bleistift enthaltendes) autogr. Konzept; 340×208 mm Hochformatpapier; 5 Folien [= 3 Blätter, 1 Bogen, 1–10 unnumerierte Seiten, Seite 10 leer]; Bartók Archiv, Budapest, BA-N: 3996.

Auf der ersten Seite oben die Eintragung *Cikk »Il Pianoforte« számára* [Artikel für »Il Pianoforte«]. Erste Rohfassung, einzelne Angaben sind noch nicht eingetragen.¹ Im ersten Stadium des Abfassens (dickere Feder) schrieb Bartók bis Mitte des vorletzten Absatzes über Lajtha; in den zwei folgenden Stadien (dünnere Feder bzw. Bleistift) beendete er den Artikel bzw. begann, stilistische und inhaltliche Korrekturen durchzuführen. Aufgrund der Bemerkung in fremder Handschrift am Rand einer Seite *nem értem* [verstehe ich nicht]² nehmen wir an, daß nicht Bartók die deutsche Übersetzung besorgt hat, die er an die Redaktion *Il Pianoforte* abgeschickt hat. Vorläufig ist noch ungeklärt, warum er im Abschnitt über Tivadar Szántó plötzlich ins Deutsche überging.³ Das Datum der Abfassung können wir etwa auf April–Mai 1921 setzen, denn bereits am 15. Juli 1921 ist der Artikel italienisch in *Il Pianoforte* erschienen; doch vor April hat Bartók schwerlich die Märznummer von *La Revue Musicale* erhalten können, auf die er – in Verbindung mit Kodály – hinweist.

Da zwischen der ungarischen und italienischen Fassung (14a bzw. 14c) die – abgesandte, verschollene – deutsche Übersetzung fehlt (die deutsche Übersetzung 14b, die als Vorlage zu 14d diente, weist gegenüber 14a starke Abweichungen auf), haben wir es für notwendig erachtet, auch die wortgetreue deutsche Übersetzung der ersten ungarischen Fassung zu veröffentlichen [→14aa], die an mehreren Stellen ausführlicher ist als die italienische Version.

14a

Cikk »Il Pianoforte számára«⁴

A 19. századnak elejéig Magyarországnak európai értelemben vett képzettségű zeneszerzője nem volt, aminthogy mindaddig magasabb értelemben vett zenei kulturája is hiányzott. Ennek természetes okai többek közt egyrészt az ország meglehetősen Keletre tolt fekvése, másrészt kedvezőtlen politikai események voltak. Hiszen alig hogy az ország a XVIII. század elején a török uralom alól felszabadult, ezt máris az osztrák

¹ Bartóks Randbemerkung (mit Bleistift) zu der Aufzählung der Dohnányi-Werke: *Bárczától megkérdezni: mi hol jelent meg* [Bárczi fragen: wo was erschienen ist]; im Text der Dohnányi-Pantomime *Der Schleier der Pierette* eine ähnliche Bemerkung (*Bárczytól megkérdezni, hol adták még elő?*) [Bárczy fragen, wo es noch aufgeführt wurde?] – Gusztáv Bárczy war Teilhaber des Budapester Musikverlags (und der Konzertagentur) Rózsavölgyi, Dohnányis Manager in Ungarn.

² Neben dem Satz im Absatz über Weiner *Iskolája a német klasszikusok művei voltak* [Seine Schule waren die Werke deutscher Klassiker] steht die Randbemerkung in Frau Bartóks Handschrift. Vermutlich hat sie den Artikel ins Deutsche übersetzt und die fehlenden Angaben von Bárczy eingeholt.

³ Bartók begann den ominösen deutschen Abschnitt ungarisch und ging dann zu Deutsch über, weil er vielleicht eine frühere Szántó-Bewertung nur *abschreiben* mußte. Im deutschen Konzept des Berichtes für *Musical Courier* vom 1. März 1921 [→9a] stimmen zwei Sätze fast wörtlich mit den zwei ersten Sätzen des Abschnitts überein. Der dritte, immer noch deutsch geschriebene Satz jedoch fehlt im Text 9a. Die Erklärung hierfür ist, daß Bartók wahrscheinlich die früher bereits deutsch abgefaßte Bewertung zu kopieren begann, einen nächsten Satz und sogar den Anfang des folgenden: *Als Komponist . . . automatisch noch deutsch schrieb, den er dann ins Ungarische mint komponista . . . korrigierte.*

⁴ Artikel für »Il Pianoforte«

uralom váltotta fel. Az előbbi kb. 200 esztendeig tartott és sivár pusztaságot hagyott maga után; az utóbbi alatt pedig az ország tulajdonképen gyarmati nivóra süllyedt. Az osztrák kormányoknak az ország gazdasági kizsákmányolásán kívül legföljebb az elgermanizálásra volt gondjuk, ami természetesen gyakran fegyveres ellentállást váltott ki. Ilyen küzdelemteljes körülmények közt a művészetek érthető módon nem indulhattak neki még a legszerényebb fejlődésnek sem.

Azonban a 18. század végi szabad eszmék mindennek dacára utat találtak Magyarországra is. Ennek első gyümölcse a XIX. első felében egy irodalmi renaissance volt, melynek többek közt két képviselője a világszerte ismert Petőfi Sándor költő és Jókai Mór regényíró. Ezt a nagyon prononcirozottan nemzeti irányú irodalmi fellendülést követte két zeneszerzőnknek fellépése: Liszt Ferencé és Erkel Ferencé. Azonban az általános zenei viszonyok akkor nálunk oly kezdetlegesek voltak, hogy Liszt már gyerekkorában messze külföldre került, s életének épen javakorát ugyszólván kizárólag kinn töltötte. Így tehát – dacára Magyar Rapszódiainak és egyéb magyar vonatkozású műveinek – és dacára magyarországi szereplésének öregkorában (melyről alább bővebben szólunk), zeneszerzői jelentősége inkább nemzetközi, semmint nemzeti; s művészetének kifejlődése sem hozható okozati összefüggésbe az ország művészi föllendülésével. Ennek, a zene továbbfejlődésére oly óriási jelentőségű zeneszerzőnek hatalmas alakja mellett persze Erkel Ferenc (szül. 1810.) kicsivé törpül. Mégis, utóbbinak működése számunkra annyiból nagyjelentőségű, mert ő az első magyar zeneszerző, aki már európai értelemben vett zenei tudással rendelkezett s emellett egész életének munkáját hazai földön teljesítette. Elsősorban operairó volt. Habár teljes formakészséggel uralkodott művészetének anyagán, zeneszerzői munkássága csupán lokális jelentőségű volt, mert tulajdonképeni egyéni vonás hiányzott belőle. Általában véve az akkori olasz operastilust utánozta, nemzeti vonás csak szórványosan jelentkezik műveiben: operáinak néhány jelenetét a »cigányos« magyar dalstílus sajátágaival díszítette fel. (T. i. magasabb rendű magyar műzenei hagyomány akkor még nem létezett, csupán népies műzenei, amelynek fő szóvivői a cigánymuzsikusok voltak, továbbá tisztán népi, vagyis inkább parasztzenei hagyomány. Utóbbit abban az időben jóformán senki sem ismerte és nem is tanulmányozta – így történt aztán, hogy Liszt is, Erkel is, ha nemzeti felbuzdulásban magyaros zenét akartak alkotni a cigányközvetítette magyar népies műzenéhez fordultak.) Ha Erkelnek zeneszerzői működése nem is korszakot alkotó, de annál többet köszönhetünk neki mint karmesternek és pedagógusnak; a két utóbbi működési téren megbecsülhetetlen szolgálatot tett a magasabbrendű zenei kultúra terjesztésének és ezzel megkezdte a talaj preparálását egy majdani zenei generáció számára, amely – mint látni fogjuk – önálló nemzeti, és sajátos egyéni bélyegű zeneműveket tud majd teremteni. Ebben az előkészítő munkában nem csekély része volt egyébként Lisztnek is, aki örömmel vállalkozott arra hogy 1861-től, a budapesti állami Conservatoire alapításától kezdve évente néhány hónapot ennek az iskolának szenteljen. Ebbeli munkájának kettős eredménye volt: kitűnő magyar zongoristákat nevelt, és az általános érdeklődést az akkori új zenei áramlatok iránt nagymértékben fokozta. Azonban ez a generáció, amelynek ifjúsági évei kb. Liszt öregkorával esett össze, sajátos módon csupán kiváló instrumentalistákat termelt: ilyenek pl. Hubay Jenő legjobb hegedűművészünk (szül. 18) és Szendy Árpád zongoristánk (sz. 18). Ezek, mint pedagógusok, a múlt század végétől kezdve mind e mai napig kiváló szolgálatot tettek instrumentalistáink nevelésében. Azonban valamire való zeneszerző ebből a

generációból nem tellett (ami ugyane generáció irodalmának bágyadtságával, igazi írói tehetségben való híjjával sajátos módon összevág). Még a legjobbnak közülük, Mihailovich Ödönnek (sz. 18) művei is nem egyebek, mint tiszta Wagner-utánpótlás. Aki közülük »magyarosan« akart komponálni, az ismét csak a rég elkoptatott cigányos-magyar frazeológiához fordult (így pl. Hubay külföldön is ismert »Csárdajeleneteiben«), aminek eredménye természetesen semmiképp sem lehetett igazi, egyéni magyar zene kialakulása.

A magyar műzene fejlődésében a legjelentősebb fordulat a XX. század elején következett be (ismét paralell egy óriási irodalmi fellendüléssel ugyanebben az időben). Az ekkori fiatal magyar generáció néhány zenészének — az 1880 táján születetteknek — érdeklődése a magyar parasztzene felé fordult, amely addig teljesen terra incognita volt. A magyar parasztzene nagyarányú, többé-kevésbé tudományos gyűjtése indult meg, amelyben többek közt Kodály Zoltán, Lajtha L., Molnár Antal és e sorok írója vettek részt. Idővel a gyűjtési munkálatok a magyar anyagon kívül még az ország másnyelvű népeinek így elsősorban a tótok és románok parasztzene anyagára is kiterjedtek. A kb. 15 évre terjedő munka, (melynek folytatását a háború végzetes következményei teljesen lehetetlenné tett[ék]), eredménye 7000 magyar, 3500 tót és kb. ugyanannyi román dallam (amely anyagnak legnagyobb része sajnos — még mindig kiadatlanul hever). Ez a zenei anyag, elsősorban azonban a magyar — mint az egyetlen magyar zenei hagyomány, amelyre komoly zenei törekvéssel támaszkodni lehetett, ha magyar zenei nyelv létesítéséről volt szó — volt irányadó és döntő befolyással a fentemlített zeneszerző-gyűjtők néhányának működésére.

Mielőtt azonban ennek a befolyásnak és az egyes zeneszerzők működésének leírására rátérnék, még 3, ettől a mozgalomtól többé-kevésbé távolabb eső zeneszerzőről kell említést tennem, akiknek művei, ha nem is tartoznak a szorosan vett nemzeti karakterű új műzenéhez, mégis már jelentékenyen tulszárnyalják a megelőző generáció meddő zenei vállalkozásait.

A legelső és legjelentékenyebb közülök Dohn. Ernő (szül. 1877.). 1894-ben került a budapesti állami konzervatóriumba, ahol Thomán Istvánnál egy Liszt-tanítványnál tanult zongorát, a német Koessler Jánosnál pedig zeneszerzést. Már a legelső esztendőben is óriási feltűnést keltett mindkét minőségben: akkor — tehát 17 éves korában — írt első opusa (Zongoraquintett C moll), mely csodálatos formakészséget, és szinte megdöbbentően egyenletes stílust árul el, melyből a fiatalkor mindennemű extravagánsága hiányzik, Brahms-nak is legteljesebb elismerését vívta ki. Működése főleg három téren nyilvánul meg.

Mint zongoraművész kétségkívül a ma élők legnagyobbjai közé tartozik. Játékát nem az üres, fülkápráztató virtuozitás jellemzi, hanem a legmélyebb, legigazibb poézis, mely azonban erővel és nagyvonalúsággal is tud párosulni. Ezek a minőségek teszik őt a jelenkorban talán legnagyobb Beethoven, Schubert és Schumann interpretálójává. Kora ifjúsága óta mint zongoraművész számtalanszor beutazta Németországot, Angliát, Skandináviát az Egyesült Államokat, stb. és mindenütt a legnagyobb sikereket aratta. 1908-tól kezdve a berlini Hochschule für Musik-ban a zongora tanára. A háború 3. évében hazajött Budapestre; azóta állandóan itt lakik, és dacára a súlyos viszonyoknak megbecsülhetetlen szolgálatokat tesz az ország zenei kulturájának felvirágoztatása körül. Évente csupán Budapesten 40–50 koncertet ad és sikerült az utóbbi 5 év folyamán olyan műértő koncertközönséget nevelnie, amilyen bármely világáros díszére válnék.

Működésének második tere a dirigensség. Ezen a téren csak az utóbbi években munkálkodik, de itt is kiváló képességeket árul el. 2 esztendő óta ő vezeti a budapesti filharmonikusok hangversenyeit, melyeket művészetével itt eddig nem látott magas színvonalra emelt.

Mint zeneszerző szintén tekintélyes értékeket alkotott. Igaz ugyan, hogy tulajdonképeni új nincsen zenéjében, műveinek stílusa alapjában véve az őket megelőző német stílusok — eleinte Schumann, Brahms, később Wagner, sőt talán Strauss stílusainak — epigon keverésének tekinthetők, melyekben mint egyéni vonás csupán ennek a keverésnek a mikéntje jelentkezik. Épen erősen német karakterük következtében magyar nemzeti szempontból kevésbé jelentékenyek. Viszont nagy formakészségük, előkelő ízlésük nagy elterjedtséget biztosítottak számukra Budapesten kívül főleg Ausztriában és Németországban. Nevezetesebb művei ezek: A Schnitzler szövegére készült »Pierette fátyola« c. pantomime amelyet Dresdában, Bécsben és más német városokban adtak elő, s mely Budapesten állandóan műsoron van. [. . .] Kamazeneművei közül nevezetesebbek a 2. vonósnégyese (op. 15.), a vonóstrio (op. 10), a vcllo-zongora szonáta (op. 8.) és hegedű szonáta (op. 21.); zenekari művei közül a hegedűkoncert (op. 27.) és zenekari suite (op. 19.). Számos zongoraművei közül külön megemlíjtük »6 Etudes de concert« (op. 28, Rózsavölgyi § T^{sa}, Budapest).

*

A Dohnányival egykorú Szántó Tivadar vele egyidőben végezte zenei tanulmányait a budapesti Cons.-ban. Innen Busoni-hoz ment zongoratanulmányainak folytatására. Egy ideig Berlinben, majd 1914-ig Párisban, a háború alatt Schweizban élt; és mint zongoravirtuóz mindenütt szép sikereket ért el. Seine Vortragskunst bildet den denkbar grössten Gegensatz zu jenen Dohnányi's. Jeder Zartheit bar, man möchte beinahe sagen schroff, fesselt sie durch imponierende Kraft, Wucht, und durch blendende Virtuosität, welche letztere jedoch niemals zum Selbstzweck wird. Er steht in enger Fühlung mit den jeweiligen neuen musikalischen Strebungen, und hat z. B. für das Bekanntwerden der Strebungen der neuen ungarischen Schule in Paris noch vor dem Kriege vieles beigetragen.

Mint komponista első műveiben tulajdonképen Liszt stílusából indult ki, később az új francia iskolához idomult tolla. Tulajdonképeni nemzeti vonás az ő műveiben is legtöbbszörre nincs. Első művei közül megemlíjtük zongorára írt »2 Etudes orientales« (op. 1., Kahnt; Leipzig) és Elegiáját (op. 3. ugyanott); a későbbiek közül hegedűkoncertjét, melyet Enesco játszott Párisban, »Contrastes« című 4 zongoradarabját (Durand § Fils), melyek közül főleg a »Guêpes« című technikailag is érdekes új problémákat megoldó impressionista zenei kép. Zenekari művei közül »Symphonische Rhapsodie« és »Meer und Land« c. említésre[méltó], mindkettő Budapesten került előadásra, és tudomásom szerint még kiadatlan. — Figyelemreméltóak ezenkívül még Bach orgonaműveinek zongora-átiratai, melyekben Busoni módján orgonaszerűbb hanghatásokat igyekszik zongorán visszaadni.

Harmadsorban említjük Weiner Leot (sz. 1885 ben?). Szintén a budapesti Cons.-ban végezte tanulmányait, s már 20 éves korában feltűnt kis zenekarra írt »Serenádjával«, mely azóta számos német városban került előadásra. Habár iskolája a német klasszikusok művei voltak, pályája elején az új francia iskola előtti franciák felé, nevezetesen Bizet felé orientálódott, aminek folytán bizonyos könnyedség, tán néha felületesség

is került műveibe. Később részben az új francia iskola gyakorolt bizonyos hatást egy némely művére, részben pedig bizonyos szándékossággal »klasszikus« puritánságra törekedett, minden merészebb, ujszerű elképzelések mellőzésével. Forma érzéke, tudása Dohnányiéval vetekedik. Kezdetben az új, a magyar parasztzene tanulmányozásaként megnyilvánuló, magyar zenei törekvések is visszhangra találtak nála, később azonban – sajnos – mintha elfordult volna tőlük; utóbbi művei tulságosan német jellegűek.

Az előbb említett Serenádján (op. ? Bote § Bock Berlin) kívül megemlíjtük Vonósnégyesét (op. 4, ugyanott) és Farsangi nyitányát kis zenekarra (op. 5, ugyanott); ez a három többé kevésbé magán viseli a magyar bélyeget. Későbbi művei közül a Vonóstrío (op. ? ugyanott), 2 hegedű-zongora szonátája (op. 9, Rózsavölgyi § Tsa Budapest és op. 11. F. Bárd § Fils, Budapest), továbbá Präludium, Nocturne und Scherzo zongorára (op. 7, Bote § Bock, Berlin). Utóbbi művéből az első két darab mutatja leginkább az új francia stílus befolyását, viszont [a] Scherzo – egy nagyon friss és jellegzetes ritmusú mű – talán a legeredetibb és legötletesebb ami Weiner tolla alól kikerült, a mint hogy általában véve a gyors menetű, markáns ritmusú tételek sikerülnek nála legjobban.

*

Hogyan kell a régi magyar parasztné, mint magyar zenei hagyományra való támaszkodást magyar műzene megteremtésénél értenünk. Semmi esetre sem úgy, hogy egyébként egészen nemzetközi vagy idegen jellegű stílusú művekbe mesterségesen belékeltsenek magyar parasztdallamok vagy dallamrészek. Meg kell tanulnia a zeneszerzőnek mintegy a régi parasztné nyelvét, hogy rajta, mint zenei nyelven úgy beszélhessen, és vele olyan módon fejezhesse ki zenei gondolatait, ahogyan a költő anyanyelvét használja. Ha megvan a zenészen a kellő szeretet ahhoz, hogy belemélyedjen ilyen parasztné átélésébe, ha ennek következtében teljesen átengedheti magát e zenei nyelv hatásának, ha van önálló mondani valója és ha van teljes technikai tudása gondolatainak kifejezésére, akkor vállalkozása sikerül. Művei nem parasztdallamok mozaik-szerű összeállításai és megharmonizálásai vagy variálásai lesznek, hanem a parasztnének belső lényegét fogják kifejezésre juttatni. Kodály Z. nak (sz. 1883 [1882]) – kizárólag magyar parasztnére támaszkodva sikerült ez úgy mint senki másnak nálunk: zenéje mintegy apoteózisa a magyar parasztnének.

Tanulmányait ő is a bpesti Cons. ban [?] végezte. Mint tanuló Brahms-nak hatása alatt állt; egyébként a német mesterektől tanulta mesterségének szolid és alapos technikáját. Később – 1905 táján – megismervén Debussy műveit – bizonyos irányító befolyást nyert tőlük, melyek azonban korántsem érintették egyéniségét, annál is inkább mert épen ez idő tájt kezdte a magyar zenefolklore-t tanulmányozni s a feltárt anyagba magát teljesen beleélni. Így már legelső publikációja: az 1. vonósnégyes (op. 2. megj. Rózsavölgyi – Bpest) második tételében (andante?) teljes képet nyújt egyéniségéről. 1. tétel ugyan még bizonyos egyenetlenségeket és küzdést árul el a formával, de a 2. tétel már a technika legbiztosabb kezeléséről, mély poézisről tesz tanúságot és – ami mindennél fontosabb – zenei gondolkodás- és kifejező módja teljesen eredeti, a régi magyar parasztné által kiváltott hatás teljesen egyéni módon jelentkezik benne. A tökéletesség ugyan-e fokán áll másik fiatalkori művének »10 zongora darab« (op. 3. Rózs) néhány száma mint pl. a 2. 3. és 4. Ugyanebből az időből való vcello-zongora szonátája (op. ? kézirat) már egészében maga a teljes formai kiforrottság. Tartalmilag itt is a 2. (lassú) tétel a legegényibb. Említett két műve 1909-ben jelent meg; vonósnégyese előadásra

került Bpsten kívül Bécsben, Párisban; Boston, Philadelphia és Chicagó-ban a Kneisel-Quartett-Társaság adta elő. Vcello-zongorasonátája és Zongoradarabjai Párisban és Londonban kerültek előadásra. Sajnálatos körülmények folytán 1920 végéig a 2 említetten kívül más műve nem jelent meg, pedig épen későbbi művei folyton fokozódó bensőség és érettség tanujelét adják. Azonban a közel jövőben ezek az eddig elnyomott művek is napvilágot fognak látni az Un. Ed. (Bécs) kiadásában. Így többek közt 2. Vonósnégyese, (op.), Hegedű-re és cellora irt 3 tételes Duo-ja, egy füzet újabb zongoradarab (op. ?), melyből a párizsi Revue Musicale ez évi márc.-i számának mellékletében már meg is jelent, továbbá 3 tételes vcello-szólo szonátája és triója 2 hegedűre és brácsára. Ez utóbbi 2 műről külön meg kell emlékezni. A cello-szólo szonáta távolról sem hasonlítható pl. Regernek hasonló fajta műveihez; melyek tulajdonképpen csak halvány Bach-utánezatok. Kodály itt teljesen új zenei gondolatokat fejez ki új, de egyszersmint a legegyszerűbb eszközökkel: egyetlen egy vonóshangszer segítségével. És épen ennek a problémának a megoldása szolgáltatott a szerzőnek alkalmat a legkülönösebb, legujszzerűbb írástechnika megteremtéséhez. Bámulatos hanghatásokat tud ebből az egyetlen egy szólózó hangszerből elévarázsolni - - - - de bármilyen kápráztatók legyenek is ezek, soha sem ezeken van a hangsúly; minden hanghatás csak az egyszerűségükben megkapó zenei gondolatok minél precízebb kifejezésére való.

Vonóstriójánál már a pusztá külsőségek, a 3 hangszernek megválasztása és az eme szerény eszközökkel elért hangszínek ujszerűsége magában véve is nagyon eredeti. Tartalomban pedig ebben — egyébként eddig utolsó — művében adja a legérettebbet Kodály. Ez idén hallottuk a bpesti filharmonikusok egyik koncertjén eddig egyetlen zenekari művét: 2 dalát baryton-szólóra zenekarkiséréttel. Ha már oly szerény eszközöknek, mint egy-két vonóshangszernek kezelése is oly bámulatos szín alkotásokra vezette, annál inkább érvényesülhetett a zenekar kezelésében szín-fantáziája. A daloknak 2.-ja, a síri szomorúság kifejezése a magábafojtottságtól a vad kitörésig vezető emelkedésben megrendítő hatású mű.

Még néhány szót kell Kodály zenéjének általános jellemzésére fordítanom. Nagy, szélesen folyó melodikus erő, a legérettebb összefoglaló és építő formakézség, bizonyos hajlandóság a melankóliára és a habozó szaggatottságra különösen jellemzőek. Vad tobzódásoknak, szilaj mómornak kifejezése kissé távolabb áll egyéniségétől, mely inkább a magába zárkozó kontempláció felé hajlik. Épen ezek a kvalitások magyarázzák, hogy művei — minden külsőleges szenzációk hijján — aránylag kevésbé hozzáférhetőek. Gondolatai tul egyszerűen, tulságosan pózmentesen nyilvánulnak meg ahoz, hogy a hallgatóság zömét viharként magukkal sodorják. Műveit csak az tudja értékelni, akinek nem a külső máz, a ruha fontos, hanem a belső lényeg, maga az ember. Pedig — és erre még különös súllyal kell reámutatnom, Kodály zenéje nem »modern« a szó mai értelmében. Semmi köze sincs az atonális sem a bi- vagy polytonális irányhoz; nála minden még a tonális egyensúlyozás elvén nyugszik. De zenei beszéde új, eddig zeneileg még ki nem fejezett gondolatokat mond, s ezzel bebizonyítja, hogy a tonalitás még nem vált életképtelenné.

Utolsóinak zeneszerzőink legfiatalabbját említtem meg: Lajtha Lászlót (sz. 1891 [1892]). Ő is Pesten tanult, korán kezdett a magyar parasztzene gyűjtésével és tanulmányozásával foglalkozni, s első műve »Des écrits d'un musicien«, c. zongoradarabok (1912; meg. Rózsavölgyi) már meglepően merészek kifejezési eszközeiben. Megjelentek még »Contes pour le piano« (1916., Harmónia, Bpest) és egy zongorasonátája (1916. ugyanott).

Mindezekben határozottan az atonális iránynak hiveként mutatkozik s mint ilyen talán Schönberghez áll legközelebb, amellet hogy az új magyar zene sem volt minden hatás nélkül reá. Végleges ítéletet formálni róla még nem lehet, mert az említett 3 művén kívül több sem nyomtatásban nem jelent meg, sem előadva nem volt hallható. De mint komolyan újra törekvő és nagy készségű alkotó muzsikusz érdeklődés[t] kelt további működése iránt.

Az e század elején meginduló zenei fejlődésünk mindenesetre nagy jelentőségű volt országunk kulturájára. Az eddigi eredménnyel a legteljesebben meg lehetünk elégedve. Azonban sajnos az utolsó évek óriási válságai által előállott kedvezőtlen helyzet azt a félelmet ébresztheti bennünk, hogy a szépen meginduló zenei produkció sokkal nehezebben lesz folytatható, ha ugyan meg nem szünik szerencsétlen gazdasági helyzetünk következtében.

14aa

Wortgetreue Übersetzung der ungarischen Abfassung [14a].

Artikel für »Il Pianoforte«

Bis Anfang des 19. Jahrhunderts besaß Ungarn keinen europäisch ausgebildeten Komponisten, wie auch eine Musikkultur im höheren Sinne fehlte. Die natürlichen Gründe hierfür waren unter anderem einerseits die östliche Lage des Landes, andererseits ungünstige politische Ereignisse. Denn kaum war das Land zu Beginn des 18. Jahrhunderts von der türkischen Herrschaft befreit, wurde diese unverzüglich von der österreichischen Macht abgelöst. Die erstere hat etwa 200 Jahre gedauert und hinterließ eine trostlose Öde; unter der letzteren sank das Land faktisch auf Kolonialniveau. Die österreichischen Regierungen bemühten sich außer um die wirtschaftliche Ausbeutung des Landes höchstens um seine Germanisierung, was natürlich oft bewaffneten Widerstand auslöste. Unter solchen kampfreichen Umständen konnten die Künste verständlicherweise nicht einmal eine bescheidenste Entwicklung nehmen.

Doch die freien Ideen des ausgehenden 18. Jahrhunderts fanden trotz alledem auch nach Ungarn einen Weg. Die ersten Früchte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren eine Renaissance der Literatur, deren zwei Vertreter unter anderen der weltbekannte Dichter Sándor Petöfi und der Romancier Mór Jókai waren. Diesem sehr prononciert national ausgerichteten literarischen Aufschwung folgte das Auftreten von zwei Komponisten: Franz Liszt und Ferenc Erkel. Doch waren die musikalischen Verhältnisse im allgemeinen damals bei uns so primitiv, daß Liszt bereits als Kind ins ferne Ausland kam, und gerade das Zenith seines Lebens sozusagen ausschließlich draußen verbrachte. Und deshalb ist — trotz seiner ungarischen Rhapsodien und anderen ungarbezogenen Werken und trotz seiner Tätigkeit in Ungarn im Alter (worüber wir noch ausführlich sprechen werden) — seine Bedeutung als Komponist eher eine internationale als nationale; und auch die Entfaltung seiner Kunst kann nicht in kausalen Zusammenhang mit dem künstlerischen Aufschwung des Landes gebracht werden. Neben der mächtigen Gestalt dieses die Weiterentwicklung der Musik ausschlaggebend beeinflussenden Komponisten erscheint Ferenc Erkel (geb. 1810) als zwerghaft. Und doch ist die Wirkung des letzteren für uns insofern von großer Bedeutung, weil er der erste ungarische Komponist war, der bereits über europäische musikalische Kenntnisse verfügte und dabei sein Leben lang auf heimatlichem Boden wirkte. In erster Linie war er Opernkomponist. Obwohl er mit gänzlicher Formvollendung das Material seiner Kunst souverän beherrschte, war seine Tätigkeit als Komponist nur von lokaler Bedeutung, denn ihm fehlte ein eigener persönlicher Zug. Im allgemeinen ahmte er den damaligen italienischen Opernstil nach, ein nationaler Zug zeigt sich nur ausnahmsweise in seinen Werken: einige Szenen seiner Opern schmückte er mit den Eigenheiten des »zigeunerhaften« ungarischen Liedstils. (Damals existierte noch keine höhere ungarische Kunstmusiktradition, lediglich eine volkstümliche Kunstmusik, deren Hauptwortführer die Zigeunermusikanten waren, weiter-

hin eine reine volkstümliche, d. h. eher Bauernmusiktradition. Die letztere kannte und studierte zu jener Zeit sozusagen niemand — und so geschah es dann, daß sowohl Liszt als auch Erkel sich an die von Zigeunern vermittelte ungarische volkstümliche Kunstmusik anlehnten, wenn sie im nationalen Eifer ungarische Musik schaffen wollten.) Erkels Komponistentätigkeit war zwar nicht epochemachend, doch um so mehr verdanken wir ihm als Dirigenten und Pädagogen; in diesen zwei Wirkungsbereichen hat er unschätzbare Dienste für die Verbreitung der höheren Musikkultur geleistet und damit den Boden für eine künftige Musikergeneration geebnet, die — wie wir sehen werden — selbständig nationale und individuell geprägte Musikwerke zu schaffen imstande sein wird. An dieser Vorbereitungsarbeit hatte übrigens auch Liszt keinen geringen Anteil, der mit Freude dem Budapester staatlichen Conservatoire seit seiner Gründung im Jahre 186...? jährlich einige Monate widmete. Diese seine Tätigkeit führte zu einem doppelten Ergebnis: Er erzog vorzügliche ungarische Pianisten und steigerte im großen Maße das allgemeine Interesse für die damaligen neuen Musikströmungen. Doch die Generation, deren Jugendjahre etwa mit Liszts Lebensabend zusammenfielen, hat eigentümlicherweise nur hervorragende Instrumentalisten hervorgebracht: so z. B. unseren besten Violinkünstler Jenő Hubay (geb. 18...) und unseren Pianisten Árpád Szendy (geb. 18...). Diese haben als Pädagogen seit Ende des vorigen Jahrhunderts bis zum heutigen Tag hervorragende Dienste bei der Erziehung unserer Instrumentalisten geleistet. Doch diese Generation kann keinen brauchbaren Komponisten aufweisen (was mit der Müdigkeit der Literatur der gleichen Generation, dem Fehlen eines wirklichen schriftstellerischen Talentes merkwürdigerweise übereinstimmt). Selbst die Werke des Besten unter ihnen, die von Ödön Mihálovich (geb. 18...), sind nichts anderes als reine Wagnerimitationen. Wer von ihnen »ungarisch« komponieren wollte, wandte sich wieder nur an die längst verschlissene zigeunerisch-ungarische Phrasologie (so z. B. Hubay in seinen auch im Ausland bekannten »Csárdaszenen«), dessen Ergebnis natürlich auf keine Art und Weise zur Entstehung einer echten, individuell ungarischen Musik führen konnte.

In der Entwicklung der ungarischen Kunstmusik trat die bedeutendste Wandlung Anfang des 20. Jahrhunderts ein (wieder parallel mit einem ungeheuren literarischen Aufschwung zur gleichen Zeit). Das Interesse einiger Musiker der damaligen jungen ungarischen Generation — derjenigen, die um 1880 geboren wurden — wandte sich der ungarischen Bauernmusik zu, die bis dahin völlig eine terra incognita war. Eine großangelegte, mehr oder weniger wissenschaftliche Sammeltätigkeit der ungarischen Bauernmusik setzte ein, an der unter anderem Zoltán Kodály, L. Lajth[a], Antal Molnár und der Verfasser dieser Zeilen teilnahmen. Mit der Zeit erstreckte sich die Sammeltätigkeit außer auf das ungarische Material auch auf das Bauernmusikmaterial der anderssprachigen Völker des Landes, so vor allem auf das der Slowaken und der Rumänen. Die sich über etwa 15 Jahre erstreckende Arbeit (deren Fortsetzung die verhängnisvollen Folgen des Krieges völlig unmöglich machten), ergab 7000 ungarische, 3500 slowakische und etwa ebensoviele rumänische Melodien (der größte Teil dieses Materials ist leider noch immer unveröffentlicht). Dieses Musikmaterial, und in erster Linie das ungarische — als die einzige ungarische Musiktradition, auf die man sich bei erstem musikalischem Bestreben stützen konnte, wenn es sich um die Schaffung einer ungarischen Musiksprache handelte — war richtungsgebend und von »entschiedenem« Einfluß auf die Tätigkeit einiger der oben erwähnten Komponisten-Sammler.

Bevor ich jedoch auf diesen Einfluß und die Tätigkeit einzelner Komponisten eingehe, muß ich noch drei dieser Bewegung mehr oder weniger fern stehenden Komponisten erwähnen, deren Werke, obwohl sie nicht zu der im engeren Sinne verstandenen neuen nationalbezogenen Kunst gehören, dennoch die unfruchtbaren musikalischen Unternehmungen der vorangegangenen Generation weit überflügeln.

Der erste und bedeutendste unter ihnen ist Ernő Dohn. (geb. 1877). 1894 trat er in das Budapester staatliche Konservatorium ein und erlernte bei István Thomán, einem Liszt-Schüler, das Klavierspiel und bei dem Deutschen Hans Koessler das Komponieren. Bereits im ersten Jahr erregte er riesiges Aufsehen auf beiden Gebieten: sein damals — d. h. im Alter von 17 Jahren — geschriebenes erstes Opus (Klavierquintett in C-Moll) das eine bewunderungswürdige Formvollendung und einen nahezu frapperierend ausgeglichenen Stil verriet, frei von jeder Extravaganz der Jugend, gewann auch Brahms' ungeteilte Anerkennung. Seine Tätigkeit umfaßt hauptsächlich drei Bereiche.

Als Pianist gehört er zweifellos zu den Größten der heute lebenden Künstler. Sein Spiel charakterisiert nicht die leere, ohrenberauschende Virtuosität, sondern ist die tiefste, echtste Poesie, die sich jedoch auch mit Kraft und Großzügigkeit paaren kann. Diese Qualitäten erheben ihn vielleicht zum größten Beethoven-, Schubert- und Schumann-Interpreten der Gegenwart. Seit seiner frühesten

Jugend hat er als Pianist unzählige Male Deutschland, England, Skandinavien, die Vereinigten Staaten usw. bereist und überall die größten Erfolge errungen. Seit 1908 war er Professor für Klavier an der Berliner Hochschule für Musik. Im dritten Kriegsjahr ist er nach Budapest zurückgekehrt; seitdem lebt er ständig hier und trotz der schweren Bedingungen leistet er unschätzbare Dienste für das Aufblühen der Musikkultur des Landes. Allein in Budapest gibt er jährlich 40–50 Konzerte. In den letzten 5 Jahren gelang es ihm, solch ein kunstverständiges Konzertpublikum zu erziehen, das jeder Weltstadt zur Ehre gereichen würde.

Der zweite Bereich seiner Tätigkeit ist das Dirigieren. In diesem Bereich ist er erst in den letzten Jahren tätig, doch auch hier zeigt er hervorragende Fähigkeiten. Seit 2 Jahren leitet er die Konzerte der Budapester Philharmoniker, die er durch seine Kunst auf ein hier bisher noch nie erreichtes hohes Niveau erhoben hat.

Als Komponist hat er ebenfalls beachtliche Werte geschaffen. Zugegeben, daß seine Musik eigentlich nichts Neues gibt, der Stil seiner Werke ist im Grunde genommen als eine epigone Mischung der ihnen vorangegangenen deutschen Stile — anfangs Schumann, Brahms, später Wagner und sogar Strauss — zu betrachten, in dem als persönlicher Zug nur die Art und Weise dieser Mischung zur Geltung kommt. Gerade infolge ihres starken deutschen Charakters sind sie vom ungarischen nationalen Standpunkt weniger bedeutend. Doch ihre ausgeprägte Formvollendung, ihr vornehmer Geschmack hat ihnen außer in Budapest vornehmlich in Österreich und Deutschland eine große Verbreitung gesichert. Seine bedeutendsten Werke sind die nach Schnitzlers Text geschriebene Pantomime »Der Schleier der Pierette«, die in Dresden, Wien und anderen deutschen Städten aufgeführt wurde, und die in Budapest ständig auf dem Spielplan steht. [. . .] Unter seinen Kammermusikwerken gehören das 2. Streichquartett (op. 15), Streichtrio (op. 10), die Sonate für Vcello und Klavier (op. 8) und die Sonate für Violine (op. 21) zu den bekanntesten; von seinen Orchesterwerken das Violinkonzert (op. 27) und die Suite (op. 19). Von seinen zahlreichen Klavierwerken erwähnen wir besonders »6 Etudes de concert« (op. 28, Rózsavölgyi & T^{sa}, Budapest).

*

Der mit Dohnányi gleichaltrige Tivadar Szántó hat mit ihm zusammen seine Musikstudien am Budapester Konservatorium absolviert. Von hier ging er zu Busoni, um seine Klavierstudien fortzusetzen. Eine Zeitlang lebte er in Berlin, dann bis 1914 in Paris und während des Krieges in der Schweiz; und als Klaviervirtuose hat er überall schöne Erfolge errungen. Seine Vortragskunst bildet den denkbar größten Gegensatz zu jenen Dohnányi's. Jeder Zartheit bar, man möchte beinahe sagen schroff, fesselt sie durch imponierende Kraft, Wucht, und durch blendende Virtuosität, welche letztere jedoch niemals zum Selbstzweck wird. Er steht in enger Fühlung mit den jeweiligen neuen musikalischen Strebungen, und hat z. B. für das Bekanntwerden der Strebungen der neuen ungarischen Schule in Paris noch vor dem Kriege vieles beigetragen.

Als Komponist ging er in seinen ersten Werken eigentlich von Liszts Stil aus, später lehnte sich seine Feder an die neue französische Schule an. Eigentliche nationale Züge sind in seinen Werken meist nicht vorhanden. Von seinen ersten Werken erwähnen wir die für Klavier geschriebenen »2 Etudes orientales« (op. 1, Kahnt, Leipzig) und seine Elegie (op. 3, ebenda); von seinen späteren Werken sein Violinkonzert, das Enesco in Paris gespielt hat, seine »Contrastes« betitelten 4 Klavierstücke (Durand & Fils), von denen hauptsächlich das »Guêpes« benannte ein auch technisch interessantes, neue Probleme lösendes impressionistisches musikalisches Bild ist. Von seinen Orchesterwerken sind beachtenswert: »Symphonische Rhapsodie« und »Meer und Land«, beide wurden in Budapest aufgeführt, und meines Wissens wurden sie noch nicht herausgegeben. — Bemerkenswert sind außerdem die Klavierbearbeitungen der Orgelwerke von Bach, in denen er versucht, nach Busonis Manier orgelartige Klangwirkungen auf dem Klavier wiederzugeben.

Als dritten erwähnen wir Leo Weiner (geb. 1885?). Er hat seine Studien ebenfalls am Budapester Cons. absolviert und fiel bereits im Alter von 20 Jahren mit seiner »Serenade« für kleines Orchester auf, die seitdem in zahlreichen deutschen Städten aufgeführt wurde. Obwohl seine Schule die Werke deutscher Klassiker bildeten, orientierte er sich am Beginn seiner Laufbahn nach den Franzosen vor der neuen französischen Schule, namentlich nach Bizet, in dessen Folge eine gewisse Leichtigkeit, manchmal sogar Oberflächlichkeit für seine Werke bezeichnend ist. Später hat zum Teil die neue französische Schule einen gewissen Einfluß auf einige seiner Werke ausgeübt, zum Teil aber strebte er mit einer gewissen Absicht nach »klassischem« Puritanismus bei Vermeidung jedweder mutiger neuartiger Einfälle. Sein Formgefühl und sein Wissen wetteifern mit denen Dohnányis. Anfangs haben die neuen

ungarischen musikalischen Bestrebungen, für die das Studium der ungarischen Bauernmusik kennzeichnend ist, auch bei ihm einen Widerhall gefunden, später jedoch scheint er sich leider von ihnen abgewandt zu haben; seine jüngsten Werke tragen überwiegend deutsches Gepräge.

Außer der oben erwähnten Serenade (op. ?, Bote & Bock, Berlin) nennen wir noch sein Streichquartett (op. 4, ebenda) und die »Faschingsouvertüre für Kleines Orchester« (op. 5, ebenda); diese drei tragen mehr oder minder ein ungarisches Gepräge. Von seinen späteren Werken erwähnen wir das Streichtrio (op. ?, ebenda); seine 2 Sonaten für Violine und Klavier (op. 9, Rózsavölgyi & Tsa, Budapest und op. 11, F. Bárd & Fils, Budapest), weiterhin Präludium, Nocturne und Scherzo für Klavier (op. 7, Bote & Bock, Berlin). Unter diesen letzten Werken zeigen die ersten beiden Stücke am meisten den Einfluß des neuen französischen Stils, doch das Scherzo — ein sehr flottes Werk mit charakteristischem Rhythmus — ist vielleicht das originellste und vollkommenste, was Weiners Feder entsprang, wie ihm im allgemeinen die schnellen Sätze mit markantem Rhythmus am besten gelingen.

*

Wie müssen wir die Anlehnung an die alte ungarische Bauernmusik als eine ungarische Musiktradition bei der Schaffung der ungarischen Kunstmusik verstehen? Keinesfalls so, daß in Werke, die sonst völlig international sind oder einem fremden Stil folgen, künstlich ungarische Bauernweisen oder Melodiepartien eingefügt werden. Der Komponist muß sozusagen die Sprache der alten Bauernmusik erlernen, damit er in ihr so reden und durch sie seine musikalischen Gedanken in Musiksprache so ausdrücken kann, wie der Dichter seine Muttersprache gebraucht. Wenn beim Musiker die notwendige Liebe dazu vorhanden ist, daß er sich in eine solche Bauernmusik vertieft, wenn er sich infolgedessen vollständig der Wirkung dieser Musiksprache überläßt, wenn er eine selbständige Aussage hat und wenn er das höchste technische Können zum Ausdruck seiner Gedanken besitzt, dann wird sein Unternehmen gelingen. Seine Werke werden nicht mosaikartige Zusammenstellungen und Harmonisierung oder Variierung von Bauernmelodien sein, sondern sie werden das innere Wesen der Bauernmusik zum Ausdruck bringen. Z. Kodály (geb. 1883 [1882]) ist das — ausschließlich auf ungarische Bauernmusik gestützt — gelungen wie keinem anderen bei uns: seine Musik ist gleichsam eine Apotheose der ungarischen Bauernmusik.

Seine Studien hat auch er im Budapester Cons. absolviert. Als Schüler stand er unter dem Einfluß von Brahms; sonst hat er die solide und gründliche Technik seines Handwerks von deutschen Meistern erlernt. Später — etwa um 1905 —, nachdem er die Werke von Debussy kennengelernt hatte — gewann er durch sie eine gewisse richtungsgebende Anleitung, die jedoch seine Persönlichkeit bei weitem nicht beeinflusste, und das um so weniger, als er gerade zu jener Zeit begann, die ungarische Musikfolklore zu studieren und sich in das erschlossene Material völlig einzuleben. So gleich seine erste Publikation: im zweiten Satz (Andante ?) seines Streichquartetts (op. 2, erschienen bei Rózsavölgyi, Budapest) bietet er ein vollkommenes Bild seiner Persönlichkeit. Der 1. Satz verrät zwar noch gewisse Ungleichmäßigkeiten und ein Ringen um die Form, doch der 2. Satz bezeugt die sichere Handhabung der Technik, eine tiefe Poesie, und — was am wichtigsten ist — seine musikalische Denk- und Ausdrucksweise sind völlig original und die durch die alte ungarische Bauernmusik ausgelöste Wirkung kommt bei ihm auf eine gänzlich individuelle Art zur Geltung. Auf der gleichen Stufe der Vollkommenheit stehen einige Nummern eines seiner anderen Jugendwerke »10 Klavierstücke« (op. 3, Rózs.), wie z. B. das 2., 3. und 4. Seine aus der gleichen Zeit stammende Sonate für Violoncello und Klavier (op. ?, Manuskript) sind zur Gänze die Formvollendung selber. Inhaltlich ist auch hier der 2. (langsame) Satz der persönlichste. Diese zwei Werke sind 1909 erschienen; sein Streichquartett wurde außer in Budapest in Wien und Paris gespielt; in Boston, Philadelphia und Chicago wurde es vom Kneisel-Quartett vorgetragen. Seine Sonate für Vcello und Klavier und seine Klavierstücke wurden in Paris und London aufgeführt. Infolge bedauerlicher Umstände sind bis Ende 1920 außer den zwei erwähnten keine anderen Werke von ihm erschienen, dabei zeugen gerade seine späteren Werke von sich ständig vertiefenden Innerlichkeit und Reife. Doch in naher Zukunft werden auch diese bisher unterdrückten Werke in der Ausgabe der Un. Ed. (Wien) das Licht der Welt erblicken. So unter anderem sein 2. Streichquartett (op.), sein Duo in 3 Sätzen für Violine und Cello, ein Heft neuer Klavierstücke (op. ?), von dem in der diesjährigen Märznummer des Revue Musicale in der Beilage etwas veröffentlicht wurde, weiterhin seine Sonate in 3 Sätzen für Vcello-Solo und sein Trio für 2 Violinen und Bratsche. Auf die 2 letzteren Werke muß ich besonders eingehen. Die Cello-Solo-Sonate kann bei weitem nicht z. B. mit ähnlichen Werken von Reger verglichen werden; diese sind eigentlich nur blasse Bach-Nachahmungen. Kodály drückt hier völlig neue musikalische

Gedanken aus durch neue, doch gleichzeitig einfachste Mittel: mit Hilfe eines einzigen Streichinstrumentes. Und gerade diese Lösung des Problems bot dem Komponisten Gelegenheit zur Schaffung einer ganz besonderen, neugewonnenen Schreibtechnik. Er vermag erstaunliche Klangwirkungen aus diesem einzigen Solo-Instrument hervorzuzaubern ---- doch wie brillant auch diese sein mögen, der Akzent liegt nie auf ihnen; jede Klangwirkung dient nur dem präzisesten Ausdruck der in ihrer Einfachheit ergreifenden musikalischen Gedanken.

Bei seinem Streichtrio sind schon die bloßen Äußerlichkeiten, die Wahl der 3 Instrumente und die Neuheit der mit diesen bescheidenen Mitteln erreichten Klangfarben sehr originell. Inhaltlich zeigt dieses — übrigens bisher letzte — Werk den reifsten Kodály. In diesem Jahr hörten wir auf einem Konzert der Budapester Philharmoniker sein bisher einziges Orchesterwerk: 2 Lieder für Bariton-Solo mit Orchesterbegleitung. Wenn er allein durch die Handhabung solch bescheidener Mittel wie ein bis zwei Streichinstrumente solch erstaunliche Klangfarben erreichte, um so mehr vermochte in der Handhabung des Orchesters seine schillernde Farbenphantasie zur Geltung zu kommen. Erschütternd ist im 2. Lied die Steigerung der Todestraurigkeit von der Unterdrückung der Gefühle bis zum wilden Ausbruch.

Ich muß noch einige Worte der allgemeinen Charakterisierung der Musik Kodálys widmen. Eine große, breitfließende melodische Kraft, die am reinsten zusammenfassende und aufbauende Formvollendung, eine gewisse Neigung zur Melancholie und zaudernder Interruption sind typisch. Der Ausdruck wilden Tobens, unbändigen Rausches ist seiner Persönlichkeit, die eher zur zurückhaltenden Kontemplation neigt, ein wenig fremd. Gerade diese Qualitäten erklären, daß seine Werke — infolge des Fehlens aller äußeren Sensationen — verhältnismäßig weniger zugänglich sind. Seine Gedanken offenbaren sich zu einfach, zu frei jeder Pose, um die Masse der Zuhörerschaft gleich einem Sturm mit sich zu reißen. Seine Werke kann nur derjenige schätzen, dem nicht der äußere Anstrich, nicht das Gewand wichtig sind, sondern das innere Wesen, der Mensch selber. Dabei — und darauf muß ich noch mit besonderem Gewicht hinweisen, ist Kodálys Musik nicht »modern« in heutigem Sinne des Wortes. Sie hat weder mit den atonalen noch mit den bi- oder polytonalen Richtungen etwas gemein; bei ihm ruht noch alles auf dem Prinzip des tonalen Gleichgewichts. Doch seine musikalische Sprache drückt neue, bisher musikalisch noch nicht zum Ausdruck gebrachte Gedanken aus und beweist damit, daß die Tonalität noch nicht lebensunfähig geworden ist.

Als letzten erwähne ich unseren jüngsten Komponisten: László Lajtha (geb. 1891 [1892]). Auch er hat in Pest studiert, begann früh mit der Sammlung und dem Studium der ungarischen Bauernmusik, sein erstes Werk, die Klavierstücke »Des écrits d'un musicien« (1912; erschienen bei Rózsavölgyi), ist bereits überraschend kühn in seinen Ausdrucksmitteln. Außerdem sind erschienen »Contes pour le piano« (1916; Harmónia, Budapest) und eine Klaviersonate (1916, ebenda). In allen diesen Werken stellt er sich entschieden als Anhänger der atonalen Richtung vor und steht als solcher vielleicht Schönberg am nächsten, nicht ohne daß auch auf sie die neue ungarische Musik einen Einfluß ausgeübt hat. Ein endgültiges Urteil kann man über ihn noch nicht formen, denn außer den 3 erwähnten Werken ist weder etwas im Druck erschienen, noch vorgetragen worden. Doch als ein ernsthaft nach Neuem strebender und sehr befähigter schöpferischer Musiker erregt er Interesse für seine weitere Tätigkeit.

Unsere zu Jahrhundertbeginn eingesetzte musikalische Entwicklung war jedenfalls von großer Bedeutung für die Kultur unseres Landes. Mit dem bisherigen Ergebnis können wir völlig zufrieden sein. Doch leider erweckt die durch die riesigen Krisen der letzten Jahre entstandene ungünstige Lage in uns die Furcht, daß die schön begonnene musikalische Produktion viel schwerer fortzusetzen sei, wenn nicht gar infolge unserer unglücklichen Wirtschaftslage unterbrochen wird.

14b

Deutsches Konzept des englisch erschienenen Aufsatzes *The Development of Art Music in Hungary* [→14d] bzw. eine nur teilweise umgearbeitete Übersetzung des ungarischen Textes 14a. Mai—Juni 1921.

Mit Tinte geschriebenes autogr. Konzept mit vielen Korrekturen; 340×213 mm Hochformatpapier; 4 Folien [=1 Bogen + 2 Blätter, 1—8 unnummerierte Seiten; S. 5 zum Teil, S. 6 ganz leer]; Bartók Archiv, Budapest, BA-N: 3991.

Am oberen Rand der S. 1 Bartóks Bleistifteintragung »*Chesterian*« *cikke* [Artikel des »*Chesterian*«]. Auf S. 5, Schluß des 10. Absatzes, fehlt nach dem ersten Satz in der ausführlichen Bewertung Kodálys die Fortsetzung und es steht nur eine ungarische Anweisung: *ide a Kodályról szóló verzió német fordítása* [hierher die deutsche Übersetzung der Version über Kodály]. Sinngemäß kann das nichts anderes bedeuten, als daß man aus der ins Deutsche zu übersetzenden Version für *Il Pianoforte* den Teil über Kodály übersetzen (kopieren?) mußte. Die nach Italien geschickte deutsche Version ist, wie wir darauf bereits hingewiesen haben, verloren gegangen, nur das ungarische Grundkonzept ist vorhanden (14a, 14aa). Vergleichen wir den Abschnitt über Kodály in *Il Pianoforte* (14c) und in *The Chesterian* (14d), so sehen wir, daß die italienische bzw. englische Übersetzung aufgrund eines im wesentlichen übereinstimmenden (deutschen) Textes erfolgt ist, doch — und das kommt nicht nur hier zum Ausdruck — sind die Herausgeber der italienischen Zeitschrift ziemlich freizügig mit dem Bartókschen Text umgegangen und haben stellenweise Kürzungen vorgenommen. (Der Absatz über Lajtha sollte offensichtlich genauso in 14b kopiert werden, nach dem ersten Satz hat Bartók Platz gelassen — und auch hier scheint es, daß die Herausgeber des *Il Pianoforte* Bartóks Text gekürzt haben.)

Die Abschrift der deutschen Fassung 14b erfolgte vielleicht im Spätfrühjahr oder Sommer 1921. Wir haben bereits vom Januar Angaben über den Auftrag, einen Artikel für *The Chesterian* zu schreiben,¹ doch er erschien erst in der Januar-Nummer 1922 in englischer Sprache.

Den Vergleich der Abweichungen der Versionen 14a (ungarisch) und 14b (deutsch) überlassen wir dem Leser. Vier Momente sind besonders auffallend: a) der Text 14b ist gedrängter; b) der Rückblick in die Vergangenheit der ungarischen Musik ist gründlich umgearbeitet; c) der Akzent bei der Bewertung der ungarischen zeitgenössischen Musik wurde durch die Umordnung der Reihenfolge dadurch bedeutend verlagert, daß er in 14b Kodály und ihm anschließend Lajtha als erste und die anderen Komponisten sozusagen im »Anhang« vorstellte; d) im letzten Teil lenkt Bartók, zwar ohne Namensnennung, die Aufmerksamkeit auf die jüngste vielversprechende Generation (unter 20 Jahre).²

14b

»*Chesterian*« *cikke*³

Sinn und Verständniss für höhere Kunstmusik hatte sich in Ungarn im Verhältniss zu den westlichen Ländern verhältnismässig ziemlich spät: erst im XIX. Jahrhundert entwickelt; bis zu dieser Zeit hatten sich die zwei Hauptklassen der Bevölkerung: die Bauernklasse mit dem Kultivieren ihrer Bauernmusik, die Klasse der Nobeln mit der Pflege der volkstümlichen Kunstmusik begnügt. Über die Gründe dieser späten

¹ Vgl. *DemBr/IV*, 39; *Dem2Br*, II, 18: Bartóks Brief vom 16. Januar 1921 an Cecil Gray, der die Verbindung zwischen Bartók und dem Verlag Chester knüpfte und den er fragte, ob *The Sackbut* und *The Chesterian* keine Konkurrenzblätter sind, d. h. ob er nicht Heseltine verletzt, wenn er einen Artikel für *The Chesterian* schreibt (vgl. Einführung zu 12a). Die diesbezügliche Korrespondenz mit der Redaktion *The Chesterian* kam bisher noch nicht zum Vorschein.

² Wir können nur vermuten, an wen Bartók dachte. Es ist bekannt, daß er seinen ehemaligen Schüler György Kósa (geb. 1897) für ungemein begabt hielt. (Zahlreiche Werke von ihm sind später bei Universal Edition erschienen.) Die wirklich allerjüngsten, die noch keine 20 Jahre zählten, waren eher Zoltán Kodálys Schüler der Komponistenklasse auf der Musikakademie. In seinem bekannten Artikel (1925) *Dreizehn junge Musiker*, in dem sich Kodály für die jüngsten Absolventen einsetzte, lenkt er unsere Aufmerksamkeit unter anderem auf Mátyás Seiber (1905–1960), Tibor Serly (geb. 1900), Géza Frid (geb. 1904), Jenő Ádám (geb. 1896), Lajos Bárdos (geb. 1899), István Szélenyi (1899–1972). Auch Bartók hat wohl an sie gedacht [?]. Wir erwähnen noch Imre Weisshaus (alias Pál Arma, Paul Arma, geb. 1905), der 1921 Bartóks Schüler war und dessen überaus talentierte Kompositionen aus den 1920er Jahren einen starken Bartók-Einfluß widerspiegeln.

³ Artikel für »*Chesterian*«

Entwicklung will ich hier nichts Ausführlicheres angeben, bloss die zwei bedeutenderen kurz erwähnen: nämlich die östliche Lage des Landes; und die ziemlich schwierigen politischen Verhältnisse, mit denen das Land bis zum XIX. Jahrhundert zu kämpfen hatte. Merkwürdigerweise fällt die für die Musikgeschichte so hochbedeutende Erscheinung Liszt's mit den ersten Regungen eines städtischen Musiklebens in Ungarn zeitlich zusammen. Man kann indessen hierin keinen kasuellen Zusammenhang erblicken. Einerseits war im Anfange des vorigen Jahrhunderts das städtische Musikleben des Landes noch in ihren ersten Anfängen; so dass sie zur Entwicklung eines Genies wie die Liszt's nichts beitragen konnte; und tatsächlich reifte die Schaffenskraft Liszt's im Auslande und unter dem Einflusse fremder künstlerischen Eindrücke heran. Wie denn auch die Leistungen seiner Schaffenskraft überwiegend von internationaler Bedeutung sind. Andererseits können die ersten Anzeichen eines beginnenden städtischen Musiklebens des Landes nicht der Einwirkung Liszt's zugeschrieben werden, denn sie datieren bereits von den ersten Jahrzehnten der [des] vorigen Jahrhunderts. Liszt's Einfluss dagegen beginnt erst in der zweiten Hälfte desselben, namentlich als er, der Aufforderung seiner Landsleute nachgebend, in den letzten Jahrzehnten seines Lebens jährlich einige Monate in Budapest zubrachte.

Wenn auch das Lebenswerk Liszt's mehr oder weniger eine internationale Prägung aufweist (also keine spezifische ungarische Kunst darstellt), so muss er, falls man ihn irgendeiner Nation zurechnen will, unbedingt als Ungar betrachtet werden. Erstens weil er sich selbst — wie dies aus seinen Briefen und Schriften klar hervortritt — für einen Ungarn hielt, zweitens, weil er, besonders in der zweiten Hälfte seines Lebens die Beziehungen zu seinem Vaterlande immer wieder und immer enger aufnahm. Schliesslich weil er wohl schwerlich zu irgendeiner andern Nation gezählt werden kann, am wenigsten aber zu der deutschen (wie dies neuerdings von manchen deutschen Musikschriftstellern so gerne getan wird, vielleicht auf Grund seiner Weimarer Wirkungszeit): einen deutschen Charakter haben wohl seine Werke nicht im geringsten. Vielmehr verkörpern manche derselben, diejenigen »ungarischen« Charakter, die Eigenschaften eines, dem Boden Ungarns entwachsenen Musikstyls, des Styls der sogenannten ungarischen volkstümlichen Kunstmusik (die er selbst irrtümlich für »Zigeunermusik« gehalten hat).

Ausser Liszt haben wir im XIX Jahrhunderte den Namen eines allerdings weit weniger bedeutenden Musiker's zu verzeichnen: den Franz Erkel's. Ein Komponist von europäischer Schulung, der sein Handwerk gründlich kennt, versuchte er die national-ungarische Oper zu verwirklichen. Doch mangelte es ihm an genügender persönlicher schöpferischen Schaffungskraft, so dass er in seinen Werken eigentlich nur den damaligen italienischen Styl nachahmt. Nur ausnahmsweise benützt er in manchen Teilen seiner Opern (deren Sujet aus der ungarischen Geschichte geschöpft ist) einen »ungarischen« Styl, der ebenso wie derjenige der Liszt'schen Ungarischen Rhapsodien, auf der volkstümliche[n] ungarische[n] Kunstmusik basiert. Infolgedessen konnten seine Werke ihren Weg ins Ausland nicht finden. Sie bedeuten für uns ebenfalls keine wirklich ungarische Kunst, obwohl ihrer manche sich noch bis zu diesen Tagen — dank ihrer geschickten Struktur und ihren ungarisierenden Einlagen — am Repertoire erhalten haben.

In einem Lande, wo sich keine Tradition der höheren Kunstmusik vorfindet, stösst das Bestreben mit einem Sch[]age eine nationale Musik zu schaffen auf sehr grosse Schwierigkeiten. Wo soll man anknüpfen? Welches Fundament soll man als Basis benützen? Liszt

und Erkel versuchten dieses Fundament in unserer volkstümlichen Kunstmusik zu finden. Letztere ist das Produkt von, dem Herrenstande angehörigen, meist Dilettanten — Musiker, die in ihren Werken — meist nur kurze Melodien ohne Begleitung — gewisse Eigentümlichkeiten der Bauernmusik ihres Landes mit der westeuropäischen Musik abgelauschten Schablonen vermengen. Die Träger dieser Musikprodukte waren und sind noch heutzutags aus merkwürdigen und hier nicht zu erörternden Gründen die Zigeuner (dieser Umstand gab den Anlass zu den oben erwähnten Irrtum Liszt's), die auch, wenigstens im Vortrag (durch übermässiges Rubato, überwuchernde Ornamentik etc.) das ihrige zur Modifizierung des Styls beigetragen haben. Obwohl diese Art von Musik durch manche Exotik sogar auf einen so grossen Musiker wie Liszt einen befruchtenden Einfluss ausüben konnte, war sie dennoch durch viele Ihrer Mängel nicht geeignet zu einer Grundlage gewählt zu werden, auf der eine höhere ungarische Kunstmusik aufgebaut hätte werden können. Und dies trat auch nach den Versuchen Liszt's und Erkel's klar zu Tage.

Nun folgte im letzten Viertel des verflossenen Jahrhunderts — eine sterile Periode. Der Ruf nach einer echt-ungarischen Kunstmusik wurde zwar immer lauter, doch unsere Komponisten jener Periode konnten den geeigneten Ausgangspunkt zum Aufbau einer solchen nicht finden. Manche versuchten es die durch Liszt's und Erkel's in ihren ungarisierenden Werken breitgetretenen Pfade zu wandeln, andere imitierten den Styl Wagners oder den anderen ausländischen Komponisten - - - das Resultat war in beiden Fällen ein grosses Nichts.

Indessen strich auch diese Periode des Stockens nicht fruchtlos vorbei.

Das Musikleben Budapest's wurde immer reger und reger. Schon in Mitte des vorigen Jahrhunderts wurde es durch das Wirken Erkel's als Dirigent ungemein gefördert. Sogar Berlioz und Wagner besuchten uns, um einige ihrer Werke hier zu dirigieren. Liszt trug zur Entwicklung des Musiksinnes ausser als konzertierender Pianist auch dadurch vieles bei, dass er mit unseren Musikern beständig in enger Fühlung war, und namentlich durch seine pädagogische Tätigkeit an der in 1876 [1875] errichteten staatlichen Hochschule für Musik, wo er das Heranreifen mancher unserer Pianisten förderte. An demselben Institute wirkten ferner bekannte Musiker wie der Ge[i]genvirtuose Jenő Hubay, der Cellist David Popper, als Lehrer der Komposition Volkmann, und als sein Nachfolger der deutsche Hañs Koessler. So wurde denn sowohl ein musikverständiges Publikum als auch eine Generation junger Musiker herangebildet, die ihr Handwerk fest innehatte: der Boden wurde zur Entfaltung neuer Bestrebungen günstig vorbereitet.

Die Wortführer dieser neuen Bestrebungen, teils als schöpfende teils als nachschöpfende Musiker stammen sämtliche aus der Generation geboren in den [im] letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts.

Einige ihrer wandten sich, anfangs vielleicht nur ganz instinktiv oder von jugendlicher Wissbegier gejagt, der bis dahin schlechtweg unbekanntem ungarischen Bauernmusik zu. Dies geschah zu Anfang dieses Jahrhunderts und hatte ein glänzendes Resultat: es wurde binnen wenigen Jahren ein mehrere tausende zählendes Bauernmelodie-Material entdeckt und aufgezeichnet, welches schon an und für sich einen sehr grossen-musikalischen Wert repräsentiert. Im wertvollsten Teil derselben, derjenige der alt-ungarischen Bauernmelodien, wurde endlich jene Basis entdeckt, die zum Ausgangspunkte zum Schaffen der ungarischen höheren Kunstmusik geeignet ist.

Bei der Verwendung dieses Melodie-materials zu jenem Zweck handelt es sich selbstverständlich nicht um eine sporadische Verwendung der Melodien, oder um Nachbildungen dieser Melodien, die dann etwa als Themen in Musikwerken fremden oder internationalen Styl's aufgearbeitet werden sollten. Es handelt sich vielmehr um die Aneignung der musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten dieses Melodienschatzes, wie etwa die Aneignung der innersten Ausdrucksmöglichkeiten irgendeiner Sprache: der Komponist muss diese musikalische Sprache vollständig beherrschen, um damit seine eigensten musikalische Gedanken ausdrücken zu können. Hatte er sich in diese neu entdeckte Sprache vollständig eingeföhlt, hat er eine persönliche Schaffenskraft und beherr[s]cht er vollkommen das Handwerkliche seiner Kunst, dann wird ihm das Unternehmen gelingen.

Der bedeutendste ungarische Komponist dieser Richtung ist Z.K. [Zoltán Kodály], bei dem die erwähnten Vorbedingungen in gleich starkem Masse vertreten sind.

Geboren in 1883, absolvierte er seine kompositorische Studien bei Hans Koessler an der Budapester Hochschule. [. . .]⁴

Ausser Kodály, den Verfasser dieser Studie und noch einigen jüngeren Musikern befasste sich noch der Komponist László Lajtha eingehend mit ungarischen Musikfolklore-Studien. Letzterer, geboren in 1891 [1892], absolvierte seine Kompositionsstudien ebenfalls an der Hochschule für Musik in Budapest. [. . .]⁵

Schliesslich muss ich noch drei bedeutende Musiker nennen, die zwar der oben beschriebenen Richtung gewissermassen ferne stehen, deren Werke jedoch sowohl im In[-] wie im Auslande Anerkennung fanden und mehr oder minder verbreitet sind.

Der erste unter ihnen, Ernő Dohnányi (geb. in 1877), einer der grössten jetzt lebenden Pianisten, gieng in seinem Kompositorischen Schaffen vom Styl Brahms' und den deutschen Romantikern aus. Später gesellten sich hiezu gewisse Anlehnungen an Wagner und Strauss. All diese verschiedenartige Style vereinigt er in seinen Werken zu einem einheitlichen Ganzen. Schon aus diesem kann man folgern, dass dieselben ihrem Styl nach mehr der deutschen Kunst nahe stehen. Von seinen Werken, die sämtliche ein hohes [hohes] Können und einen wunderbaren Proportionssinn verraten, sollen besonders hervorgehoben sein: Sonate für Vcello und Klavier (op. 8), Streichtrio (op. 10), 2. Streichquartett (op. 15.) Sonate für Klavier und Violine (op. 21.) Violinkonzert (op. 27.); Suite für Orch. (op. 19.), seine Pantomime »Schleier der Pierette« (auf Schnitzlers Text), und »6 Etudes de concert« (op. 28.)

Der gleichaltrige Pianist und Komponist Theodor Szántó vollendete seine pianistischen Studien nach Absolvierung der Klavierklasse an der Budapester Hochschule bei Busoni in Deutschland. Er gilt nach Dohnányi jedenfalls als unser bester Pianist. Als Komponist gieng er vom Style Liszt's aus; kam später unter den Einfluss der neufranzösischen Impressionisten. Aus seinen Werken seien erwähnt »2 Etudes orientales« (op. 1), »Elegie« (op. 3) beide für Klavier; vier spätere Klavierstücke, betitelt: »Contrastes«; ferner die Orchesterwerke »Symphonische Rhapsodie« und »Meer und Land«.

Leo Weiner (geb. 1885) studierte Komposition, ebenso wie alle vorher erwähnten, an unserer Hochschule. Schon als Zwanzigjähriger machte er grosses Aufsehen mit seiner »Serenade« für Kleines Orchester, die in zahlreichen deutschen Städten zur Auf-

⁴ Mit einer Anweisung für den Teil über Kodály freigelassen.

⁵ Freigelassen für den Teil über Lajtha.

führung gelang. Seine Erstlingswerke mahnen gewissermassen an die flotte Schreibweise der vor-Debussy-schen Franzosen; in den späteren macht sich auch ein Einfluss der Neu-franzosen bemerkbar. Unter den drei letz[t]genannten steht er am nächsten der neu-ungarischen musikalischen Bestrebungen, da in vielen seiner Werke ein indirekter Einfluss der ungarischen Volksmusik bemerkbar ist. Von seinen Werken, die durch ihren Form und Klangsinn mit denen Dohnányis wetteifern, seien noch folgende hervorgehoben: Streichquartett (op. 4.); »Fasching« (Overture für kleines Orch. op. 5.); Zwei Sonaten für Klavier und Violine (op. 9. und op. 11), Streichtrio, und »Präludium, Nocturne und Scherzo« für Klavier (op. 7).

Die, heute zwischen 20 und 30 Jahren stehende Musikergeneration weist leider keine hervorragenden kompositorischen Talente auf, so dass man schon fast zu zweifeln begann, ob sich zur Fortsetzung und Weiterentwicklung der neuen Bestrebungen gehörige Repräsentanten finden werden. Doch in der neuesten Zeit gelang es unter den allerjüngsten — die noch nicht 20 Jahre zählen — ein-zwei Talente zu entdecken, die zu grossen Hoffnungen berechtigen. Da dieselben jedoch noch in den Schuljahren stehen, und noch künstlerisch Vollkommenes nicht leisteten, kann ich ihrer vorderhand noch keine Erwähnung tun. Doch wird hoffentlich sich dazu nach dem Ausreifen dieser vielversprechenden schaffenden Talenten in einigen Jahren bereits Gelegenheit bieten, was wir nach der »lacune« des letzten Jahrzehntes, mit wahrer Freude begrüßen würden.

14c

Text des Aufsatzes in *Il Pianoforte*, 15. Juli 1921 (Anno II—N. 7), S. 193—197. Der Name des Übersetzers aus dem Deutschen ins Italienische ist unbekannt. Dem italienischen Text fügte der Redakteur folgende Anmerkung in Petit an:

»L'autore del presente articolo, intrattenendosi sui musicisti moderni ungheresi, per ragioni facilmente comprensibili, si è . . . dimenticato: si che noi crediamo doveroso riparare alla sua volontaria omissione presentando sommariamente ai lettori di *Il Pianoforte* il valoroso musicista nostro collaboratore.

Béla Bartók, che ha ora circa quaranta anni, può considerarsi il capo della moderna scuola ungherese, cioè di quella falange di giovani musicisti che, per attingere gli elementi della loro arte nel suolo stesso della patria e nell'anima della razza, vuole dare all'Ungheria una vera musica nazionale. Il che non impedisce che quest'arte possa essere gustata ed apprezzata anche fuori dei confini ungheresi: Béla Bartók è, tra gli altri e sopra gli altri suoi colleghi, notevolmente eseguito in ogni paese e assai stimato nel mondo musicale. Riservandoci di dedicare più in là alla sua opera uno studio critico, ci limitiamo per ora a ricordare alcuni dei suoi lavori più importanti: la *Suite op. 3*, i due *Portraits op. 5* e le due *Images op. 10* per orchestra, le *Bagatelle op. 6*, le due *Elegie*, le due *Burlesche op. 8*, la *Suite op. 14* et le numerose trascrizioni di canti popolari ungheresi e rumeni per pianoforte, i due *Quartetti* per archi, il balletto *Il principe die legno* e l'opera *Barbabeau* per il teatro.

14c

Della musica moderna in Ungheria

Sino al principio del secolo scorso l'Ungheria non ebbe alcun compositore, nel vero senso di questa parola, come del resto non ebbe una vera coltura musicale come quella delle altre nazioni d'Europa. Le cause di questa deficienza si debbono ricercare innanzi

tutto nella posizione geografica — orientale — del paese, e in secondo luogo negli avvenimenti politici sfavorevoli. Infatti, appena liberatasi dal giogo turco, l'Ungheria era posta sotto quello austriaco e ne subiva tutte le conseguenze funeste. La dominazione turca, durata circa due secoli, non lasciava dietro di sé che desolazione e devastazione, mentre la seconda faceva del paese una colonia austriaca: il governo imperiale non si preoccupava, naturalmente dopo lo sfruttamento economico, che di germanizzare il paese magiaro, provocando in tal modo assai spesso delle cruente reazioni. Ed evidentemente, in queste condizioni poco favorevoli, le arti non potevano fare il più piccolo passo innanzi.

Tuttavia le libere idee della fine del settecento trovavano la via per giungere in Ungheria; il primo risultato ch'esse produssero fu il rinascimento letterario del principio dell'ottocento, di cui i principali rappresentanti sono il poeta Alessandro Petöfi e lo scrittore di romanzi Jókai, entrambi noti anche fuori dei confini della loro patria. Questo sforzo letterario essenzialmente nazionale è stato seguito dall'apparire dei due compositori Franz Liszt e Franz Erkel: ma la coltura musicale era in genere così primitiva in quei tempi che Liszt fu costretto a compiere la sua educazione musicale sin dall'infanzia all'estero, e furono per l'appunto gli anni passati quasi esclusivamente fuori dell'Ungheria quelli più fecondi della sua vita. Perciò egli, malgrado le *rapsodie ungheresi* e le altre pagine di ispirazione ungherese e malgrado la parte avuta da vecchio nello sviluppo della musica ungherese (come vedremo più tardi), ha come compositore un carattere più internazionale che nazionale, e la sua produzione, nel succedersi delle opere, non ha alcun rapporto diretto con l'evoluzione dell'arte musicale in Ungheria. A fianco di Liszt, grande figura e di così grande importanza nella storia della musica europea, quella di Erkel perde di importanza: tuttavia l'opera di quest'ultimo ha per noi un notevolissimo valore come quella del primo compositore ungherese con una vera coltura musicale nel senso europeo che svolse tutta la sua attività sul suolo della sua patria. Erkel fu innanzi tutto un operista, ed imitò in genere lo stile delle opere italiane: onde lineamenti nazionali non si trovano che qua e là nei suoi lavori, e specialmente sotto forma di canzoni sedicenti popolari ungheresi, piene di contorsioni tzigane che si inseriscono in qualche scena. Per tutto ciò Franz Erkel, se come compositore non inizia una nuova era nella storia della musica ungherese, come direttore d'orchestra e come insegnante ha invece un'importanza di primo ordine, poichè come tale gli ha reso dei servizi inapprezzabili alla diffusione della coltura musicale; per merito suo infatti si dissoda e si feconda il terreno musicale donde uscirà quella nuova generazione che, come vedremo, avrà la capacità di produrre delle opere veramente nazionali e con caratteristiche personali e originali.

In questo lavoro di preparazione Liszt ha avuto una parte di primo piano, Liszt che ogni anno dava alcuni mesi della sua attività al Conservatorio nazionale di Budapest, fondato nel 1875: con il duplice risultato di formare dei pianisti ragguardevoli e di attirare l'attenzione e la simpatia di tutti sulle scuole musicali straniere che venivano formandosi in quei tempi. Tuttavia la generazione di cui la giovinezza coincide all'incirca con la vecchiaia di Liszt non ha prodotto che degli strumentisti valorosi, come Eugenio Hubay (1858) il nostro migliore violinista, e il pianista Árpád Szendy (1863), entrambi a loro volta insegnanti di fama mondiale e formatori di altri concertisti di valore indiscusso. All'infuori, dicevamo, di questi due virtuosi, la loro generazione non ha prodotto alcun compositore notevole, (e ciò coincide esattamente con la stanchezza

letteraria della stessa generazione e con la mancanza di scrittori di ingegno) anche le opere del più significativo fra i compositori, Ödön Mihalovich (1842) non sono che prette imitazioni wagneriane. I compositori di quella epoca che volevano «fare della musica ungherese» non procedevano diversamente da Liszt e da Erkel: ricorrevano cioè alla fraseologia ungherese-tzigana (come, per esempio, Hubay nelle sue ben note «Scene di Czárda») il che non poteva condurre naturalmente ad alcun risultato utile nei riguardi dello svilupparsi di una musica veramente ungherese.

Un nuovo capitolo della storia musicale ungherese s'inizia al principio del secolo XX, parallelamente ad un risveglio di forze letterarie. Alcuni giovani musicisti nati all'incirca intorno al 1880, rivolgono la loro attenzione alla musica dei contadini ungheresi, sino ad allora completamente sconosciuta e si pongono a raccogliere su larga scala e con metodo più o meno scientifico, i fiori di quella musica: essi sono, tra gli altri, Zoltán Kodály, Ladislaus Lajtha, Antonio Molnár e l'autore del presente articolo. Più tardi questo movimento si è esteso anche alla musica delle altre razze coesistenti sul suolo ungherese, e innanzi tutto a quella degli Slovacchi e dei Rumeni. Il risultato di questo lavoro, che ha durato circa quindici anni e di cui il completamento è stato reso impossibile dalle dolorose conseguenze della guerra, si compendia in 7000 melodie ungheresi, 3500 slovacche e circa altrettante rumene (la maggior parte purtroppo inedite sino ad oggi). Questo materiale musicale, e soprattutto quello attinente alla razza ungherese, costituisce la sola tradizione musicale ungherese che possa servire di base ad uno sforzo serio destinato a creare una lingua musicale ungherese, ed è quello che ha infatti avuto un'influenza direttrice e decisiva sull'opera di alcuni dei compositori folkloristici sopra ricordati.

Ma prima di occuparci di essi, è doveroso accennare a tre compositori ungheresi, che si tengono più o meno all'infuori di quella corrente, ma di cui le opere, sebbene non strettamente nazionali nel senso che abbiamo chiarito innanzi, sono senza dubbio ad un livello d'arte assai più elevato e ragguardevole di quello della generazione precedente.

Il primo ed il più notevole di essi è Ernst von Dohnányi (1877). Il suo primo lavoro — il *Quintetto in do min.* — scritto a diciassette anni e rivelante una conoscenza sbalorditiva della forma ed una sorprendente unità di stile libero già da ogni esuberanza giovanile, gli guadagnò l'ammirazione di Brahms. Dohnányi va considerato sotto un triplice aspetto. Come pianista egli è da porsi indubbiamente tra i più grandi dell'epoca nostra: il suo gioco non consiste soltanto nel virtuosismo brillante ma vuoto, ma nella più profonda e vera poesia dell'interpretazione, unita alla forza e ad una visione altissima dell'arte sua. Sono queste le qualità che ne fanno forse il più grande interprete vivente di Beethoven, di Schumann e di Schubert. Come direttore d'orchestra egli si è fatto conoscere soltanto da alcuni anni, ma già dimostra, pure come tale, delle qualità superiori. La *Filarmonica* di Budapest, la quale si è posta da due anni sotto la sua direzione, è riuscita a portare ad un alto livello d'arte le sue esecuzioni. Le composizioni di Dohnányi hanno un valore indiscutibile: non vi è nulla di veramente nuovo nella sua musica e lo stile n'è in fondo quello di un epigono dei grandi tedeschi — di Schumann e Brahms in un primo tempo, di Wagner e forse anche di Strauss in seguito — ma la fisionomia dell'artista vi si rivela nel modo con cui queste diverse influenze coesistono. Il carattere tedesco delle sue opere le rende poco importanti dal punto di vista nazionale-ungherese: ma la loro forma solida, il gusto sempre distinto le ha rese molto popolari non soltanto a Budapest ma anche fuori. I lavori principali di Dohnányi sono: la pantomima *Le*

voile de Pierette (su testo di Schnitzler), la *serenata op. 11*, per archi, due *quartetti d'archi* (op. 8 e op. 15), la *sonata op. 8* per violoncello, quella per violino op. 22 [op. 21], e le numerose pagine pianistiche, fra le quali ricorderemo i *sei studi di concerto op. 28*, pubblicati recentemente dal Rózsavölgyi di Budapest.

Il secondo, Théodore Szántó, coetaneo con Dohnányi, dopo aver iniziato i suoi studi nel Conservatorio di Budapest, li ha continuati con Ferruccio Busoni, vivendo a Berlino, indi a Parigi ed in Svizzera, e dappertutto riportando grandi successi come pianista. Il suo gioco è quanto di più diverso si può pensare da quello di Dohnányi: privo di raffinatezza, ruvido, esso s'impone per la forza e la maschilità, e per un virtuosismo brillante che non è tuttavia che un mezzo e non diviene però il fine. Le prime composizioni di Szántó ritrovano le loro origini nello stile di Liszt: quelle posteriori si riallacciano alla moderna scuola francese: esse mancano, come quelle di Dohnányi, di un vero carattere nazionale. Tra le più vecchie ricordiamo i due *studi orientali* e l'*elegia* per pianoforte; tra le più recenti il *Concerto* per violino (eseguito da Enesco a Parigi), i *Contrasti* per pianoforte, dei quali uno, *Vespe*, è un quadro musicale impressionista che presenta degli interessanti problemi pianistici e due lavori orchestrali, *Rapsodia sinfonica* e *Mare e terra*, eseguiti recentemente a Budapest. Théo Szántó si ricollega al suo maestro Busoni per lo spirito che lo guida nelle numerose trascrizioni dall'organo di Bach ch'egli ha pubblicato.

Il terzo, Leo Weiner (1885), uscito pure dal Conservatorio di Budapest, ha scritto a vent'anni una *Serenata* per piccola orchestra ch'ebbe grande successo. Sebbene i suoi studi musicali si basino sulla scuola tedesca, egli si orientò da principio verso la musica francese anteriore a quella debussyana, e specialmente verso Bizet, insieme manifestando certe tendenze verso un *puritanismo* classico, che lo rese tetragono a tutte le conquiste moderne. Come solidità di tecnica egli può stare accanto a Dohnányi. Ricordiamo alcuni suoi lavori: il *quartetto op. 4*, e l'ouverture *Carnaval op. 5* per piccola orchestra (con qualche caratteristica ungherese), le due *sonate* per violino (op. 9 e op. 11) che rivelano l'influenza francese. Lo *scherzo*, che fa parte della composizione *Preludio, notturno e scherzo op. 7*, per pianoforte, pagina di ritmo deciso e caratteristico, è forse la cosa più originale e più saporosa che Weiner abbia scritto, come in genere sono di lui più pregevoli le pagine di movimento vivo e di ritmo marcato.

In qual modo l'antica musica dei contadini ungheresi, la sola tradizione musicale che si possiede, potrà servire di base alla creazione di una nuova musica ungherese? Non certo nel modo artificiale per cui una canzone o una frase di canzone viene trasportata in una composizione di carattere internazionale o di stile straniero. Occorre invece che il compositore impari la lingua dell'antica musica delle campagne, in modo ch'egli possa con essa esprimere i suoi pensieri musicali, come il poeta si serve della sua lingua natale. Se il compositore ha abbastanza amore per dedicarsi con il cuore e l'anima tutto a una tal musica, se per conseguenza egli si lascia liberamente prendere nell'influenza di quel linguaggio musicale, s'egli ha qualcosa da dire e se possiede una tecnica completa per l'espressione dei suoi pensieri, allora riuscirà nell'impresa. I suoi lavori non saranno un mosaico di canzoni popolari armonizzate o delle variazioni su canzoni popolari, ma l'espressione della sostanza intima della musica popolare.

Un compositore ungherese, Zoltán Kodály (1883), è riuscito a risolvere questo problema come nessun altro in Ungheria, non prendendo per base che la musica dei contadini ungheresi, e facendone l'apoteosi. Allorquando egli studiava al Conservatorio

di Budapest fu influenzato in qualche modo da Brahms, come, per quanto riguarda la tecnica, da tutti i grandi maestri tedeschi. Più tardi, verso il 1905, egli fu attratto dalle opere di Debussy, senza tuttavia che la sua individualità ne fosse toccata, tanto più che allora egli cominciava a studiare il *folklore* ungherese e ad approfondire la nuova materia scoperta. Perciò la prima sua opera pubblicata, il 1° *Quartetto d'archi op. 2*, ci rivela già il musicista in tutta la sua importanza. La prima parte mostra ancora certe ineguaglianze e lascia indovinare la lotta con la forma, ma la seconda è già fatta con la tecnica più sicura, con una profonda poesia e, ciò ch'è più importante, il suo modo di pensare e di esprimersi è veramente nuovo. L'influenza prodotta dalla musica popolare antica si esprime in lui in un modo del tutto individuale. Allo stesso livello artistico stanno alcuni numeri (2, 3 e 4) di un'altra sua opera giovanile, le *10 pieces op. 3* per pianoforte, e la *sonata op. 4* per violoncello ancora manoscritta. Tra gli altri lavori che verranno poco a poco alla luce sono il 2° *Quartetto op. 10*, il *duetto* per violino e violoncello, una nuova raccolta di pezzi per pianoforte, una *sonata* per violoncello solo, e una *serenata* per due violoncelli [violini] e viola.

La *sonata* per violoncello solo non presenta alcuna rassomiglianza con gli altri lavori del genere, specialmente con quelle di Reger che non sono che pallide imitazioni di Bach. Kodály vi esprime dei pensieri musicali nuovi con un mezzo nuovo e allo stesso tempo il più semplice possibile, com'è quello del violoncello solo. Ed è precisamente la soluzione di questo problema che ha dato occasione al compositore di creare una tecnica di stile insolita e originale: mediante la quale egli giunge a riprodurre effetti vocali sorprendenti, oltre ai quali, sopra ai quali anzi, brilla il valore intrinseco del lavoro come musicalità. Nella *serenata* la scelta stessa dei tre strumenti e il colore ch'egli è riuscito a dare a tutta la composizione rappresentano una eccellente e sana originalità: quella stessa che si rivela nei due *Canti* per baritono e orchestra, di cui il secondo raggiunge una espressione di tristezza che non si può esprimere altrimenti. Le caratteristiche generali dell'opera di Kodály sono: una forza melodica che si espande con ampiezza, la conoscenza assoluta della forma, una certa tendenza alla malinconia ed all'esitazione. Il musicista non predilige la ebrezza dionisiaca, ma piuttosto la contemplazione intima: e però i suoi lavori, che non hanno proprio nulla di quella esteriorità che si dice sensazionale, restano poco accessibili alla maggior parte e non possono essere gustati se non da coloro che non cercano l'essenziale nella veste ma nell'intrinseco e nell'umanità stessa. Tuttavia — e occorre dirlo subito — la musica di Kodály non appartiene a quel tipo di musica che oggi si dice *moderno*: essa non ha alcun rapporto con le nuove scuole atonali, bitonali e politonali: tutto in essa si fonda ancora sul principio dell'equilibrio tonale. Ma il suo linguaggio è nuovo, dice delle cose che non sono ancora state dette, provando in tal modo che la tonalità non ha ancora perduto ogni sua ragione di essere.

Ci resta ancora da ricordare il più giovane dei nostri compositori, Ladislaus Lajtha (1891 [1892]), uscito egli pure dal Conservatorio di Budapest, e dedicatosi assai presto allo studio del *folklore* nazionale. La sua prima composizione, per pianoforte, *Dagli scritti di un musicista* (1912) è di una arditezza sbalorditiva: altri suoi lavori sono i *Contes* e una *Sonata* per pianoforte, nei quali egli si mostra seguace della scuola atonale e si riavvicina a Schönberg, senza tuttavia perdere del tutto il contatto con la nuova scuola ungherese.

Text des Aufsatzes in *The Chesterian*, Januar 1922 (New Series, No. 20), S. 101–107. Der Name des Übersetzers aus dem Deutschen ins Englische ist unbekannt.

The Development of Art Music in Hungary

A sense and understanding of the higher forms of art music had developed itself in Hungary at a comparatively late period; until the nineteenth century, one of the chief classes of the population, the peasantry, remained satisfied with a cultivation of peasant music, while the other principal section of the people, the gentry, limited themselves to art music of a popular variety. Without penetrating deeply into the reasons for this belated development, two of them might be briefly mentioned here: the eastern situation of the country and its precarious political situation until the nineteenth century. Curiously enough, an event of the utmost importance to musical history – the appearance of Liszt – coincided with the first signs of civic musical life in Hungary. Not that any casual connection may be seen in the clashing of these two events, for at the opening of [the] last century musical life in Hungarian cities was still in its infancy, and could not have contributed to the evolution of a genius like Liszt, which in fact took place abroad and under the influence of foreign artistic impressions, his achievements being thus of a pre-eminently international significance. On the other hand, the first-fruits of civic musical life cannot be ascribed to the influence of Liszt, since they date already from the first decade of the past century, while Liszt's influence does not begin until the second half of the century, and more especially at the time when he, in the later years of his life, paid a yearly visit of a few months to Budapest.

But if Liszt's life-work bears a more or less international stamp and cannot be described as a specifically Hungarian form of art, he must nevertheless – if any nationality can be attributed to him – be considered as a Hungarian, because, according to his letters and other writings, he did so himself, and because he resumed, particularly in the second half of his life, ever more closely his relations with his native country. Moreover, he could hardly be attributed to any other nation, and least of all to Germany – as many German musicologists have recently attempted to do on account of his Weimar period – for there is not the faintest trace of any German character in his work. Much of it, on the other hand, embodies the characteristics of a style sprung from Hungarian soil, the style of the art music of the Hungarian people which he himself mistook for »gipsy music«.

Apart from Liszt, the nineteenth century produced a composer who must be mentioned in spite of his minor importance: Franz Erkel. A composer of European training, who had thoroughly mastered his craft, he endeavoured to realize the ideal of a national Hungarian opera; but he lacked personal creative force and only succeeded in imitating the Italian style of his time, although occasionally he uses in certain parts of his operas, which are founded on incidents from Hungarian history, a Hungarian idiom based, like that of Liszt's Rhapsodies, on popular art music. They never found their way

across the frontier and even for us do not mean true Hungarian art, but many of them, thanks to their adroit construction and the faintly national colour here and there, still retain a place in the repertoire of our opera houses.

In a country where no traditions of higher art music are to be found, the endeavour to create at a bound a national music must necessarily encounter the greatest difficulties. The problem of where to begin and what to use as a foundation appears one of overwhelming difficulty. Liszt and Erkel tried to discover a basis in our popular art music, the product of musicians of the gentry class — mostly amateurs — who in their works, generally short unaccompanied melodies, intermingled certain features of the country's peasant music with the *clichés* of western European music. The carriers of his music, curiously enough, and for reasons that cannot be mentioned here, were, and still are, the gipsies (a circumstance that is responsible for Liszt's error mentioned above), who in their turn contributed something, at any rate as regards their performance with its exaggerated *rubato* and excess of ornament, to the modification of its style. In spite of the fact that this species of music with its underlying exotic qualities could exercise a fruitful influence on a great composer like Liszt, it was not truly qualified to serve as a basis on which to build up a great Hungarian national art.

To these succeeded, during the last quarter of the nineteenth century, a sterile period. It is true that the cry for a genuine Hungarian art music grew ever louder, but the composers of that time were unable to discover a point of departure. Many endeavoured to pursue the path struck out by Liszt and Erkel, others imitated Wagner or other foreign composers, and in either case the result was entirely negative.

Even this period of stand-still, however, did not elapse wholly unprofitably. Musical life in Budapest grew increasingly active. Already in the middle of last century, the activities of Erkel as conductor did a great deal of good. Even Berlioz and Liszt visited us in order to conduct some of their works in our midst, and the latter contributed further to the development of the love of music, apart from his appearances as pianist, by maintaining continuous and close relations with our musicians and notably by his pedagogic exertions in the State Academy of Music, founded in 1876 [1875], where he encouraged many of our younger pianists in their careers. At the same establishment, other wellknown musicians like the violinist Jenő Hubay and the 'cellist David Popper, shared their activities with professors of composition like Volkmann and his successor, Hans Koessler. Thus a discerning musical public as well as a generation of young musicians were formed, and the ground favourably prepared for the unfolding of new aims.

The leaders in these endeavours, some as creative and others as executive artists, were all born during the last quarter of the nineteenth century. A few among them turned their attention, at first perhaps merely instinctively or prompted by the curiosity of youth, towards the Hungarian peasant music, which was all but unknown at that time. This happened at the beginning of the present century, and the result was altogether brilliant: a store of peasant music was discovered, out of which several thousand melodies were noted down within a few years, a collection that is in itself of immense musical value. In the most valuable part of it, the oldest Hungarian peasant melodies, the material was at last discovered that was destined to serve as the foundation for the higher Hungarian art music.

The appropriate use of this folk-song material is not, of course, limited to the sporadic introduction or the imitation of these melodies, or to the arbitrary thematic use of them

in works of foreign or international tendencies. It is rather a question of absorbing the means of musical expression hidden in this treasure of folk-tunes, just as the most subtle possibilities of any language may be assimilated. It is necessary for the composer to command this musical language so completely that it becomes the natural expression of his own musical ideas.

The most important among the Hungarian composers who represent these tendencies, is Zoltán Kodály,* who fulfils all these conditions in an equal measure. Born in 1883 [1882], Kodály studied composition under Hans Koessler at the Budapest Academy. In his student days he was influenced by Brahms, and he certainly inherited his solid and thorough technique from the German masters. Later — about 1905 — he became acquainted with the work of Debussy, from which he derived a certain amount of guidance without in the least sacrificing his individuality, since it was at this time that he began to interest himself in Hungarian folk-music and to become almost wholly absorbed in this newly discovered material. Already his first published work, the String Quartet, No. 1, reveals a complete picture of his personality. The first movement, it is true, still shows certain inequalities and a struggle with form, but the second is written with the greatest surety of technique, depth of emotion and — more important still — with complete originality of musical thought and means of expression. The influence of old Hungarian music reveals itself here in a highly personal way. On the same level of perfection are some of his »10 Piano Pieces« (Op. 3), especially the numbers 2, 3, and 7 [-4]. The Sonata for Violoncello and Piano, which already discloses complete mastery of form, belongs to the same period. Unfortunately, owing to regrettable circumstances, none of Kodály's works, with the exception of two of the above, were published up to the end of 1920, and this is all the more deplorable because the later works bear the stamp of a steadily developing intensity and maturity. They will, however, shortly be issued by the Universal Edition, including the second String Quartet, a Duet in three movements for Violin and Violoncello, a new book of Piano Pieces (Op. 11), the Sonata for Violoncello solo and the Serenade for two Violins and Viola.

The last two works deserve a special reference. The Violoncello Sonata cannot be compared with similar modern works like for instance the solo Sonatas of Max Reger, which are really but feeble imitations of Bach. Kodály expresses here entirely new musical ideas by new, yet exceedingly simple means: a single string instrument; and it is precisely the composer's endeavour to solve this problem that offered him the opportunity of creating an entirely new and peculiar style of technique. He is able to draw the most baffling sound-effects from this single instrument, but dazzling as they are, they never become unduly prominent; each effect is always subservient to the expression of musical thoughts that are infinitely touching in their simplicity. In his String Trio, the choice of the instruments and the resulting novelty of the tone colour alone is highly original, but in the substance of the work too, Kodály gives us some of his most mature art.

During the present season we heard, at a concert given by the Budapest Philharmonic Orchestra, his only orchestral work: two songs for Baritone solo with orchestral accompaniment. A composer who can draw such a wealth of colour from a single string instrument or two, naturally revels in the colouristic possibilities of a whole orchestra.

* The Editor cannot refrain, with all due respect to the high achievement of Kodály, from drawing attention to the omission, due to the Author's modesty, of a still more important name.

The second of these songs, expressive of a grief that begins in secrecy and reaches the climax of a passionate outburst, is a keenly affecting work.

Something more must be said about the general character of Kodály's music. A strong, broadly flowing melodic invention, a complete grasp of construction, and a certain leaning towards hesitating disintegration and melancholy are its outstanding features. The expression of reckless revelry and wild intoxication is foreign to his individuality, which is of a predominantly contemplative nature. These very qualities, which deprive his work of all superficial sensation, make it comparatively inaccessible; his thoughts are expressed with too much simplicity and freedom from pose to dazzle the majority of hearers, and the true value of his work can only be recognized by those for whom not the outer coating, but the inner humanity is the thing that matters.

Kodály's music, it must be particularly emphasized, is not »modern« in the current sense of the word. It has nothing in common with atonal, bi-tonal or polytonal tendencies: everything remains based upon the principle of balanced tonality. Yet his musical language is entirely new and expresses musical ideas never heard before, thus proving that tonality is not yet completely exhausted.

Apart from Kodály, the author of the present article, and a few young musicians, another composer who makes a profound study of Hungarian folk-music is Ladislaus Lajtha. Born in 1891 [1892], he too studied composition at the Budapest Academy. His early piano pieces entitled »Des écrits d'un musicien« are already of surprising audacity. Other published works are the »Contes pour le piano« and a piano Sonata. In these Lajtha reveals himself as a follower of atonal tendencies, and as such stands perhaps nearest to Schönberg, but at the same time he has not remained uninfluenced by modern Hungarian music. It is impossible as yet to form a judgment of him, no other works having been published or performed so far, but he stimulates interest as an exceptionally gifted and enterprising composer.

Three other musicians of importance must be mentioned, whose work, although they stand more or less aloof from national tendencies, has won them a reputation beyond the confines of their own country.

First and foremost among them is Ernő Dohnányi (born 1877), one of the greatest living pianists. He based his creative work on the style of Brahms and the German Romantics, and later certain affinities with Wagner and Strauss became apparent, but he succeeded in fusing all these different styles into a uniform whole. Of his works, which all reveal a fine mastery and a wonderful sense of proportion, the following may be mentioned: a Sonata for violoncello and piano (Op. 8), a String Trio (Op. 10), the second String Quartet (Op. 15), a Sonata for violin and piano (Op. 21), a Violoncello Concerto (Op. 27), a Suite for orchestra (Op. 19), »6 Etudes de Concert« (Op. 28), and the Pantomime »Der Schleier der Pierrette« to a scenario by Arthur Schnitzler.

The pianist and composer, Theodor Szántó, who was born in the same year as Dohnányi, finished his studies in Germany with Busoni, after leaving the Budapest Academy. He is our most important pianist after Dohnányi. As a composer he began by emulating Liszt, but later came under modern French influence. Among his works are »2 Etudes orientales« (Op. 1), »Elegie« (Op. 3), and the later »Contrastes,« all for piano, and the orchestral works, »Symphonic Rhapsody« and »Sea and Land.«

Leo Weiner (born 1885) was another pupil of the Budapest Academy. Already at the age of twenty he made a sensation with his »Serenade« for small orchestra, which

has been performed in many German towns. His first works, with their spruce writing, remind us of French music immediately preceding Debussy, and subsequently the influence of the later French school becomes apparent. Among the three composers just mentioned, he stands nearest to the new Hungarian tendencies, for in many of his works a direct influence of Hungarian folk-music is distinctly traceable. The following may be singled out: a String Quartet (Op. 4), »Fasching« (overture for small orchestra, Op. 5), two violin and piano Sonatas (Op. 9 and 11), a String Trio, and »Prelude, Nocturne and Scherzo« for piano (Op. 7).

The generation who is now between 20 and 30 unfortunately fails to boast of any outstanding talents, so that it became doubtful whether the continuation and the further development of the new tendencies would find suitable representatives. We have succeeded, however, in discovering among the youngest — those who have not yet reached the age of twenty — one or two talents who raise great hopes; but since they are still at school and have done nothing of artistic perfection as yet, I refrain for the present from mentioning their names. It is to be hoped that in a very few years an opportunity may arise for bringing these promising young people before the public, a circumstance that will be hailed with the greatest pleasure after the past decade of stagnation.

Anhang

Vier Briefe Bartóks an Philip Heseltine (1920–1921)

Obwohl die vier Briefe schon einmal erschienen sind, erfordert es die Vollständigkeit der Darstellung des Themas, sie auch hier zu veröffentlichen, denn sie enthalten genauere Angaben und kritischere Kommentare über Bartóks Kenntnisse und Eindrücke der zeitgenössischen Musik vom November 1920 bis Dezember 1921 als irgendein anderes Dokument.

1965 veröffentlichte Denijs Dille die vier Briefe¹ und nach seinen ausführlichen Kommentaren genügt es, diese als ergänzende Lektüre wortgetreu wiederzugeben.

I

Budapest, I. Gyopár u. 2.; 24/XI. 1920.

Dear Sir,

I am very glad to hear, that there are some musicians in England, who like you know and esteem my works. Besides that the fact is wonderful to us, that the connection with England and France, broken off by the war, is again renewed. — I see that you know nearly all my works appeared till now. There are 4 pieces for piano which you do not yet know, but I think they would not interest you, having been written before my op. 1.

Excusez Monsieur que je vais continuer cette lettre en français, mais il m'est moins difficile à écrire en cette langue qu'en anglais, et j'espère que vous comprenez cette langue un peu. L'arrangement pour piano à 4 mains de ma Suite op. 3 n'est pas paru; mais mon éditeur va vous envoyer un exemplaire des Nénies, pour laquelle vous ne lui payerez qu'environ 40 Couronnes, qui équivaut 1 ou 2 shillings. Il vous avertira du moyen de lui payer cette petite somme. J'ai une autre Suite pour orchestre (op. 4.), encore inédite; mais j'ai encore quelques exemplaires de la partition de cet oeuvre (j'en ai fait reproduire — il y a 12 ans — 50 exemplaires comme publication privée); je vous en enverrai un sous peu.

Depuis 1912 mes anciens éditeurs à Budapest n'ont voulu rien publier de moi. Mais depuis 1918 j'ai pour éditeur l'Universal Edition à Vienne qui fera imprimer successivement mes oeuvres encore inédits, c.à.d.: 3 études pour piano (op. 18) et une pantomime (op. 13) cet hiver; puis plus tard 5 chansons avec accompagnement de piano (op. 16), un opéra en 1 acte (Le Fort du Barbe-Bleu; op. 11); 4 morceaux pour orchestre (op. 12.) et une autre pantomime (op. 19.). — Les événements depuis 1918 Octobre dont les effets funestes nous font souffrir encore, m'ont empêché absolument à travailler, je n'ai pas de compositions nouvelles depuis 1918.

¹ a) *Négy Bartók-levél Philip Heseltine-hoz. Muzsika* (VIII/9). September 1965, 1–8 (in der Originalsprache und in ungarischer Übersetzung); b) *Vier unbekannte Briefe von Béla Bartók. Österreichische Musikzeitschrift* (20. Jhrg. Heft 9) September 1965, 449–460 (in der Originalsprache und in deutscher Übersetzung).

J'irais à Londres avec le plus grand plaisir, mais je ne sais pas encore, si cet entrepris sera possible par les soins de Mrs. Fachiri ou non.

Je vois par votre lettre et par les Numéros de votre «Sackbut» que vous menez une campagne contre les partisans acharnés de Strawinsky, de Debussy etc. Il est possible qu'en Angleterre il y a beaucoup d'exagération à cet égard, qui justifie la guerre déclaré par le Sackbut contre les adorateurs aveugles des compositeurs mentionnés ci-dessus. Mais il faut que je vous confesse : j'estime Debussy beaucoup; malgré que le terrain de son pouvoir créateur soit assez restreint, il a enrichi la musique de notre époque pourtant par des oeuvres quoique quelquefois manierés, mais d'une valeur réelle. Les imitateurs de sa manière sont certainement insupportables.

En ce qui concerne Strawinsky, je ne connais de lui que l'arrangement pour piano du «Sacre du printemps», du «Rossignol» et la partition des «3 Chants japonaises». Mais ces trois oeuvres ont exercé une grande impression sur moi. C'est vrai, je vois en lui aussi les traces de quelques manières trop souvent répétées et le manque d'une grande conception; mais ces défauts ne m'ont pas beaucoup importuné chez lui jusqu'à présent. Je voudrais très bien savoir, comment il s'est développé depuis 1914.; mais — hélas — nous ne pouvons acheter dans notre situation ni un livre, ni un cahier de musique qui vient de l'étranger.

Je ne connais de Schönberg que ses «Klavierstücke» (chez nous à Budapest jamais on n'a exécuté une seule composition de lui). Sa musique m'est un peu étrangère, mais il a montré des possibilités nouvelles dans la musique qui n'ont été que soupçonnées avant lui. Je sais qu'on accuse en Angleterre (Goossens!) ma musique d'avoir subi une influence trop grande par Schönberg; moi, je sens mes oeuvres même les dernières d'être si essentiellement différents de ceux de Schönberg! Puis il faut considérer que je n'avais connu absolument rien de Schönberg jusqu'à mon op. 12.

La plus grande influence a été exercé sur moi par la musique des paysans de notre pays. Peut-être vous intéresse-t-il de savoir que j'ai recueilli pendant 15 années la musique des paysans hongrois, slovaques, roumains (même des paysans arabes autour de Biscra), et que je me suis occupé avec cette étude au point de vue non seulement musicale, mais strictement scientifique. Le second but de ma vie était cette étude que j'ai pu continuer — malgré la guerre — jusqu'à 1918. Notre situation politique et économique s'est tellement changée depuis cette année qu'il me faut renoncer à jamais à cette occupation si chère et si importante pour moi.

J'attends l'arrivée du N° 7. de Sackbut que vous m'avez promis, avec grand intérêt; je comprend assez bien l'anglais en lisant, seulement l'écriture m'en est un peu difficile.

Avant de terminer cette lettre, je me permets de diriger votre attention sur le compositeur hongrois d'un grand mérite: Zoltán Kodály. Malheureusement, jusqu'à présent, il n'a pu publier que deux oeuvres; mais depuis cette année ces oeuvres paraîtront successivement chez l'Universal-Edition. L'un de ses oeuvres imprimés — un Quatuor à cordes — a été joué à Zürich à l'occasion d'un «Tonkünstlerfest», ou il a plu beaucoup à M. Delius, dont le «Brigg Fair» a été joué à la même occasion. Sur sa dernière composition — un Trio à cordes — j'ai envoyé une notice au «Musical Courier» en New-York, qui est parue dans le N°. du 16. Août.

Je viens de recevoir votre seconde lettre du 20. Nov. en ce moment. Certainement, je vous enverrais des articles (écrits en allemand) de temps en temps pour votre Revue avec grand plaisir; je vous prie seulement d'attendre quelque temps encore, parce que j'ai quelques autres travaux à terminer d'abord.

M. Lajtha, avec laquelle je suis en termes très amicales, n'était pas mon élève; il a fait ses études de composition à notre «Académie de musique», ou je n'enseigne que le piano. Il n'a que trois oeuvres (tous pour le piano) imprimés, qu'il vous fera envoyer. Ses autres oeuvres — musique de chambre, musique d'orchestre — n'ont été imprimés, ni même joués jamais, parce qu'ils sont «trop difficiles» (comme on dit chez nous); d'ailleurs il ne fait rien dans l'intérêt où pour la propagation de ses oeuvres. Outre Kodály et Lajtha nous n'avons aucun compositeur de valeur.

Agréez, Monsieur, l'assurance de ma plus parfaite considération.

Béla Bartók

II

Budapest, I. Gyopár u. 2.; 7. II. 1921.

Dear Sir,

Since your second letter of Nov. I had no news from you, so I don't know, if you have received all that I have sent you. That is: the revised score of my second Suite, sent by the courier of the «International Danube Commission», then my 4 pieces for piano, Hungarian folk-tunes and a song for

voice and piano, and an article for the »Sackbut«, sent by Mr. Pécskay; and at last a very long letter in German, sent by post in the beginning of January. My editors promised to send you my 4 Dirges and the 3 Etudes. Be so kind as to inform me, whether you have got all these objects or not.

Lately I had opportunity to see several new publications of Strawinsky, and I must tell you: I am quite disappointed. The only works I like of all these are the »4 Chants Russes« and the »Pribaoutky«; even these are »miniature art« only. His »Piano Rag Music« is curious, but somewhat dry and empty. But the other works: his Rag Time for 11 instruments, his pieces for piano »à 4 mains« etc. are not even curious. I had expected something of real grandness, of a real development; and I am really very sad for not finding at all what I imagined. I have the same disappointment when seeing the works of other modern composers. Some works of Malipiero, Goossens, Piz[z]etti arrived at Budapest in the last days; but I can't find any value in them. Now all my hope is in van Dieren! How can I get his works? What did he compose? I made the same questions to Mr. Gray in a recent letter, but — it seems — he had forgotten to inform me about this matter in answering my letter.

Yours very sincerely

Béla Bartók

III

Budapest, I. Gyopár u. 2.; 17. III. 1921.

Dear Sir,

I am very pleased to read in your last letter that you will be able to continue with the publication of your »Sackbut«, and that my article is already included in the next number.

All that you have written in your letter about old English music, interests me very much, and I shall be very grateful, if you will be kind enough to send me some examples of it, because I don't know any of it. I don't know the Violin-Concert of Delius also, and I thank you very much for your offering to send me a copy of it. Perhaps there will be an opportunity to perform it here in the next season; I shall try to interest Mr. Dohnányi, the conductor of our »Philharmonic Society« for it.

You can keep the vocal score of my Bluebeard as long as you want to; I shall inform you, if I shall need it.

Yours very sincerely

Béla Bartók

IV

Budapest, I. Gyopár u. 2.; 29. XII., 1921.

Dear Mr. Heseltine,

Your letter and the cheque, included in it, arrived in safety. Many thanks for both! I am a little uneasy with the thought that you were bothered so much with this payment; it was not urgent at all! My Blue Beard and the Wooden Prince will be performed at Frankfort o/M. on the 1. April for the first time. I should be very pleased if you could be present at this performance, and if I could meet you there. Mr. Gray too will be there probably. — It is quite possible that I shall go afterwards or before to England for 10—14 days, and play some works of mine there. A french critic, Mr. Calvocoressi, who lives in London now and Mrs. Fachiri and her sisters try to get some engagements for me. I hope they will succeed. On this occasion I shall bring a new works, composed in the last two months, with me: a sonata for piano and violine, and shall try to play it. In the case you can not go to Franckfort, I hope to see you in London then.

We expect now the visit of Milhaud, Poulenc and Miss Marya Freund, who will give a concert in January at Budapest and perform some works of the »Jeune École Française«. I am very curious, for I know only a few and — I hope — not the best of these works.

With the kindest regards yours very sincerely

Béla Bartók

Vera Lampert

Zeitgenössische Musik in Bartóks Notensammlung

Bartóks Notensammlung kann gegenwärtig in Budapest aus folgenden drei Quellen untersucht werden: 1. Der Notenteil des sog. Bartók-Nachlasses – Eigentum des älteren Sohnes des Komponisten, Béla Bartók jun., der das Material im Bartók Archiv deponiert hat – ist aufgearbeitet und katalogisiert; 2. das – ebenfalls aufgearbeitete und katalogisierte – dem Bartók Archiv von der Witwe Ditta Pásztory-Bartók geschenkte Material; 3. ein noch nicht aufgearbeitetes Material in der Wohnung von Ditta Pásztory-Bartók, das bei der Vorbereitung des vorliegenden Aufsatzes ebenfalls herangezogen werden konnte.

Die Zerrissenheit der Sammlung verrät ihr wechselvolles Schicksal. Deshalb dürfen wir bei der Analyse der Informiertheit oder des Stils des Komponisten die Notensammlung nur mit Vorbehalt zu Rate ziehen, denn sie ist bei weitem nicht vollständig. Bartók hat 1940 nur einen Teil der Sammlung in die Emigration mitgenommen. Die in Ungarn verbliebenen Noten sind trotz der Kriegswirren lückenlos erhalten geblieben, doch wir wissen nichts Sicheres über das nach Amerika gekommene und dort weiter ergänzte Material. Ein beträchtlicher Teil der einst in Amerika befindlichen Musikalien gelangte wieder in den Besitz der Witwe und ist heute wieder in Budapest. Doch es ist anzunehmen, daß einige Bände in Amerika verblieben sind. (Der Katalog *The Béla Bartók Archives, New York 1963* enthält in dieser Beziehung keine ausführliche Aufzählung nach Werken.)

Auch das philologische Studium von Briefen, Verlagsrechnungen und Konzertprogrammen führt auf die Spuren von verschwundenen bzw. verlorenen Exemplaren. Um nur einige Beispiele anzuführen: in unserer Liste figurieren 21 Noten von Strawinsky. Zwei an Heseltine gerichtete Bartók-Briefe (vgl. S. 140–141) verlängern jedoch die Reihe mit den Partituren der *3 Chants japonaises* bzw. mit der *Pribautki*-Partitur. Aus Konzertprogrammen wissen wir, daß Bartók auch das zweite Stück der *Histoires pour enfants* gespielt hat, und obwohl in seiner Notensammlung *Der Feuervogel* nicht vorhanden ist, kannte er dieses Werk aus Konzerten und von Schallplatten. Einer am 30. Dezember 1916 datierten Rechnung der Firma Rózsavölgyi gemäß hat sich Bartók am 15. November desselben Jahres auch Schoenbergs *Fünf Orchesterstücke* (Op. 16) in der Fassung für 2 Klaviere angekauft. Auch die einstweilen noch unveröffentlichte

und unverarbeitete Universal-Ed.-Korrespondenz bietet wichtige Auskünfte: am 11. September 1921 sandte der Verlag Bartók z. B. das *Streichquartett* von Hába zu, sowie (auf sein Verlangen) das Quartett von Casella; am 3. Oktober 1932 wurden ihm unter »einigen modernen Klavierkonzerten« die Ballade und *Cinq Études* von Milhaud, die *Partita* von Casella, ferner die Klavierauszüge von Křeneks *Klavierkonzert* und Bergs *Kammerkonzert* zur Ansicht zugeschickt; am 22. Dezember 1936 erhielt er ein Freiemplar des Klavierauszugs der *Lulu* usw. Wir wissen auch, daß Bartók und Kodály sich gegenseitig neue Musikwerke ausgeliehen haben. Die Angaben der hier veröffentlichten *Bartók-Notensammlung* geben also keine eindeutige Antwort darauf, welche Werke eines Komponisten Bartók gekannt hat, sie dienen eher nur als Ausgangspunkt der Forschung und sind auf ständige Ergänzung angewiesen.

Aufgrund der uns zur Verfügung stehenden drei Quellen zählt Bartóks Notensammlung etwa 1200 Stücke. Der überwiegende Teil besteht aus gedruckten Notenausgaben. Das handschriftliche Material ist minimal: eine frühe Wiener Kopie von Schoenbergs *Drei Klavierstücke* (op. 11), Tyrwhitts *Klavierstücke* in Bartóks Handschrift und eine Gruppe von Werken, die der einstige Bartók-Schüler, Imre Weisshaus (Paul Arma), Bartók zur Durchsicht übergeben hat.

Hier veröffentlichen wir aus der Sammlung die Liste der Werke zeitgenössischer Komponisten, die am ehesten Interesse erweckt. Die Liste umfaßt 569 Titel, das sind nahezu die Hälfte der Notensammlung. Diese Zahl jedoch zeigt nur annähernd das zeitgenössische Material in Bartóks Notensammlung. Wir haben nicht jedes Stück der im Sonderdruck vorhandenen Chorwerke Kodálys einzeln numeriert, da Bartóks Notensammlung praktisch eine vollständige Sammlung der Werke Kodálys enthält. Auch die bereits oben erwähnte Gruppe der Werke von Imre Weisshaus haben wir unter einer Nummer zusammengefaßt. Natürlich erhielten die als Kolligat erschienenen Werke verschiedener Autoren jeweils eine eigene Nummer.

Nicht aufgenommen in die Liste wurden die – von Bartók häufig scharf kritisierten – Volksmusikausgaben, die das Volksmusikmaterial nicht wissenschaftlich geordnet, sondern mit populärer Klavierbegleitung versehen enthalten, den Rang einer künstlerischen Bearbeitung jedoch nicht erreichen. Die Trennung der von Volksmusik inspirierten Kunstmusik von den dilettantischen Volksliedersammlungen wurde oft durch die eigenhändigen Eintragungen Bartóks erleichtert. Einige Ausgaben hat er offensichtlich zu seiner wissenschaftlichen Arbeit erworben, wie dies die Bleistifthinweise auf Zeilen, Silbenzahlen, Kadenzen (und sonstige Eigenschaften) der Volkslieder bezeugen.

In diese Notensammlung haben wir auch die Zeitschriften nicht eingereiht, die mit ständigen Notenbeilagen erschienen sind, wie z. B. *Melos*, *Musikblätter des Anbruch*, *La Revue Musicale* usw.

Die Liste wurde in alphabetischer Reihenfolge der Komponisten zusammengestellt. Unter dem Komponistennamen folgen seine Werke gleichfalls in alphabetischer Ordnung. Nach den Werktiteln geben wir Erscheinungsort und -jahr (wenn dieses fehlt, das Datum des Copyright sowie den Verlag an. Die Signatur nach der Titelbeschreibung bzw. die Abkürzungen verweisen auf die obenangeführten Quellen: *BH-Z. 1* usw. = *Bartók Hagyaték* (Bartók-Nachlaß, z. Z. im Bartók Archiv, Budapest); *Z. 7.001* usw. = *a budapesti Bartók Archivum tulajdona* (Eigentum des Budapester Bartók Archivs); *BPD* = *Bartókné Pásztor Ditta birtokában* (im Besitz von Ditta Pásztor-Bartók).

Im weiteren haben wir kurz auch alle Angaben gebracht, die auf den Ursprung der Noten Licht werfen und zum Teil auch Bartóks Interesse für das jeweilige Werk veranschaulichen. Hat er die Noten gekauft, so ist es fast sicher, daß er sie auch studiert hat. Auf Bartóks handschriftliche Eintragungen in den Noten verweisen wir ebenfalls. Seit den zwanziger Jahren jedoch erhielt er zu Dutzenden dedizierte Werke, Freixemplare von Freunden, Schülern und Verehrern oder – während seiner Reisen nach Paris, in die Sowjetunion, in die Türkei usw. – von ausländischen Kollegen, und es ist leicht vorstellbar, daß er diese zum Teil ungelesen in die Regale stellte. – Eine besondere Gruppe bilden die Werke, die in der amerikanischen Serie *New Music – A Quarterly Publishing Modern Compositions* erschienen sind. Die Hefte erhielt Bartók seit 1927 als Ehrenmitglied des Herausgeber-Präsidiiums. – *Homage to Paderewski* und *Musik der Zeit* sind zwei Sammlungen, die unter anderem auch Bartóks Werke veröffentlichten. Eine ganze Reihe von Komponisten figuriert in Bartóks Notensammlung nur in diesen Sammlungen.

Ursprung der Noten (Kauf bei Rozsnyai bzw. Rózsavölgyi, Budapester Musikalienhandlungen, oder Geschenk) informiert gleichzeitig über die Zeit der Anschaffung: was ebenfalls nicht zu vernachlässigen ist, wenn man nach dem Einfluß der Musik eines Komponisten in Bartóks Lebenswerk forscht. Haben wir das Anschaffungsdatum nicht feststellen können, jedoch sicher wissen, daß Bartók das Werk im Konzert gespielt hat, bringen wir die Jahreszahl der Aufführungen.

Wir haben nicht die Absicht, die Zusammensetzung der Bartókschen Notensammlung zu analysieren, die Liste spricht vielleicht für sich selbst. Im allgemeinen können wir jedoch sagen, daß obzwar die Notensammlung aus dem 20. Jahrhundert ungemein reich ist, die repräsentativsten Meister der Epoche nur durch einen Bruchteil ihrer Werke vertreten sind. Kodály und Debussy sind Ausnahmen; Bartók kannte fast alle große Klavierzyklen des letzteren. Kennzeichnend ist z. B. das völlige Fehlen der Werke von Berg (hier jedoch müssen wir bemerken, daß die Universal Edition am 3. Oktober 1932 das *Kammerkonzert*, am 24. September 1936 das *Violinkonzert* und am 22. Dezember d. J. den *Lulu*-Klavierauszug an Bartók geschickt hat; am 16. Juli 1927 hat Bartók in einem Konzert die *Lyrische Suite* gehört) und das fast zufällige, geringe Vorhandensein der Werke von Webern.

Ein lebhafteres Interesse für die zeitgenössische Musik zeigte Bartók nur zu Beginn der zwanziger Jahre. In einigen Fällen dürfen wir vielleicht annehmen, daß er sich in der zeitgenössischen Literatur informierte, bevor er sich einer neuen Gattung zuwandte. Vielleicht beschäftigte ihn das *1. Streichquartett*, als er im ersten Dezennium des Jahrhunderts zu Dutzenden Quartette der älteren Zeitgenossen kaufte, und es war vielleicht kein Zufall, daß er zu Beginn der Kompositionsarbeit an der *1. Sonate für Violine und Klavier* (im Oktober 1921) von der Universal die neuesten Violinwerke von Szymanowski erbat (Antwortschreiben der Universal: 10. Oktober 1921), und daß am 24. September 1936 Universal ihm auf seine Bitte sogar drei Violinkonzerte schickte: die Werke von Weill, Szymanowski und Berg, die aber in der Sammlung nicht vorhanden sind.

1. ACHRON, Joseph:* Statuettes. For Piano. Op. 66. New Music. October 1931. BH-Z.141
2. ALBRECHT, [Sándor] Alexander:¹ Az éj [Die Nacht]. Lied für eine Singstimme mit Kl. [Gedicht von Sándor] Petőfi. Op. 23. Köln o. J. Tischer-Jagenberg. BH-Z.193
3. — »Esik, esik, esik . . .« [»Regen, Regen, Regen . . .«]. Für 3-st. Männerchor u. 2 Kl. 1932. [Gedicht von] Sándor Petőfi. Lithogr. Part. Z.7.002
4. ALLENDE, P. Humberto: La Voz de las Calles. Poema sinfónico para grande orquesta. Chile 1928, Dep. de Educación Artística del Minist. de Ed. Publ. BH-Z.299
[Mit handschriftlicher Widmung:] *Para el eminente compositor Herr Béla Bartok su admirador y amigo P. Humberto Allende Praga, 11-X-1928.*
5. ALNAR, H. Ferid: Piyano için oyun havaları. Türkische Tanzsuite. Piano Solo. Wien [Cop. 1937]. UE. Z.7.003
6. — Prelüd ve iki dans. Zwei türkische Orchesterstücke. Part. Wien [Cop. 1935]. UE. Z.7.004.
7. ANGELIS-VALENTINI, Enrico de:² Ballata in forma di variazioni per pianoforte. Bologna 1936. F. Bongiovanni Ed. Z.7.006
[Mit handschriftlicher Widmung:] *All' Illustre Maestro Béla Bártok con devozione e ammirazione Enrico De Angelis-Valentini Budapest-12-5-937-.*
8. — Per la Gioventù. 3 studi da concerto per pianoforte. Bologna 1936. F. Bongiovanni Ed. Z.7.008
[Mit handschriftlicher Widmung:] *All' Illustre Maestro Béla Bártok con la più viva ammirazione Enrico De-Angelis-Valentini Budapest-12-5-937-.*
9. ANTHEIL, George: Second Sonata »The Airplane« for Piano Solo. New Music. April 1931. BH-Z.142

* Die biographischen Daten von Komponisten, die Riemanns Musiklexikon (12. Ausgabe, 1961) bringt, führen wir nicht an. Angaben der dort fehlenden Komponisten jedoch geben wir nach besten Kenntnissen. Die Orthographie und alphabetische Einordnung der russischen und ukrainischen Namen — ungeachtet der an den Partituren figurierenden altmodischen, französischen oder englischen Transkription — folgen ebenfalls ¹²Riemann.

¹ ALBRECHT, Sándor (1885—1958) — ungarischer Komponist. Auf der Budapester Musikakademie hat er auch bei Bartók gelernt. Er wirkte in Pressburg (heute Bratislava) als Chorleiter der Kathedrale und Direktor der Städtischen Musikschule.

² ANGELIS-VALENTINI, Enrico de (1900—) — italienischer Pianist und Komponist. Er wirkte in Piacenza als Organist der Kathedrale und in Udine als Musikpädagoge. Seine Klavierschule ist berühmt.

10. ARDEVOL, Jose:³ Sonatina [für Kl.]. New Music. July 1934. Z.7.010a
11. ARMA, Paul [Weisshaus Imre]:⁴ Teilweise unveröffentlichte Werke, meistens vom Komponisten eigenhändig geschrieben: Kompositionen datierend aus den Schuljahren 1924/25, unter denen »Accelerando« für Kl. mit der Dedikation *Mesteremnek Bartók Bélának szeretettel ajánlva* [Meinem Meister Béla Bartók in Verehrung gewidmet] versehen; Werke für Kl. (Suite pour jeunes, 1936; Images paysannes, 1939); Kinderchöre (Cantate du gai travail, 1937); Klavierkonzert (1939) I. Satz usw. BH/IV-426
12. — Six Pieces for Solo Voice. New Music. April 1928. BH-Z.151b
13. BACHRICH, Ernst: Portraits. Drei Klavierstücke. Op. 6. Wien—Leipzig [Cop. 1930]. Doblinger. Z.7.011
[Mit handschriftlicher Widmung:] *Dem hochverehrten Meister Bartók ehrfurchtsvoll überreicht vom Autor, Wien, im Januar 1934.*
14. — Prélude pour piano. 1929. Wien—Leipzig [Cop. 1930]. Doblinger. Z.7.012
15. — Sonate für Klavier. Op. 1. Wien—Leipzig—Berlin [Cop. 1933]. Doblinger. Z.7.013
16. BAILEY, William H.:⁵ Idless for Piano and Violin. New Music. January 1937. BH-Z.119a
17. BAINES, William: Paradise Gardens. For the Pianoforte. London [Cop. 1919]. Elkin. BH-Z.277
18. — Seven Preludes for the Pianoforte. London [Cop. 1919]. Elkin. — New York. G. Ricordi. Z.7.015
19. — Silverpoints. Four Pieces for Pianoforte. London [Cop. 1921]. Elkin. Z.7.014
20. BALOGH, Ernő:⁶ Peasant Danse. For Two Pianos Four Hands. New York 1939. Fischer. BPD
Mit Bartóks handschriftlichen Eintragungen.
21. BÁRDOS, Lajos: Népdalkórusok [40 ungarische Volksliedbearbeitungen verschiedener Autoren für gemischten Chor] II. Budapest 1933. Magyar Kórus. Z.7.080
[Mit handschriftlicher Widmung:] *Bartók Bélának egy énekző ország hálójával* [Béla Bartók mit Dankbarkeit eines singenden Landes] *Bárdos Lajos 1933. őszén.*
22. BECKER, John J.: Concerto arabeque for Piano and Orchestra. New York o. J. Schirmer [New Music. Orch. Series]. BH-Z.115
23. — Symphonia brevis. Symphony number three. [Für Kl. bearbeitet vom Komponisten.] New Music, January 1930. BH-Z.145
24. BENJAMIN, Arthur: Elegiac Mazurka [vgl. PADEREWSKI].
25. BENTZON, Jørgen: Kleine Stücke für 2 gleiche Blockflöten oder andere Melodieinstrumente [vgl. *Pro Musica*].
BERNERS, Lord, siehe Gerald TYRWHITT
26. BLANCHET, Emile R.: Concertstück pour piano avec accompagnement d'orchestre. Op. 14. Partitur. Budapest—Leipzig [Cop. 1912]. Rózsavölgyi. BH-Z.100b
27. — Concertstück pour piano avec accompagnement d'orchestre. Op. 14. [Für 2 Kl. zu 4 Händen übertragen.] Budapest—Leipzig [Cop. 1912]. Rózsavölgyi. BH-Z.100a
28. — Etude de concert [für Kl.]. Op. 15. No. 1. Budapest—Leipzig [Cop. 1910]. Rózsavölgyi. BH-Z.101
29. — Polonaise [für Kl.]. Op. 15. No. 3. Budapest—Leipzig [Cop. 1911]. Rózsavölgyi. BH-Z.102
30. — Préludes pour piano. Op. 10. Paris [Cop. 1909]. Foetisch Frères. BH-Z.103
Gekauft am 14. 2. 1910 [vgl. Rechnung von Rózsavölgyi, 7. 6. 1910].
31. — Scherzo [für Kl.]. Op. 15. No. 4. Budapest—Leipzig [Cop. 1911]. Rózsavölgyi. BH-Z.191
32. — Sérénade [für Kl.]. Op. 15. No. 2. Budapest—Leipzig [Cop. 1910]. Rózsavölgyi. BH-Z.43

³ ARDEVOL, José (1911—) — kubanisch-spanischer Komponist und Dirigent. Seit 1930 lebt er in Havanna. Gehört zu den Komponisten, die sich 1943 zur Analyse der modernen Kompositionstechniken zusammengeschlossen haben.

⁴ ARMA, Paul — Bartóks Schüler zwischen 1921 und 1925 (damals noch unter dem Namen Imre Weisshaus). Die zweite Gruppe seiner Werke, die französischen Ausgaben, sandte er am 24. April 1939 an Bartók mit der Bitte um dessen Meinung.

⁵ BAILEY, William H. (1910—) — amerikanischer Komponist. Stand 1935/36 mit Schoenberg in Verbindung.

⁶ BALOGH, Ernő (1897—) — amerikanischer Pianist und Komponist ungarischer Abstammung. In Budapest lernte er bei Bartók. Seit 1924 lebt er in Amerika, gehörte zu Bartóks Freundeskreis in der Emigration.

33. BLOCH, Ernest: Streichquartett. Partitur. Wien—New York [Cop. 1919]. UE-Schirmer. BH-Z.346
Ein im Jahre 1921 gedrucktes Exemplar.
34. BORTKJEWITSCH, Sergej: Trois morceaux pour pianoforte. No. 1. Prélude. Budapest—Leipzig [Cop. 1908]. Rózsavölgyi. BH-Z.27
35. BOWLES, Paul Frederic: Cafe Sin Nombre; Danger de Mort IV, VI; Letter to Freddy; Scènes d'Anabase III [für Kl. bzw. für eine Singst. mit Kl. u. Oboebegl.]. New Music. April 1935. BH-Z.127b
36. BRANDMANN, Israel: Variationen über einen palästinensischen Volkstanz für Streichquartett oder Streichorchester. Partitur. Wien [Cop. 1934]. Jibneh-Verlag. Z.7.016
[Mit handschriftlicher Widmung:] *Prof. B. Bartok in Verehrung. I. Brandmann Wien, 7. VI. 1934.*
37. — Zwei Lieder. Nach Texten von Ch. N. Bialik. Wien—Leipzig [Cop. 1933]. Jibneh-Verlag Z.7.017
[Mit handschriftlicher Widmung:] *Prof. B. Bartok in Verehrung. I. Brandmann Wien, 7. VI. 1934.*
38. BRANT, Henry: Variations for four instruments; Two Sarabandes for keyboard instrument. New Music. July 1931. BH-Z.140
39. BROOKS, Ernest:⁷ Toccata from Third Piano Sonata. New Music. July 1936. BH-Z.123b
40. BUSONI, Ferruccio: Elegien. Sechs neue Klavierstücke. Leipzig [Cop. 1908]. Br-H. BPD
Von Rozsnyai gekauft [vgl. Rechnung von Rozsnyai. 22. 3. 1909].
41. — Toccata [Preludio, Fantasia, Ciaccona für Kl.]. Wien [Cop. 1921]. UE [Beilage der Musikblätter des Anbruch. Sonderheft Busoni 1921]. BPD
42. — Variationen und Fuge in freier Form über Fr. Chopins c-moll Präludium [für Kl.]. Op. 22. Leipzig o. J. Br-H. BPD
43. BUTTYKAY, Ákos von: Sonata appassionata für Pianoforte. Op. 13. Straßburg o. J. Süddeutscher Musikverlag. BH-Z.30
[Mit handschriftlicher Widmung:] *Bartók Béla kedves kollegámnak szíves emlékül* [Meinem lieben Kollegen Béla Bartók zur freundlichen Erinnerung]. *Budapest. 15. sept. 08*
44. CARVAJAL, Armando: Three Pieces For Children [für Kl.]. New Music. July 1939. Z.7.018a
45. CASELLA, Alfredo: Cinq pièces pour quatuor à cordes. Partitur. Wien 1921. UE. BPD
Von UE bekommen [vgl. Brief von UE. 14. 9. 1921].
46. — Concerto per due violini, viola e violoncello. Wien 1924. UE-Philh. No. 249. BPD
47. — 11 Pièces enfantines. Piano Solo. Wien [Cop. 1921]. UE. BPD
Von UE bekommen [vgl. Brief von UE. 14. 9. 1921].
48. — Sonatina per pianoforte. Milano [Cop. 1917]. Ricordi. BPD
49. CASTALDI, Alfonso:⁸ Marsyas. Poema sinfonico. Partitur. Bucarest o. J. Jean Feder. BH-Z.15
[Mit handschriftlicher Widmung:] *À Bela Bartok Pianiste-Compositeur avec toute mon admiration Alfonso Castaldi Bucarest. 20-10-1924.*
50. CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario: Hommage à Paderewski [vgl. PADEREWSKI].
51. CATURELA, Alejandro García: Comparsa (Negro Dance) From the Second Suite of Cuban Dances [für Kl.]; Yamambó. Canto Negro para Voz y Piano. New Music. April 1937. B-Z.121a
52. — Preludio Corto; Sonata Corta [für Kl.]. New Music. July 1934. Z.7.010b
53. CAZDEN, Norman: Sonatina [für Kl.]. New Music. January 1940. Z.7.019a
54. CEMAL, Ulvi: Beş Damla [für Kl.]. [Cop. 1931]. Hakimiyeti Milliye Matbaasi. Z.7.020
[Mit handschriftlicher Widmung in türkischer Sprache:] *Ankara 18/11/1936.*
55. CHANLER, Theodore:⁹ Aftermath [vgl. PADEREWSKI].
56. CHATSCHATURJAN, Aram: Dance No. 3. [Für Kl.]. New Music. October 1934. BH-Z.130b
57. — Концерт для ф. п. с оркестром. Переложение для двух ф. п. [Klavierkonzert. Für 2 Klaviere zu 4 Händen]. 1940. Гос. Муз. Изд. BPD
Erhalten durch Vermittlung von Katalin Vargyas.
58. CHÁVEZ, Carlos: Seven Pieces For Piano. New Music. October 1936. BH-Z.124

⁷ BROOKS, Ernest (1903—) — amerikanischer Komponist. Wirkte in Chicago.

⁸ CASTALDI, Alfonso (1874—1942) — rumänischer Komponist. Lernete in Neapel, wirkte seit 1901 in Bukarest.

⁹ CHANLER, Theodor (1902—1961) — amerikanischer Komponist und Kritiker, Mitarbeiter der *Modern Music*.

59. — Sonata For Piano. New Music. January 1933. BH-Z.133.
60. — Sonatina For Violin and Piano. New Music. July 1928. BH-Z.153
61. — Sonatina [für Kl.]. New York o. J. Schirmer [Photokopie des Autographs]. BH-Z.159
62. — Spiral. Movement For Violin and Piano. New Music. April. 1935. BH-Z.127a
63. — 36 [für Kl.]. New Music. October 1930. BH-Z.144c
64. CLEGHORN, James:¹⁰ How Do You Like This? Three Ironies for Piano. New Music. July 1938. Z.7.021a
65. COUPER, Mildred:¹¹ Dirge For Two Pianos. New Music. January 1937. BH-Z.119b
66. COWELL, Henry: Dynamic Motion for Piano. New York [Cop. 1922]. Br.-H. BPD
67. — Ensemble String Quintet. With Thunder Sticks. New York 1925. Br. Publ. BPD
68. — Exultation for Piano. New York [Cop. 1922]. Br.-H. BPD
69. — Shipshape Overture. New York [Cop. 1942]. Schirmer. BPD
Mit Bartóks handschriftlichen Eintragungen.
70. — The Banshee for Piano. Los Angeles [Cop. 1930]. W. A. Quincke. BPD
71. — Three Irish Legends, 3. The Voice of Lir. New York [Cop. 1922]. Br.-H. BPD
72. CRAWFORD, Ruth: Four Preludes for Piano. New Music. October 1928. BH-Z.152
73. — Piano Study in Mixed Accents. New Music. October 1932. BH-Z.137a
74. CRESTON, Paul: Seven Theses for Piano. New Music. January 1935. BH-Z.126
75. — Suite for E♭ Alto Saxophone or B♭ Clarinet and Piano. New Music. April 1938. BH-Z.117
76. DAVID, Karl Heinrich: Sonate für Violine und Klavier. Zürich—Leipzig o. J. Gebrüder Hug. Z.7.022
[Mit handschriftlicher Widmung:] à M. Béla Bartók KH David 1940
77. DAVIDENKO, Alexander:¹² Song of a Shepherd Perishing in the Mountains. No. 3. From the Suite for Chorus a capella written on the Basis of Chechen folk melodies. New Music. October 1934. BH-Z.130a
78. DEBUSSY, Claude: Chansons de Bilitis. Paris 1925/26. Jobert. [1934 gespielt.] BPD
79. — Children's Corner. Paris 1908. Durand. BPD
Von Rozsnyai gekauft [vgl. Rechnungen von Rozsnyai, 22. 3. 1909., 1. 4. 1910., 9. 5. 1911].
Mit Bartóks handschriftlichen Eintragungen.
80. — En blanc et noir. Trois morceaux pour 2 pianos à 4 mains. Paris 1915. Durand. BPD
Mit Bartóks handschriftlichen Eintragungen. [1938 und 1939 gespielt.]
81. — La Mer. Paris 1905. Durand. BPD
Von Rozsnyai gekauft [vgl. Rechnung von Rozsnyai. 18. 2. 1908].
82. — Lindajara. Paris 1926. Jobert. BPD
Mit Bartóks handschriftlichen Eintragungen.
83. — L'Isle joyeuse. Paris 1904. Durand. BPD
Von Rozsnyai gekauft [vgl. Rechnung von Rozsnyai, 9.1. 1908].
84. — Pelléas et Mélisande. Partitur. Paris [Cop. 1904]. Durand. BPD
85. — Pour le piano. Paris 1901. Fromont. BPD
Von Rozsnyai gekauft [vgl. Rechnung von Rozsnyai, 9. 3. 1908.] Mit Bartóks handschriftlichen Eintragungen.
86. — Préludes pour piano I—II. Paris 1910/13. Durand. BPD
Erster Band gekauft am 7. 6. 1910 [vgl. Rechnung von Rózsavölgyi, 12. 2. 1916]. Mit Bartóks handschriftlichen Eintragungen.
87. — Ier Quatuor. Paris o. J. Durand. BPD
Von Rozsnyai gekauft [vgl. Rechnung von Rozsnyai, 22. 10. 1907].
88. — Sonate pour violon et piano. Paris 1917. Durand. [Zum ersten Mal 1921 gespielt.] BPD
89. — Trois Ballades de François Villon. Paris 1910. Durand. BPD
Mit Bartóks handschriftlichen Eintragungen. [1930 und 1934 gespielt.]
90. — Trois Chansons de Charles d'Orléans. Paris 1908. Durand. BPD

¹⁰ CLEGHORN, James (1914—) — amerikanischer Komponist, wirkte in San Francisco.

¹¹ COUPER, Mildred — amerikanische Komponistin, lernte in Europa und später in New York. Seit 1927 wirkte sie in Kalifornien, fiel durch ihre im Vierteltonsystem komponierten Werken auf.

¹² DAVIDENKO, Alexander (1899—1934) — russischer Komponist, Schüler von Glier.

91. — Trois Chansons de France. Paris 1904. Durand. BPD
Von Rozsnyai bekommen [vgl. Brief von Rozsnyai, 1. 4. 1910].
92. DELIUS, Frederick: Klavierkonzert. Berlin [Cop. 1907]. Verlag Harmonien. BPD
Von UE bekommen [vgl. Brief von UE, 3. 10. 1932].
93. DIAMOND, David: Sonata for Violoncello and Piano. New Music. October 1939. Z.7.023
94. DICKENSON-AUNER, Mary:¹³ 3 Klavierstücke. Wien—Leipzig 1938. Europaeischer Verlag. BPD
[Mit handschriftlicher Widmung:] *Béla Bartók zur Erinnerung an gemeinsames Musizieren 1923 mit Mary Dickenson Auner*
95. DOBRONIĆ, Antun: Dilberke [für Sopran u. Kl.]. Zagreb 1920. Ed. Čaklović. Z.7.024
[Mit kroatischer handschriftlicher Widmung.]
96. — Jugoslavenske pučke popijevke. [Jugoslawische Volkslieder für eine Singstimme u. Kl.]. Paris o. J. Senart. BH-Z.242
97. — Sa Sela. Lieder vom Lande. Op. 21. O. J. Ed. Rirop. Z.7.025
98. DOHNÁNYI, [Ernő] Ernst von: Concert E-Moll für Pianoforte und Orchester. Op. 5. Pianoforte Solost. mit unterlegtem zweitem Pianoforte. Wien [Cop. 1904]. Doblinger. BH-Z.157b
Mit Bartóks Unterschrift.
99. — Humoresken in Form einer Suite für Klavier. Op. 17. No. 5. Introduction und Fuge. Berlin [Cop. 1908]. Simrock. BH-Z.190
Von Rozsnyai gekauft [vgl. Rechnung von Rozsnyai, 22. 2. 1909].
100. — Konzertstück D-Dur für Violoncell mit Orchester. Op. 12. Für Violoncell mit Klavierbegleitung arrangiert vom Komponisten. Wien [Cop. 1906]. Doblinger. BH-Z.160
101. — Passacaglia. [Für Kl.]. Op. 7. Handschriftliche Kopie. BH-Z.157c
Mit Bartóks u. Dohnányis handschriftlichen Eintragungen. [1903 gespielt.]
102. — Quintett C-Moll. Op. 1. Wien o. J. Doblinger. BPD
[1903 und 1938 gespielt.]
103. — Rurialia Hungarica. Hét zongoradarab. [7 Klavierstücke.] Op. 32a. Budapest [Cop. 1925]. Rózsavölgyi. BH-Z.187
104. — Rurialia Hungarica. [5 Orchesterstücke.] Op. 32b. Budapest [Cop. 1925]. Rózsavölgyi. BPD
105. — Symphonie D-moll für grosses Orchester. Partitur. Budapest o. J. Eberle. BH-Z.158
[Mit handschriftlicher Widmung:] *Bartók Bélának szíves emlékül a szerző* [Béla Bartók zur freundlichen Erinnerung. Der Autor]. *Gmunden, 29. IX. 903.*
106. — Variationen und Fuge über ein Thema von E[mma] G[ruber] für Pianoforte. Op. 4. Wien o. J. Doblinger. BH-Z.157a
[Mit handschriftlicher Widmung von Emma Gruber (später E. Kodály):] *Bartók Bélának emlékül a thema szerzője* [Béla Bartók zur Erinnerung von der Verfasserin des Themas]. *Lipótmező, 903. jul. 3.*
107. — Vier Rhapsodien für Pianoforte. Op. 11. Wien [Cop. 1904]. Doblinger. BH-Z.157d
108. DONOVAN, Richard: Suite for Piano. New Music. April 1933. BH-Z.136a
109. DRAGOI, Sabin V.: 21 Cântece populare și Doine. [Volksliedbearbeitungen.] Piano Solo. Timișoara o. J. Ed. Moravetz. Z.7.027
Mit der Unterschrift des Autors.
110. — 28 Doine. [Volksliedbearbeitungen.] Piano Solo. Timișoara o. J. Ed. Moravetz. Z.7.028
Mit der Unterschrift des Autors.
111. — Doine. I. Pentru voce cu pian. [Für eine Singstimme u. Kl.]. Timișoara o. J. Fratii Moravetz. Z.7.029
Mit rumänischer handschriftlicher Widmung.
112. — Două dansuri populare. [Volksliedbearbeitungen.] Pentru pian. [Für Kl.]. Timișoara [Cop. 1924]. Ed. Moravetz. BH-Z.275
Mit der Unterschrift des Autors.

¹³ DICKENSON-AUNER, Mary — amerikanische Violinkünstlerin. Sie war es, die am 8. Februar 1922 in Wien mit Eduard Steuermann Bartóks I. Sonate für Violine und Klavier — aus dem Manuskript — uraufgeführt hat. Bei dem in der Widmung erwähnten gemeinsamen Auftreten handelt es sich wahrscheinlich um die Salzburger Aufführung der I. Sonate für Violine und Klavier am 7. August 1922 des Kammermusikkonzertes des Ersten Internationalen Festes für moderne Musik.

113. — Miniaturi. 1—2. Din cântece și dansuri populare românești. [Rumänische Volksliedbearbeitungen.] Piano Solo. Timișoara o. J. Ed. Moravetz. Z.7.030-31
Mit der Unterschrift des Autors.
114. DUPIN, Paul: Poèmes. Pour quatuor à cordes. Paris [Cop. 1909]. Senart. BH-Z.344.
[Mit handschriftlicher Widmung:] *Leó barátomnak szeretettel Kovács Sándor 1910 május 15-én*
[Meinem Freund Leó in Verehrung Sándor Kovács am 15. Mai 1910].¹⁴
115. DUREY, Louis: Images à Crusoé. Pour voix moyenne avec accomp. de quatuor à cordes, flute, clarinette et celesta ou harpe. Réd. pour chant et piano par l'auteur. London [Cop. 1922]. Chester. BH-Z.369
[Mit handschriftlicher Widmung:] *A Béla Bartók avec mon admiration et ma vive sympathie. Louis Durey Londres, mars 1922.*
116. — Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée. Poèmes de Guillaume Apollinaire. London [Cop. 1921]. Chester. Z.7.032
[Mit handschriftlicher Widmung:] *A Béla Bartók en souvenir de Londres Louis Durey mars 1922.*
117. EISIKOVITS, Max:¹⁵ Deux danses Hassides. Pour piano. Timișoara o. J. Ed. Moravetz. BH-Z.273
118. ENESCU, George: 2^{ème} Sonate pour Piano et Violon. Op. 6. Paris [Cop. 1901]. Enoch. BH-Z.380
119. — Suite pour Piano. Op. 10. Paris o. J. Enoch. BH-Z.381
120. — Variations pour 2 Pianos. Op. 5. Paris [Cop. 1899]. Enoch. BH-Z.382
121. ENGEL, A. Lehman: Four Excerpts from JOB [für eine Singstimme u. Kl.]. Op. 3. New Music. October 1932. BH-Z.137b
122. ERDMANN, Eduard: Fünf Klavierstücke. Op. 6. Berlin [Cop. 1920]. Jatho Verlag. Z.7.034
[Mit handschriftlicher Widmung:] *Für Béla Bartók in Verehrung. Eduard Erdmann. 17 Nov. 20*
123. ERINÇ, Cezmi: Dört türk ezgisi piyano için. Vier türkische Klavierstücke. Op. 9. Wien [Cop. 1935]. UE. Z.7.035
124. ESPLÁ, Oscar: Canciones playeras. Piano et chant. Réd. de la version original pour orch. Paris [Cop. 1930]. Union Musicale Franco-Espagnole. Z.7.036
[Mit handschriftlicher Widmung:] *Au Maître Bela Bartók Oscar Esplá.*
125. — Impresiones musicales. Cuentos infantiles. Piano seul. Paris [Cop. 1929], Union Musicale Franco-Espagnole. Z.7.037
[Mit handschriftlicher Widmung:] *Au Maître Bela Bartók O. Esplá.*
126. — Levante. Piano seul. Paris [Cop. 1933]. Union Musicale Franco-Espagnole. Z.7.038
[Mit handschriftlicher Widmung:] *Au Maître Bela Bartók Oscar Esplá.*
127. — Suite de Pequeñas Piezas para Piano. Piano seul. Paris [Cop. 1931]. Union Musicale Franco-Espagnole. Z.7.039
[Mit handschriftlicher Widmung:] *Au Maître Bela Bartók Oscar Esplá.*
128. FALLA, Manuel de: Concerto per clavicembalo. Paris 1928. Esching. BPD
129. — Homenaje. Pièce de Guitare écrite pour »Le tombeau de Claude Debussy«. Arr. pour piano par l'auteur. London 1921. Chester. BPD
130. — Noches en los jardines de España. Paris 1922. Esching. BPD
[1924 gespielt.]
131. FICHER, Jacobo: Sonatina for Piano, Trumpet and Alto Saxophone. New Music. October 1938. Z.7.040
132. FINE, Vivian:¹⁶ Four Songs. Words by 16th century Anonymus, Robert Herrick and James Joyce. New Music. July 1933. BH-Z.135b
133. FINNEY, Ross Lee: Piano Sonata. New Music. October 1937. BH-Z.122
134. FREY, Emil: Vierte Suite für Klavier. Op. 58. Zürich—Leipzig o. J. Gebrüder Hug. Z.7.042
135. — Fünfte Suite für Klavier. Op. 62. Zürich—Leipzig o. J. Gebrüder Hug. Z.7.043
136. — Sechste Suite für Klavier. Op. 66. Zürich—Leipzig o. J. Gebrüder Hug. Z.7.044
137. GANZ, Rudolph: 3 Compositions pour piano. Op. 10. No. 1. Marche fantastique. Leipzig—New York [Cop. 1909]. Schmidt. BH-Z.104a

¹⁴ Wahrscheinlich Leo Weiner gewidmete und von ihm geliehene Noten.

¹⁵ EISIKOVITS, Max (1908—) — rumänischer Komponist und Musikhistoriker. Zwischen 1948 und 1950 Direktor der Ungarischen Oper in Klausenburg (Cluj-Napoca).

¹⁶ FINE, Vivian (1913—) — amerikanische Komponistin, wirkt in New York als Pianistin und Pädagogin.

- [Mit handschriftlicher Widmung:] *Meinem verehrten Kollegen Bela Bartok in aufrichtiger Bewunderung* RGanz Juni 1910.
138. — 3 Compositions pour piano. Op. 10. No. 3. Fileuse pensive. Leipzig—New York [Cop. 1909]. Schmidt. BH-Z.104b
139. — Vier Klavierstücke. Op. 24. Budapest—Leipzig [Cop. 1912]. Rózsavölgyi. BH-Z.105a—d
140. GLASUNOW, Alexander: Premier quatuor pour deux violons, alto et violoncelle. Op. 1. Partitur. Leipzig o. J. Belaieff. BH-Z.361
141. — Cinquième quatuor en ré pour deux violons, alto et violoncelle. Op. 70. Partitur. Leipzig 1900. Belaieff. BH-Z.360
Mit Bartóks Unterschrift.
142. — Quatuor slave pour deux violons, alto et violoncelle. Op. 26. Partitur. Leipzig 1894. Belaieff. BH-Z.364
Mit Bartóks Unterschrift.
143. — Quintuor pour deux violons, alto et violoncelles. Op. 39. Partitur. Leipzig 1895, Belaieff. BH-Z.354
Mit Bartóks Unterschrift.
144. GOLDBACH, Stanislav:¹⁷ Quartier Latin (Les promenades de Paris). Piano 2 ms. Op. 3. [Handschriftliche Partitur.] BH-Z.300
Mit der Unterschrift des Autors.
145. GOLESTAN, Stan: Dix Chansons Populaires Roumaines pour chant et piano avec texte original et français. Paris [Cop. 1909]. Gallet. BH-Z.247
146. GOOSSENS, Eugène: First Violin Sonata. Op. 21. For Violin and Piano. London [Cop. 1919]. Chester. BH-Z.276
147. — Homage [vgl. PADEREWSKI].
148. — Nature Poems. For Pianoforte. Op. 25. London [Cop. 1920]. Chester. BH-Z.368
149. — String Quartet. Op. 14. [Partitur]. London [Cop. 1918]. Chester. BH-Z.345
150. GREEN, Ray:¹⁸ 1. Two Madrigals for mixed choir; 2. Sonatina for Piano; 3. Two Songs for voice and piano. New Music. April 1934. BH-Z.131
151. GREISS, Youssef: Le Bedouin. Violin Solo. Op. 12. Le Caire o. J. Imp. Musicale El-Helou. BH-Z.203
[Mit handschriftlicher Widmung:] *En souvenir bien sincère a Monsieur le Professeur Maître Bela Bartok de son dévoué Youssef Greiss Le Caire 22 mars 1932 Egypte.*
152. — Porteuse d'Eau pour violon et piano. Alexandrie [Cop. 1931]. Ed. Orientale de Musique. BH-Z.204
[Mit handschriftlicher Widmung:] *En souvenir bien sincère a Monsieur le Professeur Maître Bela Bartok de son dévoué Youssef Greiss Le Caire 22 mars 1932 Egypte.*
153. GROGEŠEVIĆ, Zlatko: Južnoslovenske narodne pjesme za glas i klavir. [Jugoslawische Volkslieder für eine Singstimme u. Kl.] I—II. Op. 3. Zagreb o. J. Ed. Rirop. BH-Z.245a—b
154. HÁBA, Alois: Sonate. Piano Solo. Op. 3. Wien [Cop. 1919]. UE. BPD
155. HAMMOND, Richard: Dance [vgl. PADEREWSKI].
156. HARDCASTLE, Arthur E.: Prelude No. 4. [Für Kl.]. New Music. April 1933. BH-Z.136b
157. HARMAT, Artur:¹⁹ 150. zsoltár. Zenéjét vegyeskarra és orgonára 2 trombita, 2 harsona és üst-dob tetszésszerinti kíséretével írta — 150. Psalm. Musik für gemischten Chor und Orgel. Begleitung nach Belieben: 2 Trompeten, 2 Posaunen und Pauken. Budapest [Cop. 1931]. Magyar Kórus Z.7.045
158. HARRISON, Lou: Saraband; Prelude [für Kl.]. New Music. July 1938. Z.7.021b
159. HARSÁNYI Tibor: Baby-dancing pour piano. Paris [Cop. 1930]. Senart. BH-Z.289
160. — Bagatelles. Cinq pièces pour piano. Paris [Cop. 1930]. Leduc. BH-Z.285
Mit Stempel: *Hommage des Éditeurs.*
161. — Cinq préludes brefs [für Kl.]. Paris [Cop. 1928]. La Sirène Musicale. BH-Z.287

¹⁷ GOLDBACH, Stanislav (1896—) — tschechischer Komponist, Schüler von d'Indy.

¹⁸ GREEN, Ray (1909—) — amerikanischer Komponist. Eine Zeitlang lernte er in Europa. Seit 1948 Sekretär des *American Music Center*, N. Y.

¹⁹ HARMAT, Artur (1885—1962) — ungarischer Komponist, Kirchenkapellmeister und Pädagoge. Zwischen 1924 und 1959 Professor an der Budapester Musikakademie.

162. – Nonette pour flûte, hautbois, clarinette, basson, cor et quatuor à cordes. Paris [Cop. 1930] La Sirène Musicale. BH-Z.347
163. – Quatuor à cordes. Paris [Cop. 1928]. La Sirène Musicale. BH-Z.348
164. – Sonate pour violon et piano. Paris [Cop. 1930]. La Sirène Musicale. BH-Z.288
165. – Sonate pour violoncelle et piano. Paris [Cop. 1929]. La Sirène Musicale BH-Z.286
166. – Suite pour piano. Paris [Cop. 1930]. Senart. BH-Z.290
167. HEILNER, Irwin:²⁰ Second Rhapsody for Tenor and Piano four hands. New Music. July 1935. BH-Z.128c
168. HUMAN, Julius:²¹ In memoriam [für eine Singstimme u. Kl.]. Lithogr. Part. Z.7.046
Mit Unterschrift und Datum (1934) des Autors.
169. HINDEMITH, Paul: Kanonisches Vortragsstück und Kanonische Variationen für zwei Violinen. [Doflein: Spielmusik für Violine. Neue Musik II.] Mainz [Cop. 1932]. Schott. Z.7.048
170. – Kleine Klaviermusik. Leichte Fünfstückstücke für Klavier. Mainz 1930. Schott. BPD
171. – Reihe kleiner Stücke. [Klaviermusik Op. 37. II.] Mainz 1927. Schott. BPD
172. – Sonate [für] Violoncello und Klavier. Op. 11. No. 3. Mainz [Cop. 1922]. Schott. BH-Z.163
173. – Stück aus »Spiel- und Hörschule« für Melodie-Instrumente, vgl. *Pro Musica*.
174. – Vierzehn leichte Stücke für zwei Violinen in der ersten Lage. [Doflein: Spielmusik für Violine. Neue Musik I.] Mainz [Cop. 1932]. Schott. Z.7.047
175. HONEGGER, Arthur: Amphion. Mélodrame de Paul Valéry. Paris 1931. Rouart. BPD
176. – Pacific 231. Mouvement Symphonique. Paris 1924. Senart-Philh. No. 151. BPD
Von UE bekommen [vgl. Brief von UE, 25. 6. 1925].
177. HUBIC, Francisc:²² Liturgia S. Joan G. de Aur. Pentru cor mixt. [Für gemischten Chor.] Leipzig o. J. Rózsavölgyi. BH-Z.85
Mit rumänischer handschriftlicher Widmung.
178. d'INDY, Vincent: 2^{ème} quatuor. Op. 45. Paris 1898. Durand. BPD
179. INGHELBRECHT, Désiré-Émile: Paysage pour piano. London—Genève [Cop. 1920]. Chester. Z.7.049
180. IRELAND, John: Hope the Hornblower. Song. The words by Henry Newbolt. London [Cop. 1911]. Boosey. Z.7.050
Mit Signaturstempel des Autors.
181. – Indian Summer [für Kl.] [vgl. *Pro Musica*].
182. – When lights go rolling round the sky. Song. Words by James Vila Blake. London [Cop. 1911]. Chappell. BH-Z.97
Mit Signaturstempel des Autors.
183. IVES, Charles: A set of pieces for theater or chamber orchestra. New Music. January 1932. BH-Z.139
184. – Eighteen Songs. New Music. October 1935. BH-Z.129
185. – Lincoln, the Great Commoner. For Voices and Orch. From the Poem by Edwin Markham. San Francisco o. J. Cowell [New Music. Orch. Series]. BH-Z.116
186. – The Fourth of July [für Orch.]. Score. San Francisco [Cop. 132]. Cowell [New Music. Orch. Series]. BH-Z.75
187. – The Fourth Symphony for Large Orchestra. New Music. January 1929. BH-Z.149
188. – Thirty-four Songs for Voice and Piano. New Music. October 1933. BH-Z.134
189. JANÁČEK, Leos: 26 Balad Lidovych. 26 Volksballaden. I—II. [Für eine Singstimme u. Kl.]. Praha 1922. Hudební Matice. Z.7.051a—b
190. – Concertino pro klavír, dvoje housle, violín, klarinet, sesnirol a fagot. [Klavierkonzertl.]. Partitur. Praha 1926. Hudební Matice. BPD
191. – Čtveřice mužských sborů. Vier Männerchöre 1886. Praha 1924. Hudební Matice. BH-Z.90
192. – Čtyři lidové mužské sbory. [Vier Volkslieder für Männerchor]. Partitur. Praha 1923. Hudební Matice. BH-Z.89
193. – Hradčanské písničky. 3 ženské sbory. [3 Frauenchöre]. Partitur. Praha 1922. Hudební Matice. BH-Z.88

²⁰ HEILNER, Irwin (1908—) — amerikanischer Komponist.

²¹ HUMAN, Julius (1901—) — holländischer Komponist und Pianist, lebt in Amerika.

²² HUBIC, Francisc (1883—1947) — rumänischer Komponist.

194. — Kantor Halfar. Mužský sbor. [Männerchor]. Praha 1923. Hudební Matice. BH-Z 86
195. — Mládi. Suita pro dechové nástroje. [Für Bläser]. Partitur. Praha 1925. Hudební Matice. BPD [Mit handschriftlicher Widmung:] *Herrn Béla Bartók mein [. . . ?] für das ung. Volkslied Brno 4/X 1925.*
196. — Sedmdesát tisíc. Mužský sbor. [Männerchor]. Praha 1923. Hudební Matice. BH-Z.87
197. JÁRAY JANETSCHKEK, [István] Stephan: Chaconne für Pianoforte. Op. 66. Budapest—Leipzig o. J. Rózsavölgyi. BH-Z.292
[Mit handschriftlicher Widmung:] *Bartók Béla Tanár Urnak a nagy művésznak Járay Janetschek István. Budapest 1930. XII/17.* [Herrn Professor Béla Bartók, dem großen Meister, István Járay Janetschek, Budapest 17. 12. 1930.]
198. — Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello. Op. 53. Budapest—Leipzig [Cop. 1928]. Rózsavölgyi. BH-Z.293
[Mit handschriftlicher Widmung:] *Bartók Béla Professor Urnak a nagy művésznak Járay Janetschek István Budapest 1930. XII/17.* [Herrn Professor Béla Bartók, dem großen Meister, István Járay Janetschek, Budapest 17. 12. 1930.]
199. — Valse burlesque pour le piano. Op. 61. Budapest—Leipzig [Cop. 1928]. Rózsavölgyi. BH-Z. 291
[Mit handschriftlicher Widmung:] *Bartók Béla Tanár Urnak a nagy művésznak Járay Janetschek István Budapest 1930. XII/17.* [Herrn Professor Béla Bartók, dem großen Meister, István Járay Janetschek, Budapest 17. 12. 1930.]
200. JEMNITZ, Sándor: Dalok Erdélyi József verseire. Lieder. [Text von József Erdélyi]. Op. 35. I—II. Lithogr. Partitur. Z.7.052a—b
[Mit handschriftlicher Widmung:] *Bartók Bélának igaz nagyrabecsüléssel Jemnitz Sándor* [Béla Bartók in größter Hochschätzung Sándor Jemnitz] und *Bartók Bélának igaz tisztelettel Jemnitz Sándor* [Béla Bartók in tiefer Verehrung Sándor Jemnitz].
201. — Pièce romantique [für Kl.]. Lithogr. Partitur. Z.7.053
202. — Sonate für Violine und Klavier. Op. 22. Leipzig o. J. Kistner-Siegel. Z.7.054a—b
[Mit handschriftlicher Widmung in a:] *Bartók Bélának tisztelettel és szererettel Jemnitz Sándor 26. jan. 12.* [Béla Bartók in Verehrung und Liebe Sándor Jemnitz 12. Januar 1926].
203. — III. Sonate. Op. 26. Piano Solo. Wien—Leipzig [Cop. 1931]. UE Z.7.056a—b
204. — Tanzsonate. Op. 23. Piano Solo. Wien—Leipzig [Cop. 1930]. UE. BH-Z.284 u. Z.7.055
205. JIRÁK, Karel Boleslav: Nocturne [für Kl.]. Op. 24. No. 5 [vgl. *Musik der Zeit*].
206. JONGEN, Joseph: Suite pour piano en forme de sonate. Op. 60. London [Cop. 1920]. Chester. BH-Z.98
207. JUON, Paul: Sechs Klavierstücke. Op. 12. No. 3. Humoreske. Berlin [Cop. 1899]. Schlesinger. BH-Z.377
Mit Bartóks handschriftlichen Eintragungen.
208. KADOSA, Pál: II. Zongoraszonáta. [Sonate für Kl.]. Op. 9. Ausgabe des Autors. BPD
209. — III. Sonate. Piano. Mainz 1931. Schott. BPD
210. KARDOS, István:²³ 3 Csokonai [Vitéz Mihály] dal. 3 Lieder [Text von Mihály Csokonai Vitéz]. Budapest o. J. Rózsavölgyi. BH-Z.29
211. — Három Petőfi [Sándor] dal. [Sándor] Petőfi-Lieder. Budapest o. J. Rózsavölgyi. BH-Z.28
212. KÁZIM, Necil: Allegro feroce für Altsaxophon in Es (abwechselnd mit Klarinette in B) und Klavier. Wien—Leipzig [Cop. 1932]. UE. BH-Z.202 u. Z.7.057
213. — Beş piyano parçası. Fünf türkische Klavierstücke. Piano Solo. Wien—Leipzig [Cop. 1930]. UE. Z.7.058a—b
Mit türkischer handschriftlicher Widmung in a. Datum: 18. XI. 36.
214. — Sonat Flüt ve Piyano için. Sonate für Flöte und Klavier. Istanbul o. J. Jorj D. Papajorjiu Yayimi. Z.7.059
Mit türkischer handschriftlicher Widmung. Datum: 18. XI. 36.
215. — Sonat Piyano için. Sonate für Klavier. Istanbul o. J. Jorj. D. Papajorjiu Yayimi. Z.7.060
Mit türkischer handschriftlicher Widmung. Datum: *Ankara 9. I. 1937*

²³ KARDOS, István (1891—1975) — ungarischer Komponist. Vor dem zweiten Weltkrieg war er oft als Klavierbegleiter im Ausland. Seit 1948 Professor an der Budapester Liszt-Hochschule für Musik, seit 1952 an der Hochschule für darstellende Kunst.

216. KEEL, Frederick:²⁴ Had I a Golden Pound to Spend. Song. The words by F. Ledwidge. London [Cop. 1922]. Boosey. Z.7.062
Mit Signaturstempel des Autors.
217. KERR, Harrison:²⁵ Trio for Clarinet, Violoncello and Piano. New Music. April 1940. BPD
218. KIRIAC-GEORGESCU, Dumitru: Cântece populare românești. Chansons populaires roumaines. Leipzig o. J. Lithogr. Geidel. BH-Z.8a—c
219. — Chanson Orientale pour chant et piano. Leipzig o. J. Lithogr. Geidel. BH-Z.7
220. — Cocurî populare românești. Pentru patru voci mixte. [Rumänische Volkslieder für vierstimmigen gemischten Chor]. București o. J. Jean Feder. Z.7.066
221. — Ingerul a strigat, axionul invierei. Armonizat pentru cor de 4 voci mixte după melodia tradițională în biserica română. — [Für vierstimmigen gemischten Chor.] Bucuresci 1902. Carol Göbl. Z.7.067
222. — Nouă cântece populare românești. Armonizate pentru voce și pian. [Rumänische Volkslieder für eine Singstimme u. Kl.] București 1929. Soc. Comp. Români. BH-Z.188
223. — Șase cântece populare românești. Armonizate pentru voce și pian. [Rumänische Volkslieder für eine Singstimme u. Kl.] București o. J. Soc. Comp. Români. BH-Z.189
224. [KLEIN, Fritz Heinrich] HEAUTONTIMORUMENUS: Die Maschine. Eine extonale Selbstsatire für Klavier zu vier Händen. Op.1. (1921) Wien o. J. Haslinger. BH-Z.164
225. KNORR, Ernst Lothar von: Klaviermusik in vier Teilen. II., IV. Lobeda-Spielhefte. Hamburg [Cop. 1937]. Hanseatische Verlaganstalt. Z.7.068—69
226. — Schicksal. [Für gemischten Chor u. Streicher] [vgl. *Pro Musica*].
227. KODÁLY, Emma²⁶ [bis 1910 Emma Gruber]: Berceuse für Pianoforte zu zwei Händen. Budapest o. J. Kunossy. BH-Z.94
228. — Gavotte für Pianoforte. Strassburg o. J. Süddeutscher Musikverlag. BH-Z.333
229. — Mek, mek, mek. Hungarian Country Dance. Folk Dances of the World. Oxford 1927. Univ. Press. BPD
230. — Scherzo für Pianoforte zu zwei Händen. Budapest o. J. Rózsavölgyi. BH-Z.95
[Mit handschriftlicher Widmung:] *Bartók Béla úrnak a szerző* [Herrn Béla Bartók. Die Verfasserin].
231. — Sieben Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Strassburg [Cop. 1905]. Süddeutscher Musikverlag. BH-Z.332
232. KODÁLY, Zoltán: Adagio pour Violoncelle et Piano. Budapest—Leipzig [Cop. 1910], Rózsavölgyi. BPD
233. — Ballettmusik. Partitur. Wien [Cop. 1936]. UE. BPD
234. — Ballettmusik. Piano Solo. Wien [Cop. 1936]. UE. BPD
235. — [Chöre] [vgl. Einleitung].
236. — Énekészó [Liederklang für Gesang u. Kl.]. Op. 1. Budapest 1921. Rózsavölgyi. BPD
Mit Bartóks handschriftlichen Eintragungen.
237. — Felszállott a páva [Der Pfau flog auf]. Lithogr. Partitur. BPD
238. — Galántai táncok. Tänze aus Galánta. Partitur. Wien [Cop. 1934]. UE. BPD
239. — Galántai táncok. Tänze aus Galánta. Piano Solo. Wien [Cop. 1935]. UE. BPD
240. — Három ének. Drei Gesänge [für Gesang u. Kl.]. Wien [Cop. 1929]. UE. BPD
241. — Hány János Suite. Partitur. Wien [Cop. 1927]. UE. BPD
242. — Intermezzo from Hány János. Wien [Cop. 1941]. UE. BPD
243. — Két ének. [Zwei Gesänge]. Op. 5. Klavierauszug. Wien [Cop. 1924]. UE. BPD
244. — Marosszéki táncok. Marosszéker Tänze. Partitur. Wien [Cop. 1930]. UE. BPD
245. — Marosszéki táncok. Marosszéker Tänze. Piano Solo. Wien [Cop. 1930]. UE. BPD
246. — Méditation sur un motif de Claude Debussy [für Kl.]. Wien [Cop. 1925]. UE. BPD
247. — Megkésétt melódiák. Verspätete Melodien [für Gesang u. Kl.]. Wien [Cop. 1923]. UE. BPD
Mit Bartóks handschriftlichen Eintragungen.

²⁴ KEEL, Frederick (1871—1954) — englischer Sänger (Bariton). Als Komponist durch seine Lieder und Volksliedbearbeitungen bekannt.

²⁵ KERR, Harrison (1897—) — amerikanischer Komponist, Mitglied mehrerer führender musikalischer Vereinigungen.

²⁶ KODÁLY, Emma — erste Gattin Zoltán Kodály's.

248. — Négy dal. Vier Lieder [für Gesang u. Kl.]. Wien [Cop. 1925]. UE. BPD
249. — Nyári este. Sommerabend. Partitur. Wien [Cop. 1930]. UE. BPD
250. — Öt dal. Fünf Lieder [für Gesang u. Kl.]. Op. 9. Wien [Cop. 1924]. UE. BPD
251. — 9 pièces pour le piano. Budapest—Leipzig [Cop. 1910]. Rózsavölgyi. Nouvelle édition revue Alberti Verlag. BPD
252. — 7 pièces pour le piano. Op. 11. Wien [Cop. 1921]. UE. BPD
Mit Bartóks handschriftlichen Eintragungen.
253. — Psalmus Hungaricus. Op. 13. Partitur. Wien [Cop. 1924]. UE. BPD
254. — Psalmus Hungaricus. Op. 13. Partitur. Wien [Cop. 1924]. UE-Philh. No. 233. BPD
255. — [I.] Quatuor. Op. 2. Budapest—Leipzig [Cop. 1910]. Rózsavölgyi. BPD
256. — II^{ème} quatuor à cordes. Op. 10. Wien [Cop. 1921]. UE. BPD
257. — Sérénade. Op. 12. Partitur. Wien [Cop. 1921]. UE. BPD
258. — Sonate für Violoncello und Klavier. Op. 4. Wien [Cop. 1922]. UE. BPD
259. — Székelyfonó [Die Spinnstube]. Klavierauszug. Wien [Cop. 1932]. UE. BPD
260. — Te Deum. Partitur. Wien [Cop. 1937]. UE. BPD
261. — [Ungarische Volksmusik für Gesang u. Kl.]. Magyar Népzene I. Budapest [Cop. 1925]. Rózsavölgyi. BPD
262. — [Ungarische Volksmusik für Gesang u. Kl.]. Magyar Népzene II. Budapest [Cop. 1925]. Rózsavölgyi. BPD
Mit Bartóks handschriftlichen Eintragungen.
263. — [Ungarische Volksmusik für Gesang u. Kl.]. Magyar Népzene III. Budapest [Cop. 1928]. Rózsavölgyi. BPD
Mit Bartóks handschriftlichen Eintragungen.
264. — [Ungarische Volksmusik für Gesang u. Kl.]. Magyar Népzene IV. Budapest [Cop. 1929]. Rózsavölgyi. BPD
265. — Ungarische Volksmusik [für] Gesang und Klavier. V. Wien [Cop. 1932]. UE. BPD
266. — Ungarische Volksmusik [für] Gesang und Klavier. VI. Wien [Cop. 1931]. UE. BPD
267. — Ungarische Volksmusik [für] Gesang und Klavier. VII. Wien [Cop. 1932]. UE. BPD
268. — Ungarische Volksmusik [für] Gesang und Klavier. VIII. Wien [Cop. 1932]. UE. BPD
269. — Ungarische Volksmusik [für] Gesang und Klavier. IX. Wien [Cop. 1931]. UE. BPD
270. — Ungarische Volksmusik [für] Gesang und Klavier. X. Wien [Cop. 1932]. UE. BPD
271. KOFFLER, Józef: Sonatine. Op. 12. Piano Solo. Wien [Cop. 1931]. UE. Z.7.070
272. — Variations sur une valse de Johann Strauss. Op. 23. Piano Solo. Wien [Cop. 1936]. UE. Z.7.071
273. KOPPEL, Hermann David: Klavierkonzert [Klavierkonzert]. No. 1. Arrangement for 2 Klavierer af Komponisten. [Für 2 Klaviere bearb. vom Komponisten]. Op. 13. København—Leipzig [Cop. 1936]. Wilhelm Hansen Musik-forlag. Z.7.072
[Mit handschriftlicher Widmung:] *An Herrn Professor Bela Bartok in tiefster Bewunderung vom Komponisten.*
274. KOPYLOW, Alexander:²⁷ Premier quatuor pour deux violons, alto et violoncelle. Op. 15. Partitur. Leipzig 1894. Belaieff. BH-Z.363
Mit Bartóks Unterschrift.
275. KÓSA, György: Árva Józsi három csodája. Fischer und Junker. Märchenspiel. Klavierauszug. Wien [Cop. 1930]. UE. BH-Z.169
[Mit handschriftlicher Widmung:] *Bartók Béláéknak tisztelettel* [Für die Bartóks in Verehrung] *Kósa György Budapest, 1930 junius 11.*
276. — 6 Klavierstücke. Wien [Cop. 1926]. UE. BH-Z.171
277. — Klein Jutka. 12 Klavierstücke. Piano solo. Wien [Cop. 1929]. UE. BH-Z.170
[Mit handschriftlicher Widmung:] *Mesteremnek, Bartók Bélának, tisztelettel Kósa György* [Meinem Meister Béla Bartók in Verehrung].
278. — Schüchterne Sehnsucht [für Kl.] [vgl. *Musik der Zeit*].

²⁷ KOPYLOW, Alexander (1854—1911) — russischer Komponist, Schüler von Ljadow und Rimski-Korsakow.

279. KOSZIKI, P.: Дивний флот. Диптих для мішаного хору. [Die wunderbare Flotte. Diptychon für gemischten Chor u. Kl.]. о. J. Книгоспілка. BH-Z.313
Mit ukrainischer handschriftlicher Widmung.
280. KOVÁCS, Sándor: Bourrée bourrue. Pour piano. Paris [Cop. 1910]. Demets. BH-Z.373
[Mit Stempel:] *Hommage de l'Auteur*.
281. — Toccata. Pour piano. Paris [Cop. 1910]. Demets. BH-Z.374
[Mit Stempel:] *Hommage de l'Auteur*.
282. KŘIČKA, Jaroslav: Zornička. A jiné lidové písně a tance pro mužský sbor. [Volksliedbearbeitung für Männerchor]. Op. 28. Partitur. Praha 1923. Hudební Matice. BH-Z.305
283. LABUNSKI, Felix Roderick: Threnody [vgl. PADEREWSKI].
284. LAJTHA, László: Egy muzsikus írásaiból. 9 fantázia zongorára [Aus den Aufzeichnungen eines Musikers. 9 Fantasien für Klavier]. Budapest 1913. Rózsavölgyi BH-Z.186
[Mit handschriftlicher Widmung:] *Igaz üdvözetekkel ajánlom e füzetet Bartók Béla úrnak Bpestén 1913 XI/16 Lajtha László* [Herrn Béla Bartók mit aufrichtigen Grüßen gewidmet. Budapest am 16. 11. 1913. László Lajtha].
285. — III^{eme} quatuor. Op. 11. Wien [Cop. 1931]. UE. BPD
286. LAZÁR, Filip: Bagatelle pour contrebasse ou violoncelle et piano. 1924. Wien—New York [Cop. 1925]. UE. BH-Z.281
287. — Concerto No. 4. Concerto di Camera pour Batterie et 12 Instruments. Paris [Cop. 1935]. Durand. Z.7.076
Mit rumänischer handschriftlicher Widmung. Datum: *Paris 21/XI/35*.
288. — I^{ere} Suite pour piano. Wien—New York [Cop. 1925]. UE. Z.7.073—74
[Mit handschriftlicher Widmung in Z.7.073:] *Dem liebsten aller Meister, Herrn Béla Bartók, Filip Lazár Bukarest, 21. II. 1926*.
289. — II^{eme} Suite pour piano. Wien—New York [Cop. 1925]. UE. Z.7.075
[Mit handschriftlicher Widmung:] *Dem wunderbaren Meister Béla Bartók Filip Lazár Bukarest, 21. II. 1926*.
290. LEBEL, Georg: Satirisk Suite for klaver. [Für Kl.]. Op. 18. København [Cop. 1934]. Skandinavisk og Borups Musikforlag. Z.7.077
[Mit handschriftlicher Widmung:] *Dem Herrn Professor Béla Bartók! vom Komp.*
291. LISSENKO, Nikolai: Dumka-Sumka. 2^{me} Rhapsodie de l'Ukraine [für Kl.]. Op. 18. O. J., Державне вид. України. BH-Z.312a
292. — Nocturne [für Kl.]. Державне вид. України. O. J. BH-Z.312b
293. LUENING, Otto: Fantasia brevis for clarinet and piano. New Music. July 1937. BH-Z.120a
294. — Only themselves understand themselves. For voice and piano. Words by Paul Whitman. New Music. July 1935. BH-Z.128b
295. MCKAY, George Frederick:²⁸ Dance Suite No. 2. [Für Kl.]. New Music. January 1940. Z.7.019b
296. MCPHEE, Colin: Balinese Ceremonial Music. Transcribed for Two Pianos Four Hands. New York 1940. Schirmer. BPD
[Mit handschriftlicher Widmung:] *To Mr. Bela Bartok in sincere admiration Colin McPhee*. Mit Bartóks handschriftlichen Eintragungen.
297. — Concerto for Piano with Wind Octette Acc. New Music. January 1931. BH-Z.143
298. — Kinesis. Invention for Piano. New Music. July 1930. BH-Z.147b
299. MALER, Wilhelm: Duett für Klavier und ein Melodie-Instrument [vgl. *Pro Musica*].
300. MALIPIERO, Gian Francesco: La mascarade des princesses captives. Action choréographique en un acte de Henry Prunières. Pour piano à 4 mains. London [Cop. 1919]. Chester. BH-Z.14
301. — Maschere che passano. 1918. Per pianoforte. London [Cop. 1920]. Chester. Z.7.078
302. — Oriente immaginario. Tre studi per piccola orchestra. 1920. London [Cop. 1920]. Chester. BH-Z.253
303. MARKEVITCH, Igor: Psaume pour Soprano et Orchestre. Réduction pour Chant et Piano. Mainz o. J. Schott. BPD
Mit Bleistift: 12. IV. 1937
304. MARTINŮ, Bohuslav: Mazurka [vgl. PADEREWSKI].

²⁸ MCKAY, George Frederick (1899—1970) — amerikanischer Komponist. Professor an der Universität in Washington.

305. MELTUS, Julij: Жуття. [Für Gesang u. Kl.]. o. J. Державне вид. України. ВН-Z.320
306. — Оглядає останні вагони. [Für Gesang u. Kl.]. o. J. Державне вид. України. ВН-Z.319
307. — Павук та мухи. [Für gemischten Chor mit Klavierbegleitung]. o. J., Державне вид. України. ВН-Z.317
308. — Suite für großes Orchester nach den ukrainischen Volksliedern. Bearbeitung für Klavier. 1929. Державне вид. України. ВН-Z.308
Mit ukrainischer handschriftlicher Widmung.
309. — Туман на залізниці. [Für Gesang u. Kl.]. o. J. Державне вид. України. ВН-Z.321
[Mit Unterschrift des Autors:] Charcoff Julius Meytuss Gogolstrasse 1/10.
310. — Я не нездужаю . . . [Für Gesang u. Kl.]. o. J. Державне вид. України. ВН-Z.318
311. MILHAUD, Darius: Chansons bas, par Stéphane Mallarmé. [Für Gesang u. Kl.]. Paris [Cop. 1920]. Ed. de la Sirène. ВН-Z.220
312. — Choral [vgl. PADEREWSKI].
313. — Le boeuf sur le toit. Cinéma-Symphonie sur des airs Sud-Américains. Réd. pour piano à 4 mains par l'auteur. Paris [Cop. 1920]. Ed. de la Sirène. ВН-Z.221
314. — L'homme et son désir. Poème plastique de Paul Claudel. Réd. pour piano à 4 mains. Vienne—New York [Cop. 1923]. UE ВН-Z 385
315. — Poèmes Juifs. 1916. Pour chant et piano. Paris [Cop. 1920]. Demets. ВН-Z.387
[Mit handschriftlicher Widmung:] à M. Bela Bartok en grande sympathie Milhaud.
316. — Saudades de Brazil. Suite de danses pour piano. I—II. Paris [Cop. 1922]. Demets. ВН-Z.386a—b
[Mit handschriftlicher Widmung:] à M. Béla Bartok souvenir de Paris! Son fidèle Milhaud.
317. — Sonate pour piano. 1916. Paris [Cop. 1920]. Mathot. ВН-Z.222
[Mit handschriftlicher Widmung:] à M. Bela Bartok avec toute ma sympathie Milhaud.
318. — Trois poèmes de Jean Cocteau. [Für Gesang u. Kl.]. Paris [Cop. 1920]. Éd. de la Sirène. ВН-Z.219
319. MOLNÁR, Antal: Dalok énekhangra zongorakísérettel [Lieder für Gesang u. Kl.]. 1909—1911. Text von Mihály Csokonai Vitéz, János Földi, Sándor Petőfi, Gyula Juhász, Béla Balázs, Endre Ady.] Budapest—Leipzig o. J. Rózsavölgyi. ВН-Z.25
Freiexemplar.
320. — Fantaisie pour flûte et piano. 1912. Budapest—Leipzig o. J. Rózsavölgyi. ВН-Z.23
Freiexemplar.
321. — Sérénade pour violon, clarinette et harpe. 1911. Budapest—Leipzig o. J. Rózsavölgyi. ВН-Z.24
Freiexemplar.
322. — Sonatine pour violon et piano. 1909—1911. Budapest—Leipzig [Cop. 1921]. Rózsavölgyi. ВН-Z.31
323. MOSSOLOV, Alexander: A Turkmenian Lullaby. For Chorus a Capella. New Music. October 1934. ВН-Z.130c
324. *Musik der Zeit*.²⁹ Eine Sammlung zeitgenössischer Werke. Piano Solo. Wien—Leipzig o. J. UE. ВН-Z.68
325. NANCARROW, Conlon:³⁰ Toccata for piano and violin. — Prelude, Blues for piano. New Music. January 1938. ВН-Z.118
326. NICOLA, Joan R.:³¹ Cântece poporale românești din Basarabia. Pentru voce și pian [Rumänische Volkslieder aus Bessarabien für Gesang u. Kl.]. o. J. u. Verlag. Z.7.081
Mit rumänischer handschriftlicher Widmung vom Jahre 1940.

²⁹ *Musik der Zeit* — Herausgerissene Blätter mit Werken Bartóks und Kodálys aus den III.—VI. Heften der Serie im Umschlag des VI. Heftes. Die Werke von Jirák, Petyrek, Prokofieff und Wellesz sind nur zufällig komplett auf den Gegen- bzw. Rückseiten der herausgerissenen Bogen.

³⁰ NANCARROW, Conlon (1912—) — amerikanischer Komponist. Begann seine Laufbahn als Jazzmusiker, dann lernte er unter anderem bei Slonimsky. Nahm am spanischen Bürgerkrieg teil, 1940 ließ er sich in Mexico-City nieder.

³¹ NICOLA, Joan R. (1913—) — rumänischer Komponist, Volksmusikforscher. Wirkte in Hermannstadt (heute Sibiu), dann in Cluj als wissenschaftlicher Hauptmitarbeiter des Instituts für Volksmusik.

327. NIN-CULMELL, Joaquín Maria:³² In memoriam Paderewski [vgl. PADEREWSKI]
328. NOTTARA, Constantin C. :³³ Suite en cinq parties 1930 Piano Solo. Wien—Leipzig [Cop. 1931] UE. Z.7.082
[Mit handschriftlicher Widmung:] *À Bela Bartok, hommage admiratif. CNottara.*
329. NOVÁK, Vítězslav: Dvanět slovenských písní lidových. Pro mužský sbor [Slowakische Volkslieder für Männerchor]. Praha 1921. Hudební Matice. BH-Z.302
330. — Slovenské spevy [Slowakische Lieder. I—II]. Praha 1920. Hudební Matice. Z.7.083a—b
331. ORNSTEIN, Leo: 3 Préludes. Piano seul. Mainz—Leipzig [Cop. 1914]. Schott. Z.7.084
332. — The corpse. For voice and piano. New Music. April 1928. BH-Z.151a
333. [PADEREWSKI, Ignacy Jan] Homage to Paderewski. Piano Solo. New York [Cop. 1942]. Boosey-H. BPD
334. PÄTS, Riho: Klaveripalad lastele. Eesti rahvaviisidel [Klavierstücke für Kinder mit Benutzung estnischer Volksweisen]. 1929. Tallin [Cop. 1931]. Pealadu »Esto-Muusikas«. BH-Z.389
335. PETYREK, Felix: Marsch der Zinnsoldaten aus »Elf kleine Kinderstücke« [für Kl.] [vgl. *Musik der Zeit*].
336. PHILLIPS, Montague F.: The Song of Rosamund. Scena for Soprano and Orchestra. Poem by Arthur L. Salmon. Op. 36. London [Cop. 1922]. Chappell. Z.7.085
Mit Signaturstempel des Autors.
337. PISTON, Walter: Three Pieces for Flute, Clarinet and Bassoon. New Music. July 1933. BH-Z.135a
338. PLOTÉNYI, Ferdinand:³⁴ Etudes et 3 Cadences pour le Concerto de Beethoven pour Violon. Mayence o. J. Schott. BH-Z.294
[Mit handschriftlicher Widmung:] *Bartók Béla a legijabb műzene úttörőjének nagy csodálója tisztelő hódolattal híve Plotényi Nándor 1930 I/23*
339. POLOWINKIN, Leonid: Humoresque Philosophique [für Kl.]. New Music. October 1934. BH-Z.130d
340. POULENC, Francis: Cocardes. Chansons Populaires sur des Poèmes de Jean Cocteau. Paris [Cop. 1920]. Éd. de la Sirène. Z.7.086
[Mit handschriftlicher Widmung:] *à Béla Bartok ce petit souvenir de Paris et de sa banlieue Francis Poulenc — 1922 —.*
341. — Deux nouvelles pour piano. London [Cop. 1930]. Chester. BH-Z.295—96
342. — Impromptus pour le piano. 1^{er} livre. London [Cop. 1922]. Chester. BH-Z.168
[Mit handschriftlicher Widmung:] *à Béla Bartok avec tous mes remerciements pour l'envoi si gentil de ses »Improvisations« ravissantes, en le priant d'être indulgent pour ces quelques »Impromptus« que lui adresse avec toutes ses amitiés son ami Poulenc juillet 1922.*
343. — Le Bestiaire, ou le Cortège d'Orphée. Paris 1920. Éd. de la Sirène. Z.7.087
[Mit handgeschriebenen Zeilen:] *Mon cher Bartok Je suis navré de ne pouvoir vous dire aurevoir, aujourd'hui, chez Madame Dubost. Que ces quelques mélodies vous portent donc mon amitié et mon admiration. Vous avez fait bien plaisir à tous les jeunes musiciens français, en venant nous jouer à Paris votre merveilleuse sonate et tous vos pièces de piano — merci. J'espère vous revoir bientôt, soit ici, soit à Budapest. En tout cas n'oubliez pas de me faire envoyer, sitôt parues vos »Improvisations« et vos quatre chansons — De mon côté, je vous expédierai les »Impromptus«. Encore mille choses de votre ami Poulenc 14 avril 1922.*
344. — Mouvements perpétuels pour piano. London [Cop. 1919]. Chester. Z.7.088
[Mit handschriftlicher Widmung:] *Un petit »souvenir de Paris« pour Bela Bartok F. Poulenc 1921.*
345. — Promenades. Pour piano. London [Cop. 1923]. Chester. BH-Z.165
346. — Sonate. Piano à quatre mains. London—Paris [Cop. 1919]. Chester. BH-Z.166
[Mit handschriftlicher Widmung:] *à Béla Bartok en témoignage de vive admiration Poulenc 1921.*

³² NIN-CULMELL, Joaquín-Maria (1908—) — kubanisch-spanischer Komponist und Pianist. Von 1949 bis 1954 Professor an der California-Universität in Berkeley.

³³ NOTTARA, Constantin C. (1890—1951) — rumänischer Violinist und Komponist, wirkte als Professor an der Bukarester Akademie.

³⁴ PLOTÉNYI, Ferdinand (1844—1933) — ungarischer Pianist und Violinist. Wurde von Ede Reményi entdeckt und war eine Zeitlang sein Begleiter.

347. — Sonate pour clarinette et basson. London [Cop. 1924]. Chester. BH-Z.167
[Mit handschriftlicher Widmung:] à *Béla Bartok qui fut assez gentil pour faire crédit à cette Sonate, de son approbation, au comité International de Zurich, son ami reconnaissant Poulenc 1924.*
348. — Sonate pour cor, trompette et trombone. Petit part. London [Cop. 1924]. Chester. BH-Z.349
[Mit handschriftlicher Widmung:] à *Béla Bartok bien amicalement Fr. Poulenc 1924.*
349. — Sonate pour deux clarinettes. London [Cop. 1919]. Chester. BPD
[Mit handschriftlicher Widmung:] à *Béla Bartok Fr. Poulenc 1921.*
350. — Suite pour piano. London—Genève [Cop. 1920]. Chester. Z.7.089
[Mit handschriftlicher Widmung:] à *Bartok bien amicalement F. Poulenc 1921.*
351. PRINGSHEIM, Klaus: Konzert für Orchester in C-dur. Op. 32. Tokyo 1935. Kaiserliche Musikakademie. Z.7.090
352. *Pro Musica*. Organ für neue Musik. Heft 1. Berlin o. J. Georg Kallmeyer Verlag. BH-Z.162
353. PROKOFJEV, Sergej: Album. Selected Compositions for Piano Solo. New York 1941. Marks. BPD
354. — Gavotte from the »Symphonie Classique«. Op. 25. [Bearbeitung] Max Hirsch. New York 1936. Marks. BPD
355. — Légende [für Kl.]. Op. 12. No. 6. [vgl. *Musik der Zeit*].
356. — Scherzo Humoristique [für Kl.]. Op. 12. No. 9. [vgl. *Musik der Zeit*].
357. QUILTER, Roger:⁸⁵ Fairy Lullaby. No. 2. [Für Gesang u. Kl.]. New York [Cop. 1921]. Chappell. BH-Z.370
Mit Signaturstempel des Autors.
358. — There be none of Beauty's daughters. Song for voice and piano. Poem by Byron. London [Cop. 1922]. Chappell. BH-Z.371
Mit Signaturstempel des Autors.
359. RATHAUS, Karol: Kujawiak [vgl. PADEREWSKI].
360. RAVEL, Maurice: Gaspard de la nuit. Trois Poèmes pour piano d'après Aloysius Bertrand. Paris [Cop. 1909]. Durand. BPD
Gekauft am 21. 6. 1909 [vgl. Rechnung von Rózsavölgyi, 7. 6. 1910].
361. — Jeux d'eau. [Für Kl.]. Paris o. J. Demets. BPD
362. — Ma mère l'Oye. [Für Kl. zu 4 Händen]. Paris [Cop. 1910]. Durand. BPD
Mit Bartóks handschriftlichen Eintragungen [1930 gespielt].
363. — Miroirs pour piano. Paris [Cop. 1906]. Demets. BH-Z.269
Mit Bartóks handschriftlichen Eintragungen.
364. — Miroirs pour piano. Paris [Cop. 1906]. Demets. BPD
Mit Bartóks handschriftlichen Eintragungen [1911 und 1929 gespielt].
365. — Sonate pour violon et piano. Paris [Cop. 1927]. Durand. BPD
[1929, 1935 und 1936 gespielt].
366. — Sonatine pour le piano [zu 4 Händen]. Paris [Cop. 1905]. Durand. BPD
367. Reger, Max: Achtzehn Gesänge. Für eine hohe Singstimme und Klavier. Op. 75. Leipzig [Cop. 1904]. Lauterbach u. Kuhn. BH-Z.17
Mit Bartóks handschriftlichen Eintragungen.
368. — Aus meinem Tagebuch. Zehn kleine Stücke für Klavier zu zwei Händen. Op. 82. Band II. Leipzig [Cop. 1906]. Lauterbach u. Kuhn. BH-Z.223
[Mit Stempel:] *Gewidmet vom Verlag Lauterbach u. Kuhn Leipzig, den [handgeschrieben:] 5. Juli 07.*
369. — Improvisation. Neue Claviermusik. Leipzig o. J. Heuschkel. BH-Z.225
Von Rozsnyai gekauft [vgl. Rechnung von Rozsnyai, 11.6.1907].
370. — Introduction, Passacaglia und Fuge für zwei Klaviere zu vier Händen. Op. 96. Leipzig [Cop. 1906]. Lauterbach u. Kuhn. BH-Z.392
[Mit Stempel:] *Gewidmet vom Verlag Lauterbach u. Kuhn Leipzig, den [handgeschrieben:] 5. Juli 07.*
371. — Nachtstück. Neue Claviermusik. Leipzig o. J. Heuschkel. BH-Z.228
Von Rozsnyai gekauft [vgl. Rechnung von Rozsnyai, 11. 6. 1907].

⁸⁵ QUILTER, Roger (1877—1953) — englischer Komponist. Schrieb hauptsächlich Lieder und Chöre.

372. — Perpetuum mobile. Neue Claviermusik. Leipzig o. J. Heuschkel. BH-Z.226
Von Rozsnyai gekauft [vgl. Rechnung von Rozsnyai, 11. 6. 1907].
373. — Quartett in D-moll für zwei Violinen, Viola und Violoncello. Op. 74. Partitur. Leipzig 1904. Lauterbach u. Kuhn. BH-Z.192
Von Rozsnyai gekauft [vgl. Rechnung von Rozsnyai, 9.1.1908].
374. — Romanze. Neue Claviermusik. Leipzig o. J. Heuschkel. BH-Z.227
Von Rozsnyai gekauft [vgl. Rechnung von Rozsnyai, 11.6.1907].
375. — Sechs Burlesken für Klavier zu vier Händen. Op. 58. No. VI. Für das Pianoforte zu 2 Händen bearbeitet vom Componisten. Leipzig [Cop. 1902]. Senff. BH-Z.224
Von Rozsnyai gekauft [vgl. Rechnung von Rozsnyai, 22.6.1907].
376. — Sechs Gesänge für eine mittlere Singstimme und Klavier. Op. 68. Leipzig [Cop. 1902]. Lauterbach u. Kuhn. BH-Z.18
Unaufgeschnittenes Exemplar. Von Rozsnyai gekauft [vgl. Rechnung von Rozsnyai, 9.1.1908].
377. — Siebzehn Gesänge für eine hohe Singstimme und Klavier. Op. 70. Leipzig [Cop. 1903]. Lauterbach u. Kuhn. BH-Z.16
Von Rozsnyai gekauft [vgl. Rechnung von Rozsnyai, 9.3.1908].
378. — Sonate für Violoncello und Klavier. Op. 78. Leipzig [Cop. 1904]. Lauterbach u. Kuhn. BH-Z.207
Gekauft am 15.1.1910 [vgl. Rechnung von Rózsavölgyi, 7.6.1910]. Mit Bartóks [?] handschriftlichen Eintragungen.
379. — Sonate für Violine und Klavier. Op. 84. Fis-moll. Leipzig [Cop. 1905]. Lauterbach u. Kuhn. BH-Z.208
380. — Sonate in C-Dur für Violine und Pianoforte. Op. 72. Leipzig 1904. Lauterbach u. Kuhn. BH-Z.19
[Mit Stempel:] *Gewidmet vom Verlag Lauterbach u. Kuhn Leipzig, den [handgeschrieben:] 5. Juli 1907.* Mit Bartóks Unterschrift und handschriftlichen Eintragungen.
381. — Variationen und Fuge über ein Thema von Johann Sebastian Bach für Klavier zu zwei Händen. Op. 81. Leipzig [Cop. 1904]. Lauterbach u. Kuhn. BH-Z.20
[Mit Stempel:] *Gewidmet vom Verlag Lauterbach u. Kuhn Leipzig, den [handgeschrieben:] 5. Juli 1907.* Mit Bartóks [?] handschriftlichen Eintragungen.
382. — Variationen und Fuge über ein Thema von Ludwig van Beethoven für zwei Klaviere zu vier Händen. Op. 86. Leipzig [Cop. 1904]. Lauterbach u. Kuhn. BH-Z.393
[Mit Stempel:] *Gewidmet vom Verlag Lauterbach u. Kuhn Leipzig, den [handgeschrieben:] 5. Juli 1907.* Ein teilweise unaufgeschnittenes Exemplar.
383. — Zwölf Lieder für eine mittlere Singstimme und Klavier. Op. 66. Leipzig [Cop. 1902]. Lauterbach u. Kuhn. BH-Z.394
Von Rozsnyai gekauft [vgl. Rechnung von Rozsnyai, 9.1.1908].
384. REINITZ, Béla:³⁶ Dalok Ady Endre verseire. Új dalsorozat [Lieder auf Gedichte von Endre Ady. Neuer Zyklus]. [Für Gesang u. Kl.]. Budapest 1911. Politzer. BH-Z.310
[Mit handschriftlicher Widmung:] *Bartók Bélának Bpest 911. febr. 11.* [Béla Bartók Bpest am 11. Febr. 911] *Reinitz Béla.*
385. — Halottak énekelnek. Énekhangra zongorakísérettel [Die Toten singen. Für Gesang mit Klavierbegleitung]. A szerző sajátja [Die Ausgabe des Autors]. BPD
[Mit handschriftlicher Widmung:] *Reinitz Béla Bpest 1943.*
386. — Hét dal Ady Endre verseire énekhangra zongorakísérettel [Sieben Lieder auf Gedichte von Endre Ady für Gesang mit Klavierbegleitung]. Wien 1924, a szerző kiadására [Die Ausgabe des Autors]. Z.7.092
[Mit handschriftlicher Widmung:] *Bartók Bélának nagy-nagy szeretettel Bécs 1924. III. Reinitz Béla* [Béla Bartók in herzlichster Freundschaft. Wien 3. 1924. Béla Reinitz].
387. РЕВУЗКУЙ, Lewko: Чотури прелюди для фортепіяна. [Vier Präludien für Kl.]. o. J., Дер-жавне вид. України. BH-Z.315a—d

³⁶ REINITZ, Béla (1878—1943) — ungarischer Komponist, Kritiker und Kunstpolitiker. Während der Ungarischen Räterepublik im Jahre 1919 Leiter des Musikdirektoriums, dessen Mitglied auch Bartók war. Die zwanziger Jahre verbrachte er in Emigration. Bartók widmete dem Emigranten Reinitz seine Ady-Lieder (op. 16).

388. RIEGGER, Wallingford: Suite for Flute Alone. New Music. July 1930. BH-Z.147a
389. — Three Canons for Woodwinds. New Music. July 1932. BH-Z.138a
390. RIETI, Vittorio: Allegro damante [vgl. PADEREWSKI].
391. RODRIGUES, P. Louiz: Ave Maria. Para 4 v. ig. Roma o. J. Libreria Musicale Liturgica C. Casimiri. Z.7.093
[Mit handschriftlicher Widmung:] *Au gr. Maitre [. . .] B. Bartok P. L. Rodrigues.*
392. — Missa »Credo in unum deum« ad chorum duarum vocum aequalium organo comitante. Roma o. J. Libreria Musicale Liturgica C. Casimiri. Z.7.094
[Mit handschriftlicher Widmung:] *Au grande Maitre B. Bartok P. L. Rodrigues* [und folgende Zeilen auf einer aufgeklebten Visitenkarte:] *Mr. Bartok. Je vous conais beaucoup et j'amerai beaucoup avoir votre opinion sur les 2 petites compositions.*
393. ROGISTER, Jean:³⁷ Ballade. Pour piano. Paris o. J. De Smit. BH-Z.298
394. — Quatuor No. 4 en Ré pour 2 Violons Alto et Violoncelle. Paris [Col. 1928]. Senart. Z.7.095
[Mit handschriftlicher Widmung:] *à Monsieur Béla Bartók en Hommage d'admiration J. Rogister Liège le 19-4-29.*
395. ROLDÁN, Amadeo: Motivos de Son. [No. 1., 5., 8. Songs for Voice and Piano.] New Music. January 1934. BH-Z.132a
396. RÓZSA, Béla:³⁸ Sonate pour Piano. New Music. January 1936. BH-Z.125
397. RUBERTIS, Vittorio de: Danza di Zingari Molisani per pianoforte. Bologna [Cop. 1923]. Pizzi. BH-Z.93
398. — Canzone slava per pianoforte. Bologna [Cop. 1924]. Bongiovanni. BH-Z.92
399. RUDHYAR, Dane: Granites. [Für Kl.]. New Music. July 1935. BH-Z.128a
400. — Three Pacans for Piano. New Music, January 1928. BH-Z.150
[Mit handschriftlicher Widmung:] *To Bela Bartok whose works are a source of new life. In sincere admiration Rudhyar Jan. 11/28. Hollywood.*
401. RUGGLES, Carl: Men and Mountains. Symphonic ensemble. New Music. October 1927. BH-Z.154
402. — Portals. For full String Orch. New Music, April 1930. BH-Z.146
403. RUMMEL, Walter Morse:³⁹ Seven Little Impressions for a Simple Mind 1913. London [Cop. 1914]. Augener Ltd. Z.7.096
[Mit handschriftlicher Widmung:] *Herrn Béla Bartok mit vielen Grüßen und hoffentlich baldiges Aufwiedersehen Walter Morse Rummel Paris Aug. [?] 1915.*
404. RUYNEMAN, Daniel: Hieroglyphs for Three Flutes, Celesta, Harp, Cupbells, Piano, Two Mandolins and Two Guitars. London—Genève [Cop. 1922]. Chester. Z.7.097
405. — Sonata for Chamber Choir. New Music. January 1934. BH-Z.132b
406. SAINT-SAËNS, Camille: 2^{me} concerto pour piano principal avec l'accomp. d'orch. réduit pour un 2^d piano. Op. 22. [Ohne Impressum-Angaben: das Titelblatt und der untere Teil des ersten Blattes fehlen.] Z.7.146
407. — Six études pour le piano. No. 6. En forme de valse. Op. 52. Leipzig—Paris o. J. Junne-Durand. Z.7.145
Mit Bartóks Unterschrift und handschriftlichen Eintragungen.
408. SAMAZEUILH, Gustave: Quatuor en ré pour instruments à archet. Partitur. Paris [Cop. 1911]. Durand. BH-Z.350
409. SANTA CRUZ, Domingo: Three Pieces for Violin and Piano. New Music. April 1939. Z.7.100
410. SATIE, Erik: Heures Séculaires et Instantanées. Pour piano. Paris [Cop. 1917]. Demets. Z.7.101
411. SCHMITT, Florent: Huit courtes pièces pour piano à quatre mains, préparatoires à la musique contemporaine. Op. 41. Paris [Cop. 1909]. Heugel. BH-Z.278

³⁷ ROGISTER, Jean (1879—1964) — belgischer Komponist. In Liège lernte er Geige und Komposition, später gründete er ein Streichquartett. Sein Kompositionsstil wurde von C. Francks Kunst beeinflusst.

³⁸ RÓZSA, Béla (1905—) — amerikanischer Komponist ungarischer Abstammung. Seine Studien begann er in Budapest, doch kam er bereits im Alter von 16 Jahren nach Amerika. Unter anderem lernte er Komposition bei Nadja Boulanger und Schoenberg.

³⁹ RUMMEL, Walter Morse (1887—1953) — deutscher Pianist und Komponist.

412. — La Chanson de l'Anio. Nuits Romaines I. [Für Kl.]. Paris o. J. Hamelle. Z.7.102
413. — Les Lucioles. Nuits Romaines II. [Für Kl.]. Paris o. J. Hamelle. Z.7.103
414. — L'heure immobile. Improvisation pour piano. Paris [Cop. 1909]. Hamelle. Z.7.104
415. — Musiques intimes. [Für Kl.]. Op. 16. Paris o. J. Heugel. Z.7.105
416. SCHOENBERG, Arnold: Drei Klavierstücke Op. 11. Wien [Cop. 1910]. UE. BPD
Gekauft am 28. 6. 1910 [vgl. Rechnungen von Rózsavölgyi, 26. 5. 1911 und 12. 2. 1916]. Mit Bartóks handschriftlicher Eintragung: *A Busoni darabokból a 2.-at, vagy az 1. és 2.-at lehetne játszani* [von Busonis Stücken könnte das 2. oder das 1. und 2. gespielt werden.]
417. — [Drei Klavierstücke. Op. 11. Kopie von unbekannter Hand mit Schoenbergs handschriftlichen Eintragungen.]⁴⁰ BH/I-53
418. — Three Piano Pieces. Op. 11. Rev. 1942. Wien [Cop. 1919–1938]. UE. BPD
419. — Klavierstück. Op. 11. No. 2. Konzertmässige Interpretation von Ferruccio Busoni. Wien—Leipzig [Cop. 1910]. UE. BPD
Gekauft am 38. 6. 1910. [vgl. Rechnungen von Rózsavölgyi, 26. 5. 1911 und 12. 2. 1916].
420. — Gurre-Lieder. Klavierauszug mit Text von Alban Berg. Wien—Leipzig [Cop. 1912]. UE. BPD
Gekauft am 7. 4. 1916 [vgl. Rechnung von Rózsavölgyi, 30. 12. 1916].
421. — Klavierstueck. New Music. April 1932. Z.7.107
422. — Pierrot lunaire. Op. 21. Partitur. Wien—Leipzig [Cop. 1914]. UE. BPD
423. — Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncello. Op. 7. Berlin o. J. Dreililien Verlag. BPD
Von Rozsnyai gekauft [vgl. Rechnungen von Rozsnyai, 22. 3. 1909, 1. 4. 1910, 9. 5. 1911].
424. — Sechs kleine Klavierstücke. Op. 19. Wien—Leipzig [Cop. 1913]. UE. BPD
Gekauft am 7. 4. 1916 [vgl. Rechnung von Rózsavölgyi, 30. 12. 1916].
425. — Six Little Piano Pieces. Op. 19. Wien [Cop. 1913–1940]. UE. BPD
426. — Vier Lieder für Gesang und Orchester. Op. 22. Vereinfachte Studier- u. Dirigierpartitur. Wien—Leipzig [Cop. 1917]. UE. BPD
427. SCHOSTAKOWITSCH, Dmitrij: Dance from the Golden Age Ballet. Op. 22. Concert Transcription for Piano by Gyorgy Sándor. New York [Cop. 1942]. Am.-Rus. Music Corporation. BPD
428. — Polka. Op. 22. From the Ballet L'âge d'or. New York [Cop. 1942]. Fischer. BPD
429. — 24 Preludes for the Piano. Op. 34. New York [Cop. 1942]. International Music Company. BPD
430. SCHULHOFF, Erwin: Concertino für Flöte, Viola und Kontrabass. Partitur. Wien—New York [Cop. 1927]. UE. BH-Z.351
431. SCHULTHESS, Walter: Drei Klavierstücke. Op. 12. Mainz—Leipzig [Cop. 1924]. Schott. Z.7.108
432. SCOTT, Cyril: Ballad for the Pianoforte. London [Cop. 1920]. Elkin. BH-Z.106
433. — Caprice Chinois for the Pianoforte. London [Cop. 1919]. Elkin. BH-Z.113
434. — Danse Nègre for the Pianoforte. Op. 58. No. 5. London [Cop. 1908]. Elkin. BH-Z.111
435. — Inclination à la Danse. For the Pianoforte. London [Cop. 1922]. Elkin. BH-Z.108
436. — Lotus Land. For the Pianoforte. Op. 47. No. 1. London [Cop. 1905]. Elkin. BH-Z.110
437. — Quartet for Strings. London [Cop. 1921]. Elkin. BH-Z.352
438. — Sea-marge. Meditation for Piano. London [Cop. 1914]. Elkin. BH-Z.112
439. — Sphinx. For the Pianoforte. Op. 63. London [Cop. 1908]. Elkin. BH-Z.109
440. — Water-wagtail (Bergeronnette) for the Pianoforte. Op. 71. No. 3. London [Cop. 1910]. Elkin BH-Z.107
441. SEIBER, Mátyás: Leichte Tänze. Heft I. Mainz [Cop. 1933]. Schott. BPD
Mit Bartóks handschriftlichen Eintragungen.
442. — Leichte Tänze. Heft II. Mainz [Cop. 1937]. Schott. BPD
443. — Férfikarok a cappella. Magyar katonadalok. Männerchöre. Ungarische Soldatenlieder. No. 1. Abschied. No. 2. Frühling. Mainz [Cop. 1931]. Schott. BH-Z.198,199
444. — Rhythmische Studien. Piano. Mainz [Cop. 1933]. Schott. BPD
445. — II. vonósnégyes [Streichquartett No. 2]. 1934/35. Die Ausgabe des Autors [Cop. 1935]. BPD

⁴⁰ Vgl. *DocB/II*, 54. Eine Photokopie des Manuskriptes wurde 1970 — auf die briefliche Beauftragung D. Dilles — von Reinhold Brinkmann analysiert.

446. SELDEN-GOTH, Gizella:⁴¹ Capriccio, Intermezzo, Scherzo pour le Piano. Budapest—Leipzig o. J. Rózsavölgyi. BH-Z.263
[Mit handschriftlicher Widmung:] *Mesterének, Bartók Bélának igaz baráti tisztelet jeléül a szerző III./9 1909* [Seinem Meister Béla Bartók in wahrer Freundschaft und Verehrung vom Autor III /9 1909.]
447. — Four Short Studies for Piano. Lithogr. BPD
448. SIBELIUS, Jean: Finlandia. Tondigt för Orkester. Tondichtung für Orchester. Piano-Arrangement. Leipzig—New York o. J. Br.-H. BH-Z.322
449. SIEGMEISTER, Elie: The Strange Funeral in Braddock. For Baritone and Piano. Words by Michael Gold. New Music. July 1936. BH-Z.123a
450. SKRJABIN, Alexander: Deux Préludes pour Piano. Op. 67. No. 2. Moscou—Leipzig o. J. P. Jurgenson. BPD
451. — 12 Études pour Piano. Op. 8. Leipzig 1895. Belaieff. BH-Z.280
452. SLONIMSKY, Nicolas: Studies in Black and White for Piano. New Music. October 1929. BH-Z.148
453. SOKOLOV, Nicolas:⁴² Deuxième quatuor en La majeur pour deux violons, alto et violoncelle. Op. 14. Partitur. Leipzig 1895. Belaieff. BH-Z.384
Mit Bartóks Unterschrift.
454. SORABJI, Kaikhosru: Sonata No. 1. for Piano. London [Cop. 1921]. The London and Continental Music Publishing Co. Ltd. Z.7.107.
[Mit handschriftlicher Widmung:] *To Monsieur Béla Bartók admiration and respect of Kaikhosru Sorabji April 1921.*
455. ŠTĚPÁN, Václav: Každý se nám diví; Nešťastné shledání. Národní písně. Pro smíšený sbor [Volkslieder für gemischten Chor]. Op. 9c. Praha 1916. Umělecká Beseda. BH-Z.303
456. — Majolenka. Máš, máš, máš sedláčku . . . Národní písně. Pro mužský sbor [Volkslieder für Männerchor]. Op. 9a. Praha 1916. Umělecká Beseda. BH-Z.301
457. — Měla jsem chlapce. Ženský sbor [Frauenchor]; Vlastovička lítá, lítá. Ženský sbor s průvodem klavíru [Frauenchor mit Klavierbegleitung]. Národní písně [Volkslieder]. Op. 9b. Praha 1916. Umělecká Beseda. BH-Z.307
458. STOCKER, Clara:⁴³ Two Little Pieces for Piano. New Music. April 1937. BH-Z.121b
459. STOJOWSKI, Sigismund: Cradle Song, vgl. PADEREWSKI
460. STRANG, Gerald:⁴⁴ Eleven; Fifteen. [Für Kl.] New Music. July 1934. Z.7.010c
461. — Sonatina for Clarinet Alone; Three Pieces for Flute and Piano. New Music. July 1937. BH-Z.120b
462. — Mirrororrím. For Piano. New Music. July 1932. BH-Z.138b
463. STRAUSS, Richard: Acht Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Op. 49. No. 4. Das Lied des Steinklopfers. Berlin [Cop. 1902]. Fürstner. BH-Z.79
464. — »Also sprach Zarathustra!« Tondichtung für grosses Orchester. Op. 30. Partitur. München [Cop. 1896]. Aibl Verlag. BH-Z.262a
Mit Bartóks Unterschrift und handschriftlichen Eintragungen.
465. — Don Juan. Tondichtung für grosses Orchester. Op. 20. Ausgabe für 2 Klaviere, übertragen von Otto Singer. München [Cop. 1896]. Aibl Verlag. BH-Z.76a
466. — Don Quixote. Fantastische Variationen für grosses Orchester. Op. 35. Partitur. München [Cop. 1898]. Aibl Verlag. BH-Z.262b
Mit Bartóks Unterschrift.

⁴¹ SELDEN-GOTH, Gizella (1884—) — ungarische Komponistin und Musikschritstellerin. Ab 1906 zwei Jahre Bartóks Schülerin in Komposition. Gegenwärtig lebt sie in Florenz. Ihre Musikautographensammlung ist berühmt.

⁴² SOKOLOV, Nicolas (1859—1922) — russischer Komponist. War Professor für Theorie am Petersburger Konservatorium.

⁴³ STOCKER, Clara — amerikanische Komponistin. Befasste sich mit der Intonation der französischen Sprache, wirkte dann als Musikkritikerin. Sie begann erst später zu komponieren.

⁴⁴ STRANG, Gerald (1908—) — amerikanischer Komponist. Eine Zeitlang Redakteur des *New Music Quarterly Edition*. Von 1936 bis 1938 Assistent Schoenbergs an der California-Universität in Los Angeles.

467. – Ein Heldenleben. Tondichtung für grosses Orchester. Op. 40. Leipzig [Cop. 1899]. Leuckart. BH-Z.260
Gekauft von Rozsnyai [vgl. Rechnung von Rozsnyai, 22. 3. 1909. Mit Bartóks Unterschrift.⁴⁵
468. – Fünf Lieder für eine Singstimme mit Klavier-Begleitung. Op. 39. No. 2. Jung Hexenlied; No. 3. Der Arbeitsmann; No. 5. Lied an meinen Sohn. Leipzig [Cop. 1898]. Forberg. BH-Z.83a–c
No. 3 gekauft am 9. 3. 1908 [vgl. Rechnung von Rozsnyai, 15. 3. 1908].
469. – Fünf Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 41. No. 2. (Hoch), No. 3–5. (Tief). Leipzig [Cop. 1899]. Leuckart. BH-Z.84a–d
470. – Macbeth. Tondichtung für grosses Orchester. Op. 23. Für zwei Klaviere übertragen von Otto Singer. München [Cop. 1896]. Aibl Verlag. BH-Z.76b
471. – Sechs Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Op. 37. No. 5. Herr Lenz; No. 6. Hochzeitlich Lied. München [Cop. 1898]. Aibl Verlag. BH-Z.78a–b
472. – Sonate Es-dur für Violine und Klavier. Op. 18. München o. J. Aibl Verlag. BH-Z.77
Mit Bartóks Unterschrift und Anmerkung: *Weinberger Maximilian str. 11* [1904 gespielt].
473. – Symphonia domestica. Für grosses Orchester. Op. 53. Partitur. Berlin [Cop. 1904]. Bote & Bock. BH-Z.261
Mit Bartóks Unterschrift und handschriftlichen Eintragungen.
474. – Till Eulenspiegels lustige Streiche. 2 Klaviere zu 4 Händen übertragen von Otto Singer. Op. 28. München [Cop. 1896]. Aibl Verlag. BH-Z.76c
475. – Tod und Verklärung. Tondichtung für grosses Orchester. Op. 24. Partitur. München o. J. Aibl Verlag. BH-Z.156
Mit Bartóks Unterschrift und handschriftlichen Eintragungen.
476. – Vier Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Op. 36. No. 3. Hat gesagt – bleibt's nicht dabei. München [Cop. 1898]. Aibl Verlag. BH-Z.82
477. – Vier Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Op. 36. No. 4. Anbetung. München [Cop. 1898]. Aibl Verlag. BH-Z.81
478. – Zwei Gesänge für 16stimmigen gemischten Chor a cappella. Op. 34. No. 1. Text von Friedrich Schiller. Partitur. München [Cop. 1897]. Aibl Verlag. BH-Z.80
Mit Bartóks Unterschrift.
479. STRAWINSKY, Igor: Album. Selected Compositions for Piano Solo. New York 1941. Marks. BPD
480. – Chant du Rossignol. [Partitur.] Berlin [Cop. 1921]. Éd. Russe de M. BPD
Mit Bartóks Unterschrift.
481. – Cinq pièces faciles pour piano à quatre mains. Genève [Cop. 1917]. Henn. BPD
Mit Bartóks handschriftlichen Eintragungen.⁴⁶
482. – Concerto en Ré. Violon et Orchestre. Klavierauszug. Mainz [Cop. 1931]. Schott. BPD
483. – Concerto per due pianoforti soli. Mainz [Cop. 1936]. Schott. BPD
Mit Bartóks handschriftlichen Eintragungen [1939 und 1940 gespielt].
484. – Etude [für Kl.]. Op. 7. No. 4. New York 1936. Marks. BPD
485. – Histoire du soldat. [Partitur.] London [Cop. 1924]. Chester-Philh. No. 294. BPD
Wahrscheinlich von UE bekommen [vgl. Brief von UE, 25. 6. 1925].
486. – Suite de l'histoire du soldat. Clarinette, Violon et Piano. Arrangée par l'auteur. London [Cop. 1920]. Chester. BPD
487. – Le Rossignol. Klavierauszug. Berlin [Cop. 1914]. Ed. Russe de M. BPD
488. – Le Sacre du Printemps. Réd. pour piano à quatre mains par l'auteur. Berlin o. J. Éd. Russe de M. BPD
489. – Le Sacre du Printemps. [Partitur]. Berlin [Cop. 1921]. Éd. Russe de M.⁴⁷ BPD
Mit Bartóks Unterschrift.

⁴⁵ Bartók spielte schon 1902–1903 das Werk, besaß also auch ein anderes Exemplar.

⁴⁶ Bartók hat es 1930 gespielt, doch schon 1921 darüber an Heseltine geschrieben (vgl. S. 141).

⁴⁷ Bartók schrieb 1920 an Heseltine, daß er den Klavierauszug von *Sacre* gesehen hat (vgl. S. 140). Von den zwei Exemplaren gelangte das erste vor 1920, letzteres nach 1920 in die Notensammlung.

490. — Les Noces. [Partitur.] London [Cop. 1922]. Chester-Philh. No. 296. BPD
Wahrscheinlich von UE bekommen [vgl. Brief von UE, 25. 6. 1925].
491. — Pétrouchka. [Partitur.] Berlin o. J. Éd. Russe de M.-UE. BPD
492. — Trois Mouvements de Pétrouchka. Transcription pour piano solo par l'auteur. Berlin [Cop. 1922]. Éd. Russe de M. BPD
493. — Piano Rag Music. London [Cop. 1920]. Chester. BPD
Mit Bartóks handschriftlichen Eintragungen [1921 gespielt].
494. — Quatre chants russes. Pour voix et piano. London [Cop. 1920]. Chester. BPD
Mit Bartóks handschriftlichen Eintragungen [1921 gespielt].
495. — Rag-time. [Partitur.] London [Cop. 1921]. Chester-Philh. No. 291.⁴⁸ BPD
496. — Renard [Partitur.]. London—Genève [Cop. 1917]. Henn-Chester-Philh. No. 176. BPD
Wahrscheinlich von UE bekommen [vgl. Brief von UE, 25. 6. 1925].
497. — Renard. Réd. pour chant et piano par l'auteur. Genève [Cop. 1917]. Henn. BPD
498. — Suite de Pulcinella. Berlin [Cop. 1924]. Éd. Russe de M.-UE. BPD
499. — Symphonies d'instruments à vent à la mémoire de Claude Debussy. Arrangées pour piano seul par Arthur Louvrié. Berlin [Cop. 1926]. Éd. Russe de M.-UE. BPD
500. SZABÓ, Ferenc:⁴⁹ Két szólóhegedű szonáta [Zwei Sonaten für Geige allein]. Budapest o. J. Ausgabe von Béla Kohn. Z.7.111
501. — Zongora toccata [Toccatà für Kl.]. Lithogr. BPD
502. SZÁNTÓ, [Tivadar] Théodore: Contrastes pour le piano. Paris o. J. Durand. BH-Z.47 u. Z.7.112
[Mit handschriftlicher Widmung in BH-Z.47]: *Bartók Béla Úrnak szives üdvözzellet* [Herrn Béla Bartók mit herzlichen Grüßen] *Szántó Tivadar. 1912 Paris.*
503. — In Japan. Four studies in Japanese harmony based on native songs. For the pianoforte. London [Cop. 1922]. Elkin. BH-Z.57
504. — III^{me} Lamentation. Berceuse de la mort. Pour piano. Paris [Cop. 1921]. Demets. BH-Z.46
505. — Neue Versionen zur Paganini—Liszt'schen »Campanella«. Budapest [Cop. 1933]. Harmonia Verlag. Z.7.113
Freiexemplar.
506. — Quatre nouvelles pièces pour piano. Paris [Cop. 1931]. Heugel. BH-Z.197
507. — Variations et finale en Ré sur un thème hongrois populaire pour piano à 2 mains. Wien—New York [Cop. 1923]. UE. BH-Z.56 u. Z.7.114
508. — Zwei japanische Melodien aus der Oper »Taifun«. Piano solo. Wien—New York [Cop. 1924]. UE. BH-Z.45
509. SZÉKELY, Zoltán: Polyphon et Homophon. Op. 2. Violino und Violoncello. Wien—Leipzig [Cop. 1927]. UE. BPD
510. — Sonate. Op. 1. Violino solo. Wien—Leipzig [Cop. 1926]. UE. BPD
511. SZENDY, Árpád: Aforizmák magyar népdalok fölött zongorára [Aphorismen über ungarische Volkslieder für Kl.]. Budapest o. J. Rozsnyai [1910 gespielt]. BH-Z.378a—c
512. — Quatuor pour 2 violons, viola et cello. Ut-majeur. Partitur. Budapest o. J. Rozsnyai. BH-Z.357
513. — Rhapsodie hongroise pour piano. Wien o. J. Karolus-Kopriva. BH-Z.324
[Mit handschriftlicher Widmung des Verlags]: *Wien im Juli 1903.*
514. SZYMANOWSKI, Karol: Masques. Trois morceaux de piano. Piano Solo. Op. 34. Wien—Leipzig [Cop. 1919]. UE. BPD
Von UE bekommen [vgl. Brief von UE, 10. 10. 1921].
515. — II. Sonate. Op. 21. Piano Solo. Wien—Leipzig [Cop. 1912]. UE. BPD
516. — III. Sonate. Op. 36. Piano Solo. Wien—Leipzig [Cop. 1919]. UE. BPD
Von UE bekommen [vgl. Brief von UE, 10. 10. 1921].
517. — Sonate pour piano et violon. Op. 9. Varsovie—Berlin o. J. Gebethner—Wolff—Stahl. BH-Z.194

⁴⁸ Über Rag-Time sagte Bartók 1921 in dem Brief an Heseltine seine Meinung (vgl. S. 141).

⁴⁹ SZABÓ, Ferenc (1902—1969) — ungarischer Komponist. In den dreißiger Jahren war er wegen seiner politischen Tätigkeit zur Emigration gezwungen. Seit 1945 Professor, seit 1957 Direktor der Budapester Musikakademie.

518. — Vier Gesänge. Op. 41. Wien—Leipzig [Cop. 1920]. UE. BPD
Von UE bekommen [vgl. Brief von UE, 10. 10. 1921].
519. TAILLEFERRE, Germaine: Quatuor à cordes. Partitur und Stimmen. Paris [Cop. 1921]. Durand.
BH-Z.99 u. 353
520. TANEJEW, Sergej: Deuxième quatuor pour deux violons, alto et violoncelle. Op. 5. Partitur.
Leipzig 1896. Belaieff. BH-Z.365
521. — Troisième quatuor pour deux violons, alto et violoncelle. Op. 7. Partitur. Leipzig 1898.
Belaieff. BH-Z.358
522. — Quatrième quatuor pour deux violons, alto et violoncelle. Partitur. Leipzig 1900. Belaieff.
BH-Z.359
Mit Bartóks Unterschrift.
523. TANSMAN, Alexandre: Trois études transcendantes pour piano. Paris [Cop. 1922]. Senart.
BH-Z.11
[Mit handschriftlicher Widmung]: *à Bela Bartók en toute admiration pour son génie Al. Tansman Paris. Janv 1923.*
524. THOMÁN, István: A zongorázás technikája. Grundlage der Klaviertechnik. Budapest o.J.
Rozsnyai. Z. 7.115
525. — Intermezzo et caprice. Deux études en octaves pour piano. Budapest o. J. Rozsnyai. BH-Z.26
Freiexemplar.
526. — Scherzo hongrois pour piano à 2 mains. Op. 4. Budapest o. J. Rozsnyai. BH-Z.375
[Mit handschriftlicher Widmung]: *Kedves Barátomnak Bartók Bélának szeretettel a szerző*
[Meinem lieben Freund B. B. der Autor].
527. TIESSEN, Heinz: Die Jungen. [Für gemischten Chor] [vgl. *Pro Musica*].
528. TREMBLAY, George: Two Piano Sonatas. New Music. January 1939. Z. 7.116
529. TYRWHITT, Gerald (Lord BERNERS): [Vier Stücke für Kl.]. Von Bartók geschriebene Kopie.⁵⁰
BH/I-52
530. URBÁN, Gábor:⁵¹ Gyöngyszemek . . . I. 25 régi magyar népdal 3 szólamra [Perlen . . . 25 alt-
ungarische Volkslieder für dreistimmigen Chor]. Makó [Cop. 1931]. Ausgabe des Autors.
BH-Z.391
[Mit handschriftlicher Widmung]: *Mély tiszteletének kifejezéséül: [In tiefster Verehrung]:
Makó, 1931. május 11.-én Urbán Gábor.*
531. URIBE-HOLGUIN, Guillermo: Preludio [für Kl.]. New Music. July 1939. Z. 7.018b
532. VAUGHAN WILLIAMS, Ralph: Linden Lea. A Dorset Song. The Words by W. Barnes. London
[Cop. 1912]. Boosey. Z.7.119
Mit Signaturstempel des Autors.

⁵⁰ In den aus den zwanziger Jahren datierten Briefen Bartóks an Ph. Heseltine (siehe S. 139) wird der Name von G. Tyrwhitt noch nicht erwähnt. Bartók hat seine Werke wahrscheinlich 1922, anlässlich seiner ersten Reise nach England kennengelernt; er verfertigte vermutlich die Kopie ebenfalls in diesem Jahr. Auch Kodály hatte Kenntnis von dieser Kopie: » . . . amit nem tudott megvenni, azt sajátkezűleg lemásolta (így például Lord Berners néhány szerzeményét).« [. . . was er sich nicht beschaffen konnte, kopierte er eigenhändig (so zum Beispiel einige Kompositionen von Lord Berners).] Siehe Z. Kodály: *Bartók Béla, az ember*. 1946. [Béla Bartók, der Mensch. 1946.] Im Sammelband *Visszatekintés* [Rückblick] II/445, Budapest 1964, Editio Musica. — Bei den vier Stücken handelt es sich eigentlich um den Satz »*Un Soupir*« der *Fragmentes psychologiques* (siehe Faksimile Nr. 7) sowie um die *Trois petites marches funèbres*. Im Stichwort *Harmony* der *Dictionary of Modern Music and Musicians* (1924), an dessen Bearbeitung sich auch Bartók beteiligte, wird als erstes Beispiel für Polytonalität eben ein Abschnitt des Satzes »*Un Soupir*« von Tyrwhitt angegeben, den Bartók vorerst kopierte. — Das Manuskript besteht aus zwei Bogen (Binio); die Notenschrift zieht sich von der Rectoseite des 2. Folios bis zur Versoseite des 4. Folios hin. Auf die Rectoseite des ersten Bogens notierte Bartók mit Bleistift Titel und Sätze der *Fragmentes psychologiques*; Titel und Sätze der *Trois petites marches funèbres* (in Klammern gab er auch die englischen Titel der Sätze an), den Namen des Komponisten, den Verlag, die Adresse des Verlags, Erscheinungsjahr und Preis der Noten.

⁵¹ URBÁN, Gábor (1901—) — ungarischer Schulgesangslehrer, wirkte in Makó.

533. — Three Poems by Walt Whitman. London [Cop. 1925]. Oxford University Press. Z. 7.120
534. VÁSÁRHELYI, Zoltán:⁵² »Zöld erdőben, zöld mezőben . . .« Magyar népdalok kétszólamú ének-karra. [Im grünen Wald, auf grüner Flur . . . Ungarische Volkslieder für zweistimmigen Chor]. 1935. Budapest. [Cop. 1936]. Magyar Kórus. Z.7.121
535. VERESS, Sándor: 15 kis zongoradarab [15 kleine Klavierstücke]. Budapest [Cop. 1926]. Magyar Kórus. BPD
[Mit handschriftlicher Widmung]: *Bartók Béla Tanár Úrnak tisztelete jeléül* [Herrn Professor Béla Bartók in Verehrung.] *Veress Sándor Budapest, 1936. X. 8.*
536. — Szonatinák gyermekeknek [Sonatinen für Kinder]. Budapest. [Cop. 1936]. Magyar Kórus. BPD
[Mit handschriftlicher Widmung]: *Bartók Béla Tanár Úrnak mély tisztelete jeléül* [Herrn Professor Béla Bartók in tiefster Verehrung]. *Veress Sándor. Bpest 1935. IV. 10.*
537. VIANNA DA MOTTA, José: Ballada sobre duas melodias portuguesas. Para piano. Op. 16. Porto o. J. Moreira de Sá. BH-Z.337
[Mit handschriftlicher Widmung]: *À Monsieur Bela Bartok hommage de l'éditeur Porto 9—4—06.*
538. VYCPÁLEK, Ladislav: Majolenka. Národní píseň pro mužský sbor [Volkslieder für Männerchor]. Praha 1916, Umělecká Beseda. BH-Z.306
539. — Sirotek. Národní píseň. Pro smíšený sbor. [Volkslieder. Für gemischten Chor]. Praha 1916. Umělecká Beseda. BH-Z.304
540. — Stojí hruška v oudolí. Národní píseň. Pro ženský sbor s průvodem klavíru. [Volkslieder. Für Frauenchor mit Klavierbegleitung]. Praha 1916. Umělecká Beseda. Z. 7.122
541. — Vojna. Cyklus 10 lidových písní moravských pro střední hlas a klavír [Volkslieder für Gesang u. Kl.]. Op. 13. Praha 1919. Hudební Matice; Umělecké Besedy. BH-Z.10
542. WALTON, William: Belshazzar's feast. For mixed choir, baritone solo and orchestra. Text selected and arranged from the Holy Bible by Osbert Sitwell. London [Cop. 1931]. Oxford University Press. BH-Z.251
543. WEBER, Ben:⁵³ Five bagatelles for piano. New Music. July 1940. Z.7.126
544. WEBERN, Anton: Geistlicher Volkstext für eine Singstimme, Violine, Klarinette u. Bassklarinette. New Music. October 1930. BH-Z.144a
545. — Vier Stücke für Geige und Klavier. Op. 7. Wien—New York [Cop. 1922]. UE. Z.7.127
546. WEINBERGER, Jaromír: Etude in G-Major [vgl. PADEREWSKI].
547. WEINER, Leó: Hat magyar parasztdal zongorára [Sechs ungarische Bauernlieder für Kl.]. Budapest—Leipzig [Cop. 1933]. Rózsavölgyi. BPD
Freiexemplar.
548. — Miniatur-Bilder. 8 leichte Klavierstücke. Op. 12. Heft I—II. Budapest [Cop. 1918]. Bárd. BPD
549. — Präludium, Nocturne und Scherzo für Klavier. Op. 7. Leipzig [Cop. 1911]. Rahter BPD [1911 gespielt].
550. — Sonate für Violine und Klavier D-dur. Op. 9. Budapest—Leipzig [Cop. 1912]. Rózsavölgyi. BH-Z.195
551. — Sonate No. 2. Fis-moll für Violine und Klavier. Op. 11. Budapest—Leipzig [Cop. 1918]. Bárd. BH-Z.74
552. — Streichquartett No. 1. Es-dur. Op. 4. Leipzig [Cop. 1908]. Lauterbach u. Kuhn. BPD
[Mit handschriftlicher Widmung]: *Kedves Kollegámnak Bartók Bélának Weiner Leó* [Meinem lieben Kollegen Béla Bartók Leó Weiner].
553. WEINGARTNER, Felix: Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell. Op. 40. Partitur. Leipzig—New York [Cop. 1906]. Br-H. BH-Z.362
Am 22. 10. 1907. gekauft [vgl. Rechnung von Rozsnyai, 15. 3. 1908].

⁵² VÁSÁRHELYI, Zoltán (1900—1977) — ungarischer Chordirigent und Komponist. Wirkte von 1926—1942 an der Städtischen Musikschule in Kecskemét. Mit dem Schulchor hat er zahlreiche Bartók und Kodálywerke uraufgeführt.

⁵³ WEBER, Ben (1916—) — amerikanischer Komponist. Wirkt seit 1945 in New York. Aktives Mitglied der USA-Sektion des IGMM.

554. WEISS, Adolph: ⁵⁴ Sonate for Flute and Viola. New Music. October 1930. BH-Z.144b
555. WELLESZ, Egon: Aurora. [Für Gesang u. Kl.] London [Cop. 1922]. Curwen. Z.7.128
556. — Danse [für Kl.]. Op. 17. No. 1 [vgl. *Musik der Zeit*].
557. — Drei Skizzen für Klavier. [Handgeschriebene Kopie] BH-Z.6
558. — Idyllen. Fünf Klavierstücke zu Gedichten von Stefan George. Op. 21. Wien—Leipzig [Cop. 1917]. UE. BH-Z.372
559. — Le soir. Un cycle de 4 impressions. [Für Kl.] Budapest—Leipzig [Cop. 1911]. Rózsavölgyi. BH-Z.96
560. — Nánie [für Kl.] Op. 11. No. 1 [vgl. *Musik der Zeit*].
561. — Wie ein Bild. Für Gesang und Klavier. Skizze von Peter Altenberg. Budapest—Leipzig o. J. Rózsavölgyi. BH-Z.9
[Mit handschriftlicher Widmung]: *Béla Bartók in aufrichtiger Bewunderung. Egon Wellesz 12. XII 1911.*
562. WEPRIK, Alexander:⁵⁵ Stalinstan. For Chorus with Piano Acc. New Music. October 1934. BH-Z.130e
563. WERIKIWSKY, Mihail:⁵⁶ Пять пес [Fünf Stücke für Kl.] o. J. Державне вид. України. BH-Z. 314a—b
564. WHITHORNE, Emerson: Hommage [vgl. PADEREWSKI].
565. WILLIAMS, Gerrard: Lombardy Poplars. Song. Words by Gwendolen Paget. London [Cop. 1922]. Chappell. BH-Z.13
566. ZÁGON, Géza Vilmos:⁵⁷ Jeux de Vagues. »Hullámjáték«. Pour piano 2 mains. Paris [Cop. 1913]. Mathot. BH-Z.267
[Mit handschriftlicher Widmung]: *Bartók Béla Tanár úrnak igaz tisztelettel* [Herrn Professor Béla Bartók in aufrichtiger Verehrung]. *Páris, 1913. okt. 17 Zágón Géza Vilmos.*
567. — Poèmes pour le piano. Op. 4. Budapest—Leipzig [Cop. 1911]. Rózsavölgyi. BH-Z.376
Freiexemplar.
568. — Sonate en Ré^b pour piano. Budapest—Leipzig [Cop. 1914]. Rózsavölgyi. BH-Z.268
[Mit handschriftlicher Widmung]: *Bartók Béla Tanár úrnak igaz tisztelettel Budapest, 1914. október Zágón Géza Vilmos* [Herrn Professor Béla Bartók in aufrichtiger Verehrung].
569. ZATAJEWITSCH, Alexander:⁵⁸ Chants des Kirghiz en forme des miniatures sur des thèmes nationaux, pour piano à 2 mains. Série I, II, III. BH-Z.69a—b; 70a—c; 71

⁵⁴ WEISS, Adolph (1891—1971) — amerikanischer Komponist. Er begann seine Laufbahn als Orchestermusiker. 1925 kam er nach Europa und lernte bei Schoenberg. Später ließ er sich in Hollywood nieder.

⁵⁵ WEPRIK, Alexander (1899—1958) — sowjetrussischer Komponist. Von 1930—1942 Professor am Moskauer Konservatorium.

⁵⁶ WERIKIWSKY, Mihail (1896—1962) — sowjetukrainischer Komponist und Dirigent, war Professor des Lehrstuhls für Dirigieren am Kiewer Konservatorium.

⁵⁷ ZÁGON, Géza Vilmos (1890—1918) — ungarischer Komponist und Musikschriftsteller. 1911 schrieb er eine Studie über Bartóks I. Suite.

⁵⁸ ZATAJEWITSCH, Alexander (1869—1936) — russischer Komponist und Volksmusikforscher.

János Demény

Zeitgenössische Musik in Bartóks Konzertrepertoire

Einleitung

Béla Bartóks Tätigkeit als Pianist möchten wir aus der Sicht untersuchen, wann und wo er zeitgenössische Komponisten vorgetragen und ob er die aufgeführten zeitgenössischen Werke auf eigene Initiative oder auf Anregung anderer gewählt hat.

Wir müssen vorausschicken, daß obwohl mehr als ein Vierteljahrhundert seit Bartóks Tod verflissen ist, wir immer noch mit einer bedauerlichen Ungenauigkeit arbeiten müssen. Zwar sind die meisten Bartók-Konzerte bereits bekannt (die Programme von seinen mehreren hundert Konzerttournees sind zum größten Teil zum Vorschein gekommen, oder können aus anderen Quellen – Zeitungsberichten – rekonstruiert werden). Doch wir besitzen keine lückenlosen Angaben darüber, was wirklich aus dem angekündigten Programm vorgetragen wurde. In dieser Beziehung sind wir von einer erschöpfenden Ausführlichkeit noch weit entfernt.

Aus unserer Zusammenstellung ist natürlich nicht ersichtlich, welche Stücke Bartók von den 17 von ihm gespielten zeitgenössischen Komponisten selber ausgewählt und was er nach Vorschlägen anderer angenommen hat. Wo er mit Partnern auftrat (36 sind in unserer Liste angeführt!), können wir immer annehmen, daß es sich um Stücke handelt, die auf Wunsch des Partners in das Programm aufgenommen wurden.

Zum Beispiel kamen die Stücke von Bloch, Ravel und Szymanowski bei einzelnen Gelegenheiten auf Initiative der Schwestern Arányi oder Zoltán Székelys zur Ausführung. »Sobald Székely einen durchschlagenden Beweis für seine Kunst liefern wollte, so gelang es ihm zweifellos dadurch, wie er das Werk von Bloch spielte« (*Als Szekely van zijn meesterschap een afdoend bewijs wilde geven, heeft hij dat ongetwijfeld gedaan door de wijze waarop hij Bloch's werk speelde*), schrieb der Musikreferent des *Arnhemsche Courant* am 5. Oktober 1925 (sein Signum: Kr.).¹

Die inspirierenden Kräfte waren nicht immer die Interpreten. Bei der Auswahl der Debussy-Lieder (12. Februar 1934) denken wir an Hugo Kelen, den Veranstalter des Abends zu Ehren des französischen Genies, oder an Antal Molnár, der den einführenden Vortrag gehalten hat.

¹ Aus Péter Várdys Angaben (Amsterdam 1960).

In Kenntnis des außerordentlichen Interesses Bartóks für Regers Musik unterliegt es keinem Zweifel, daß er selber bei der Aufführung der Reger-Werke die Wahl getroffen hat. Zwischen 1907 und 1910 konnte nur Bartók der Initiator sein. Eine Reger-Aufführung im Jahre 1908 ist offensichtlich nicht wegen Bartók ausgefallen, sondern wegen des Violinpartners — wir wissen ja, daß gerade das konservative Grünfeld-Bürger-Quartett einige Jahre vorher auch Bartóks Klavierquintett nicht erlernen konnte!

Für das Ausfallen des Casella-Klaviertrios (*Siciliana e burlesca*) am 20. Januar 1923 jedoch beschuldigen wir nicht das Léner-Quartett, sondern Bartóks Krankheit, die ihn damals an die Erfüllung aller Verpflichtungen verhinderte. Doch Ort und Zeit dieser ausgefallenen Veranstaltung haben unsere Aufmerksamkeit stark gefesselt. Als die holländische Konzertagentin, Frau Kossar, Anfang 1936 die Komponierung eines Trios (für das Budapester Trio) wieder aufwarf, verwies sie in einem Brief an Bartók betreffs der Konzeption des Stückes auf dieses Werk von Casella als zu befolgendes Muster . . .² Das ist eine Angabe zur Genesis der Kontraste (1938), deren Planung auf die ausgefallene Aufführung am 20. Januar 1923 führt.

Das Vortragen Straußscher Werke war für den jungen Bartók von solcher Wichtigkeit, daß er — in Ermangelung entsprechender Klavierstücke — selber einige Tondichtungen und Lieder von Strauss für Klavier bearbeitet hat.

Der Vortrag der Dohnányi-Werke bzw. die Mitwirkung an ihrer Aufführung zwischen 1903 und 1906 galt nicht nur dem Preßburger Studienfreund und dem Gmundener Klavierprofessor, sondern den brillanten Kompositionen, deren ungarische Atmosphäre der damaligen eigenen Musikwelt Bartóks verwandt war.

Aus der französischen Musik sicherte Bartók neben Debussy auch der Kammermusik Ravels einen bedeutenden Platz in seinen Programmen und wirkte einmal auch in der Aufführung von Roussels Sextett mit. Letzteres war das größte und »modernste« Kammermusikwerk, an dessen Aufführung er teilnahm. Seiner zeitlebens ungeteilten Verehrung dem Geist der neuen französischen Musik gab er aber vor allem mit den nahezu 100 Debussy-Interpretationen (Klavier- und Kammermusik) kund.

Bei Anlaß des *Festival Hongrois* (12. März 1910) trug Bartók eine Komposition von A. Szendy, einem zeitgenössischen ungarischen Komponisten, vor. Bei *Új Magyar Zene-Egyesület* [Neuer Ungarischer Musikverband — UMZE] hat Bartók — der Leiter des Vereins war — in der Spielzeit 1911/12 besonders auf dem zweiten Konzert (12. Dezember 1911) mit neuen Werken brilliert; diesmal spielte er das neue Opus von Weiner. Anhand des Programms (s. Faksimile 14) sehen wir, daß Bartók auch den Vortrag solcher Werke anregte, an denen er als Vortragskünstler nicht teilnahm. Das Konzert wurde mit der Komposition von Egon Wellesz »Wie ein Bild« für Gesang und Klavier eröffnet (Emma Heim sang, den Klavierpart spielte Imre Balabán). Nach vielen Jahren erinnerte sich der Komponist an diese alten Zeiten: » . . . Ich hatte eine Skizze von Peter Altenberg wie ein Bild aus dem Novelettenband 'wie ich es sehe' komponiert und brachte auch eine Gruppe von Klavierstücken 'Der Abend' im Manuskript mit. Diese Stücke spielte Balaban seinen Freunden vor, unter denen sich auch als Präsident des Vereins, Bartók, befand, dem offenbar meine Stücke gefielen, denn er brachte sie zu seinem Verleger Rózsavölgyi, der sie auch verlegte: so sind meine ersten Kompositionen in Buda-

² Vgl. den Brief 21. I. 1936 (Bartók Archiv, Budapest).

pest gedruckt...³ — Das Werk ist in Budapest unter dem Titel *Wie ein Bild (Miniature) Skizze von Peter Altenberg. Ins Französische übertragen von J. Chappey (R & C. 3443)* erschienen. Besonders interessant ist die Widmung: *Béla Balázs in Freundschaft gewidmet*. Béla Balázs war der Verfasser des Librettos für Bartóks Oper und Tanzspiel. Der agile Schriftsteller, Dichter und Ästhet der ungarischen kulturellen Renaissance zu Jahrhundertbeginn hat ebenfalls aktiv für den Zusammenschluß der zeitgenössischen Künstler gewirkt. Unsere Aufmerksamkeit jedoch wird vor allem von dem Umstand gefesselt, daß die ungarische Firma Rózsavölgyi die Wellesz-Komposition auf Bartóks Empfehlung herausgegeben hat und Bartók somit einem jungen österreichischen Komponisten den Weg geebnet hat. Zweifellos wurde das Werk auf Bartóks Anregung auf dem Konzert des UMZE aufgeführt.

Wir haben in die Liste auch Milhauds Komposition für zwei Klaviere *Le boeuf sur le toit* aufgenommen, die er mit Sándor Albrecht in dessen Preßburger Wohnung im Frühjahr 1920 gespielt hat.⁴

Im Jahre 1921 hat Bartók ein Konzert veranstaltet, um einige in Ungarn fast nie gespielte Meisterwerke von Strawinsky und Schoenberg vorzustellen (siehe Faksimile 16). Bemerkenswert ist, daß er Strawinskys *Concerto* für zwei Klaviere auch im Ausland mehrmals mit seiner Frau in der Spielzeit 1939/40 spielte.

Zoltán Kodály war jedoch der von Bartók meist (mehr als hundertmal) gespielte zeitgenössische Komponist. Er hat mehrmals erklärt, daß bei einer neuen musikalischen Strömung das Auftreten eines einzigen Komponisten noch eine Ausnahme, ein Zufall, ein Provisorium sein kann, doch das Auftreten von zwei — auf gleicher Grundlage und mit gleichen Problemen — trägt bereits die unbesiegbare Kraft einer Bewegung. Diese Kraft repräsentierte er immer, wenn er auf seinen Konzerten Kodálys Kompositionen spielte.*

Liste der mitwirkenden Musiker

- ALBRECHT, Sándor (1885—1958) — ungarischer Komponist und Domorganist in Preßburg. Bartók⁸ Jugendfreund.
 ANISZ, Aladár — ungarischer Geiger [Musikakademie 1903].
 ARÁNYI, Adila — vgl. FACHIRI, Adèle.
 ARÁNYI, Jelly (1895—1966) — ungarische Violinkünstlerin. Bartók widmete ihr seine I. und II. Sonate für Violine und Klavier (1921, 1922).
 BARTÓK-PÁSZTORY, Ditta (1903—) — Pianistin, Bartóks Frau seit 1923.
 BASILIDES, Maria (1886—1946) — ungarische Opern- und Liedersängerin (Alt).
 BEDETTI, Jean — Cellist, Boston 1928. Cellist des amerikanischen Streichquartetts Burgin—Gunderson—Lefranc—Bedetti.
 BYNEWELT, Martin — Oboist [Budapester Oper].

³ Brief des Prof. E. Wellesz an den Verfasser dieses Aufsatzes. Lincoln College Oxford, 28. Februar 1962. (Demény, János: *Fejezetek Bartók Béla művészi kibontakozásának első éveiből* [Kapitel aus den ersten Jahren der künstlerischen Entfaltung Béla Bartóks]. 1966. Dissertation für Kandidatur, MS, S. 360/61.

⁴ Albrecht, Sándor: »B. B.« — *ahogy én ismertem* [»B. B.« — wie ich ihn kannte]. Sándor Albrechts Erinnerungen an Béla Bartók. Muzsika II/2, 36. Februar 1959. (IV. Schlußteil).

* Wir veröffentlichen einige typische Konzertprogramme in Faksimile, um zu demonstrieren, mit welchen anderen Werken die zeitgenössische Musik in Bartóks Programmen figurierte. Die Programme stammen aus Bartóks eigener Sammlung und sind im Budapester Bartók Archiv aufbewahrt, siehe Faksimile 13-20-Ed.

DÖMÖTÖR, Lajos (1881–1965) – Flötist.
 FACHIRI, Adèle (1886–1962) – Violinkünstlerin ungarischer Abstammung, Jelly Arányis ältere Schwester, lebte in London, starb 1962 in Florenz.
 FEUERMAN, Emanuel (1902–1942) – amerikanischer Cellist polnischer Abstammung.
 FITZNER, Rudolf (1868–1934) – österreichischer Violinkünstler.
 FÖRSTER, Ferenc (1864–1933) – aus Würzburg gebürtiger Klarinetist, wirkte in Ungarn.
 GERVAI (Gervay), Erzs (1889 [1893?])–1971) – ungarische Opernsängerin.
 GRÜNFELD, Vilmos (1855–1921) – ungarischer Violinkünstler. Gründete 1894 mit Zsigmond Bürger ein Quartett.
 HARI, Ervin – Violinist [Musikakademie-Student i. J. 1903].
 HARTMANN, Imre (1895–) – ungarischer Cellist, Mitglied des Léner-Quartetts.
 HEIMLICH (Hernádi), Lajos (1906–) – ungarischer Pianist, Bartók-Schüler.
 KÁLMÁN, Oszkár (1887–1971) – ungarischer Opernsänger (Baß), sang in Bartóks Oper Herzog Blaubarts Burg die Titelrolle (1918).
 KERPELY, Jenő (1885–1954) – ungarischer Cellist, Mitglied des Waldbauer-Quartetts.
 KROPHOLLER, R. – Cellist [Berlin 1920].
 LAMBINON, Nicolas – Violinist [Berlin 1920].
 LÉNER, Jenő (1895–1948) – Violinist ungarischer Abstammung; Primgeiger des nach ihm benannten Quartetts.
 MATUSKA, Miklós – Sänger [Budapest 1934].
 MEDGYASZAY, Vilma (1885–1972) – ungarische Sängerin.
 MENDE, Erzs – ungarische Konzertsängerin [Budapest 1934].
 MIHÁLKOVICS, János – Cellist [Paris 1910].
 MOULTON, Dorothy (1886–) – englische Konzertsängerin, propagierte die moderne Musik.
 PIATIGORSKY, Gregor (1903–1976) – amerikanischer Cellist russischer Abstammung.
 ROMAGNOLI, Ferenc (1886–) – Hornist; Solist an der Ungarischen Oper und der Philharmonie.
 RÓNA, Dezső – ungarischer Opernsänger (Bariton).
 RÖSLER, Endre (1904–1963) – Opernsänger (Tenor). Sang in der ersten ungarischen Aufführung der Cantata profana.
 SINGER, Ede – Bratschist [Musikakademie 1903].
 »STAALMEESTERS« – in Amsterdam wirkendes Kammerorchester.
 SZÉKELY, Zoltán (1903–) – ungarischer Violinkünstler. Bartók widmete ihm seine II. Rhapsodie (1928) und das Violinkonzert (1938).
 SZÉKELYHIDY, Ferenc (1885–1954) – ungarischer Opernsänger (Tenor).
 SZIGETI, József (1892–1973) – ungarischer Violinkünstler. Bartók widmete ihm seine I. Rhapsodie (1928) und ihm und Benny Goodman die Kontraste (1938).
 WALDBAUER, Imre (1892–1952) – ungarischer Violinkünstler; Primgeiger des nach ihm benannten Quartetts.
 WIESCHENDORFF, Henrik – Fagottist an der Budapester Oper und der Philharmonie.
 ZATHURECZKY, Ede (1903–1959) – ungarischer Violinkünstler.

Liste der von Bartók gespielten zeitgenössischen Werke

BLOCH, Ernest

Improvisation für Violine und Klavier (*Zoltán Székely*): Arnhem 5. X. 1925, Utrecht 6. X. 1925.

Suite für Bratsche und Klavier (*Zoltán Székely*): Budapest 18. I. 1922.

[1.] Sonate für Violine und Klavier (*Imre Waldbauer*): Wien 24. X. 1923.

CASELLA, Alfredo

Klaviertrio (*Jenő Léner, Imre Hartmann*): Budapest 20. I. 1923.

DEBUSSY, Claude

»Pelléas et Mélisande« [IV. Akt, Parkszene] (*Erzs Mende, Endre Rösler*): Budapest 12. II. 1934.

L i e d e r [aus den Zyklen »Aquarelles I–II«, »Chansons de Bilitis I–III«, Fêtes Galantes 1904«,

»Trois ballades de François Villon«, »Trois chansons de France I–III«]:

- Bourget, Paul: Romance (*Miklós Matuska*): Budapest 12. II. 1934.
- Charles d'Orleans: Rondel I, Rondel II (*Mária Basilides*): Budapest 30. I. 1930.
- Louÿs, Pierre: Le flute de Pan, La Chevelure, Le tombeau des Naiades (*Erzsi Mende*): Budapest 12. II. 1934.
- Tristan l'Hermite: La Grotte (*Mária Basilides*): Budapest 30. I. 1930, 12. II. 1934.
- Verlaine, Paul: Green, Spleen (*Endre Rösler*): Budapest 12. II. 1934.
- Verlaine, Paul: Le Faune (*Miklós Matuska*): Budapest 12. II. 1934.
- Villon, François: Ballade des femmes de Paris (*Mária Basilides*): Budapest 30. I. 1930, 12. II. 1934.

K l a v i e r w e r k e

Children's Corner: Budapest 2. V. 1928; — Golliwog's Cake-walk [aus Children's Corner]: Nagyváradi 24. X. 1922, Kolozsvár 31. X. 1922, Szatmár 20. XI. 1922, Máramarossziget 22. XI. 1922, Budapest 27. II. 1923.

En blanc et noir (*Ditta Pásztory-Bartók*): Hilversum 13. XI. 1938, Amsterdam 15. XI. 1938, Budapest 24. III. 1939, Florenz 9. XII. 1939, Rom 12. XII. 1939.

Mouvement [aus Images I]: Marosvásárhely 20. IV. 1912, Kolozsvár 31. X. 1922, Budapest 27. II. 1923, Amsterdam 27. IV. 1923, Rotterdam 28. IV. 1923, Malvern Wells 4. V. 1923, Huddersfield 9. V. 1923, Budapest 21. II. 1938.

Pour le Piano [I—III]: Pécs 30. X. 1923, Budapest 6. XI. 1923, Szeged 20. XI. 1923, Aldeburgh 4. XII. 1923, St. James's West Malvern 12. XII. 1923, Komárom 5. II. 1924, Losonc 9. II. 1924, Sopron 8. III. 1924, Temesvár 21. III. 1924, Nagyváradi 22. III. 1924, Lugos 24. III. 1924, Rimaszombat 29. III. 1924, Kolozsvár 15. X. 1924, Brassó 16. X. 1924 [?], Bukarest 19. X. 1924, Budapest 3. III. 1926, Kassa 20. IV. 1926; — Prelude und Sarabande [aus Pour le Piano]: Kecskemét 26. I. 1927, Budapest 13. IV. 1932; — Sarabande und Toccata [aus Pour le Piano]: Nagyváradi 14. XII. 1933.

Préludes, Heft I, Heft II: (fünf Préludes) Budapest 12. XII. 1911, (I. 3, I. 7) Marosvásárhely 20. IV. 1912, (I. 1, I. 3 [I. 2 ?], II. 2, II. 3, II. 4, II. 6, I. 7, II. 7, II. 8, I. 5) Budapest 23. IV. 1921, (I. 1, II. 3, II. 4, II. 6, I. 6, I. 9, I. 5) Budapest 18. I. 1922, (I. 1, II. 3, II. 4, II. 6, I. 5) Marosvásárhely 24. II. 1922, (I. 1, I. 3, II. 3, II. 4, II. 6, I. 6, I. 7, I. 5) Kolozsvár 26. II. 1922, (I. 1, II. 3, II. 4, II. 6, I. 5) Békéscsaba 10. X. 1922, (I. 1, I. 3, II. 3, II. 4, II. 6, I. 7, I. 5) Nagyváradi 24. X. 1922, (zwei Préludes) Szatmár 20. XI. 1922, (II. 4, II. 6, I. 5, I. 1) Máramarossziget 22. XI. 1922, (zwei Préludes) Budapest 27. II. 1923, (I. 1, II. 6, II. 4, I. 7, I. 5) Amsterdam 27. IV. 1923, Rotterdam 28. IV. 1923, Malvern Wells 4. V. 1923, Huddersfield 9. V. 1923, Battle 17. V. 1923, (ein Prélude) London 30. XI. 1923, (ein Prélude) Budapest 1. III. 1925, (I. 7) Budapest 21. III. 1925, (I. 1, I. 7, II. 6, I. 5) Szeged 2. IV. 1925, (I. 1, I. 3, I. 6, II. 6) Budapest 15. X. 1926, (I. 1, I. 3, I. 6, I. 7, II. 6) München 22. IV. 1928, (I. 2, I. 12) Budapest 2. V. 1928, (I. 3, II. 3, II. 4, II. 10, I. 9, II. 6, I. 5) Budapest 9. IX. 1930.

Reflets dans l'Eau [aus Images I]: Budapest 21. II. 1938.

[Ein Klavierstück]: Szeged 9. III. 1935.

K a m m e r m u s i k

Sonate für Violoncello und Klavier (*Jenő Kerpely*): Budapest 18. XI. 1917, (*Emanuel Feuermann*): Budapest 30. III. 1935, (*Gregor Piatigorsky*): Budapest 10. XII. 1937.

Sonate für Violine und Klavier (*Zoltán Székely*): 23. IV. 1921, (*Imre Waldbauer*): Budapest 12. I. 1934, (*Ede Zathureczky*): Békéscsaba 10. III. 1935, Budapest 6. X. 1936, (*Joseph Szigeti*): Washington, D. C. 13. IV. 1940.*

DOHNÁNYI, Ernő

Klavierquintett Op. 1 (*Aladár Anisz, Ervin Haris, Ede Singer, Jenő Kerpely*): Budapest 21. III. 1903, (*»Staalmeesters«*): Hilversum 23. I. 1938.

Passacaglia Op. 6: Berlin 14. XII. 1903.

Sonate für Violoncello und Klavier Op. 8 (*Jenő Kerpely*): Pozsony 10. I. 1906.

FALLA, Manuel de

Nächte in spanischen Gärten (*Budapester Philharmoniker, dir. Ernő Dohnányi*): Budapest 26. u. 27. X. 1924.

* LP-Aufnahme, erschienen in »A Sonata Recital by Joseph Szigeti and Béla Bartók«, Vanguard VRS 1130 bzw. Qualiton LPX 11373.

KODÁLY, Emma
Zwei ungarische Bauerntänze: Budapest 13. IX. 1927.

KODÁLY, Zoltán

Lieder und Volksliedbearbeitungen mit Klavierbegleitung

Énekszó [Liederklang] Op. 1, Auswahl (*Mária Basilides*): Budapest 30. I. 1930 [Urauff?].

Két ének [Zwei Gesänge] Op. 5

— Nr. 2, Ady, Endre: Sírni, sírni (*Oszkár Kálmán*): Budapest 22. IV. 1930.

Megkésett melódiák [Verspätete Melodien] Op. 6

— Nr. 1, Berzsenyi, Dániel: Magányosság (*Oszkár Kálmán*): Budapest 7. V. 1918 [Urauff.], (*Mária Basilides*): Budapest 30. I. 1930, Szeged 9. III. 1935, Békéscsaba 6. XII. 1936.

— Nr. 2, Berzsenyi, Dániel: Levéltörödéek barátnémhoz: (*Oszkár Kálmán*): Budapest 7. V. 1918 [Urauff.], 27. II. 1923, (*Mária Basilides*): Budapest 30. I. 1930.

— Nr. 3, Berzsenyi, Dániel: Az élet dele [?] (*Mária Basilides*): Budapest 30. I. 1930.

— Nr. 4, Berzsenyi, Dániel: A tavasz (*Oszkár Kálmán*): Budapest 7. V. 1918 [Urauff.], 27. II. 1923, (*Dorothy Moulton* [mit Bartók oder *Paul Pisk?*?]): Wien 24. X. 1923, (*Mária Basilides*): Budapest 30. I. 1930.

— Nr. 5, Kölcsey, Ferenc: Búsán csörög a lomb (*Oszkár Kálmán*): Budapest 7. V. 1918. [Urauff.], 27. II. 1923, (*Dorothy Moulton* [mit Bartók oder *Paul Pisk?*?]): Wien 24. X. 1923, (*Mária Basilides*): Budapest 30. I. 1930, Szeged 9. III. 1935, Békéscsaba 6. XII. 1936.

— Nr. 6, Kölcsey, Ferenc: Elfojtódás (*Mária Basilides*): Budapest 30. I. 1930, Szeged 9. III. 1935, Békéscsaba 6. XII. 1936.

— Nr. 7, Csokonai, Mihály: A farsang búcsúszavai (*Oszkár Kálmán*): Budapest 7. V. 1918, (*Mária Basilides*): Budapest 30. I. 1930, Szeged 9. III. 1935, Békéscsaba 6. XII. 1936.

Öt dal [Fünf Lieder] Op. 9

— Nr. 1, Ady, Endre: Ádám, hol vagy? (*Oszkár Kálmán*): Budapest 27. II. 1923, 22. IV. 1930, (*Mária Basilides*): Budapest 18. XI. 1923 [Nr. 1 oder Nr. 2?].

— Nr. 2, Ady, Endre: Sappho szerelmes éneke (*Mária Basilides*): Budapest 22. IV. 1930.

— Nr. 5, Balázs, Béla: Az erdő (*Oszkár Kálmán*): Budapest 7. V. 1918 [Urauff.].

Négy magyar népdal [Vier ungarische Volkslieder: »Elkiáltom magamat«, »Révészem, révészem«, »Virágos kenderem«, »Járd el pap a táncot«] (*Dezső Róna*): Budapest 27. XI. 1911.

Magyar Népzene [Ungarische Volksmusik Heft I—X.] (*Vilma Medgyaszay*) [IV. 18, 23, 24]: Budapest 29. X. 1928, (*Ferenc Székelyhidy*) [VII. 38, 39, VI. 32, 33]: Budapest 49. X. 1928. — Siebenundzwanzig Lieder wurden mit Bartóks Klavierbegleitung auf *His Master's Voice* Schallplatten gesungen (HMV AM 1672—1677 und 1690; HMV AN 209—211, 215—216 und 449); (*Mária Basilides*) Nr. 9, 7; 8, 11, 10; 15, 12, 16; 41, 14; 13, 30; 6; 1; (*Vilma Medgyaszay*) Nr. 21; 23, 24; 19, 20; 18; (*Ferenc Székelyhidy*) Nr. 37; 32, 39, 33; 40, 42; 36.

Klavierwerke

Klaviermusik Op. 3 und Sieben Klavierstücke Op. 11: (Op. 3 vollst., mit Valsette [Urauff.]): Budapest 17. III. 1910, (Op. 11/1—6): Budapest 12. XI. 1912, (Op. 11/1, 3—4): Szeged 26. XI. 1921, (Op. 11/3—4, 6): Kolozsvár 26. II. 1922, (Op. 3/1, Op. 11/4): London 24. III. 1922, (Op. 3/3—4, 7, 9): Pécs 30. X. 1923, (Op. 3/3—4, 7, 9, Op. 11/4): Budapest 6. XI. 1923, (Op. 3/3, 7, 9): Budapest 12. XI. 1923, (Op. 3/3—4, 7, 9): Szeged 20. XI. 1923, (»vier Kl.-Stücke«): Paris 15. XII. 1923, (Op. 3/7, 9, Op. 11/4): Budapest 16. III. 1924, (»drei Kl.-Stücke« und Op. 11/4): Praha 10. I. 1925, (Op. 3/3, 7, 9): Brno 2. III. 1925, (Op. 11/7): Budapest 21. III. 1925, (Op. 3/3, 7, 9, Op. 11/4): Amsterdam 14. X. 1925, (Op. 3/3, 7): Budapest 14. I. 1926, (»zwei Kl.-Stücke« aus Op. 3): Bukarest 20. II. 1926, (Op. 3/3, 7, 9, Op. 11/4): Kolozsvár 24. II, Arad 25. II, Temesvár 26. II. 1926, [und Budapest 19. II. 1926?], (Op. 3/4, 5, Op. 11/2, 7): Budapest 10. XI. 1926, (Op. 3/3, 7, 9, Op. 11/2): Pozsony 21. XI. 1926, (Op. 3/4, 5, Op. 11/2): Arad 18. II, Nagyvárad 19. II. 1927, (Op. 3/4, 6 [5?], Op. 11/2): Brassó 21. II. 1927, (Op. 11/2): Sepsiszentgyörgy 2. III. 1927, (Op. 3/7, Op. 11/4): Los Angeles 11. I, Portland 17. I, Denver 21. I, Kansas City 23. I, Washington, D. C. 4. II. 1928, (»zwei Kl.-Stücke«): Washington, D. C. 4. II. 1928, (Op. 3/7, Op. 11/4): Boston 16. II, Detroit 19. II. 1928, (»zwei Kl.-Stücke« und Op. 11/4): Cleveland 22. II. 1928, (Op. 3/7 ?, Op. 11/4): Chicago 27. II. 1928, (Op. 3/7, Op. 11/4): Baja 9. IV. 1928, (»zwei Kl.-Stücke« und Op. 11/4): München 22. IV. 1928, (Op. 11/1, 2, 3, 5): Budapest 2. V. 1928, (Op. 3/2, 3, Op. 11/7, 2): Budapest 30. XI. 1928, (Op. 3/2, 3, 4, 7, Op. 11/2): Sopron 2. XII. 1928, (»zwei Kl.-Stücke« [Op. 3/4, 7?]) und Op. 11/4): Charkow 6. I, Odessa 9. I. 1929, (Op. 3/4 [?] und Op. 11/3, 6, 7): Leningrad 16. I,

- Moskwa 24. I. 1929, (»zwei Kl.-Stücke« und Op. 11/3): Kopenhagen 13. II. 1929, (Op. 3/3, 4, 7 [?], Op. 11/2, 4): Kopenhagen 15. II. 1929, (»zwei Kl.-Stücke« und Op. 11/2, 4): Aachen 8. III. 1929, (Op. 3/3, 4, 7, Op. 11/2): Kecskemét 3. IV. 1929, (Op. 11/2, 4): Makó 5. IV., Békéscsaba 7. IV. 1929, (Op. 3/4, 5 [?], 7, Op. 11/2, 4): Wien 25. IV. 1929, (Op. 3/4, 7): Budapest 1. I. 1930, (Op. 3/3, 4): London 5. I. 1930, (»Andante, Allegretto, Vivace« [= Op. 3/3, 4, 7?], Op. 11/2): Kassa 21. I, Ungvár 23. I. 1930, (Op. 11/4) San Sebastian 19. I, Debrecen 1. III. 1931, (Op. 3/4, Op. 11/4): Budapest 21. II. 1933, (Op. 3/7, Op. 11/4): Glasgow 2. XI. 1933, (Op. 3/7, Op. 11/4): Nagyvárad 14. XII, Kolozsvár 15. XII. 1933, (Op. 3/4, 7, Op. 11/4, 6, 7): Bukarest 19. II. 1934, (Op. 11/2, 4): Szombathely 18. III. 1934, (Op. 3/4 [?], Op. 11/4, 6): Schaffhausen 8. XII. 1935, (Op. 3/4, Op. 11/4): Hilversum 9. I. 1936, (Op. 11/1, 2, 4, 5, 6): Budapest 14. X. 1936, (»Kl.-Stücke«): Warszawa 14. XII. 1936, (Op. 11/4, 6, 7): Hilversum 23. I. 1938, (Op. 11/4): Budapest 28. III. 1938, (Op. 11/2, 4): Zürich 17. II. 1939.
- Marosszéker Tánze: Budapest 13. 14. IV. 1930, London 24. XI. 1930, Kassa 14. XII. 1930, Berlin 9. I. 1931, San Sebastian 19. I. 1931, Lissabon 24. I. 1931, Orvieto 3. II. 1931, Barcelona 7. II. 1931, Debrecen 1. III. 1931, Wien 13. V. 1931, Pozsony 27. I. 1932.
- K a m m e r m u s i k**
- Sonate für Violoncello und Klavier (*János Mihálkovichs*): Paris 12. III. 1910. [Urauff.? nur geplant?], (*Jenő Kerpely*): Budapest 17. III. 1910 [Urauff. der Fassung mit dem unveröffentlichten Allegro-Satz]; Budapest 18. V. 1911 [?], 19. III. 1935, (*R. Kropholler*): Berlin 8. III. 1920, (*Jean Bedetti*): 16. II. 1928, (*Emanuel Feuermann*): Budapest 30. III. 1935.
- MILHAUD, Darius**
Le Boeuf sur le toit [vierhändige Fassung, priv. Auff.] (*Sándor Albrecht*): Pozsony IV. 1920.
- RAVEL, Maurice**
Berce sur le nom de Gabriel Fauré, für Violine und Klavier (*Jelly [d']Arányi*): London 30. XI. 1923.
Laideronnette, impératrice des pagodes [aus Ma Mère l'Oye, vierhändige Fassung] (*Lajos [Hernádi] Heimlich*): Budapest 11. XI. 1930.
Oiseaux tristes [aus Miroirs]: Budapest 12. XII. 1911, 13. IX. 1929.
Scarbo [aus Gaspard de la nuit]: Budapest 12. XII. 1911.
Sonate für Violine und Klavier (*Zoltán Székely*): Budapest 26. XI. 1929, Liverpool 16. I. 1936, (*József Szigeti*): Budapest 20. X. 1935.
Trio für Violine, Violoncello und Klavier (*Lambinon, Kropholler*): Berlin 8. III. 1920, (*Imre Waldbauer, Jenő Kerpely*): Budapest 16. III. 1921.
- REGER, Max**
Aus meinem Tagebuch, für Klavier, [Bd. II. Nr. 8 oder Nrn. 8 und 10?]: Budapest 10. XII. 1907.
Sonate für Violine und Klavier [Op. 72 C-dur?] (*Vilmos Grünfeld*): [Budapest 8. III. 1908].
Sonate für Violoncello und Klavier [Op. 78 F-dur] (*Jenő Kerpely*): Budapest 28. II. 1910.
- ROUSSEL, Albert**
Divertissement für Bläserquintett und Klavier (*Dömötör—Bynewelt—Förster—Wischendorff—Romagnoli*): Budapest 27. III. 1923.
- SCHOENBERG, Arnold**
Drei Klavierstücke Op. 11, Nrn 1 und 2: Budapest 23. IV. 1921, (»Pièces de piano« = Op. 11/1–2?) Paris 4. IV. 1922.
- STRAUSS, Richard**
Ein Heldenleben [in Bartóks Klavierübertragung]: Budapest 22. XII. 1902, Wien 26. I. 1903.
Sehnsucht [Lied mit Klavierbegleitung, in Bartóks Klavierübertragung]: Pozsony 10. XI. 1904.
Sonate für Violine und Klavier Op. 18 Es-dur (*Rudolf Fitzner*): Wien 16. XII. 1904.
- STRAWINSKY, Igor**
Cinq pièces faciles, für Klavier vierhändig (*Lajos [Hernádi] Heimlich*): Budapest 11. XI. 1930.
Concerto für 2 Klaviere (*Ditta Pásztory-Bartók*): Budapest 24. III. 1939, 29. I. 1940, Florenz 9. XII. 1939, Rom 12. XII. 1939.
Histoires pour enfants, Nr. 2: Les canards, les cygnes, les oies (*Erzsi Gervai*): Budapest 23. IV. 1921.
Piano-Rag-Music: Budapest 23. IV. 1921.

Quatre chants russes: Canard, Chanson pour compter, Le Moineau est assis, Chant dissident (*Erzsi Gervai*): Budapest 23. IV. 1921.

SZENDY, Árpád
Aphorismes, Nrn. 5, 6, 7, 9, 10: Paris 12. III. 1910.

SZYMANOWSKI, Karol
Mythes, für Violine und Klavier (*Zoltán Székely*): Budapest 12. XI. 1921.
Notturmo und Tarantella, für Violine und Klavier (*Adèle Fachiri*): London 30. XI. 1923.

WEINER, Leó
Preludium, Nocturne, Scherzo: Budapest 12. XII. 1911.

Konkordanztabelle der Ortschaften

<i>Ungarischer Ortsname</i>	<i>Gegenwärtiger Ortsname</i>	<i>Deutscher Ortsname</i>
Arad	Arad (Rumänien)	
Brassó	Braşov (Rumänien)	Kronstadt
Kassa	Košice (Tschechoslowakei)	Kaschau
Kolozsvár	Cluj-Napoca (Rumänien)	Klausenburg
Komárom	Komarno (Tschechoslowakei)	Komorn
Losonc	Lučenec (Tschechoslowakei)	Losontz
Lugos	Lugoş (Rumänien)	Lugosch
Máramarossziget	Sighet (Rumänien)	
Marosvásárhely	Tirgu Mureş (Rumänien)	Neumarkt
Nagyvárad	Oradea (Rumänien)	Großwardein
Pozsony	Bratislava (Tschechoslowakei)	Preßburg
Rimaszombat	Rimavská Sobota (Tschechoslowakei)	Großsteffelsdorf
Sepsiszentgyörgy	Sfintu Gheorghe (Rumänien)	
Szatmár	Satu Mare (Rumänien)	Sathmar
Temesvár	Timişoara (Rumänien)	Temeswar
Ungvár	Ushgorod (Sowjetunion)	

Werkstatt

Vera Lampert

Bartóks Skizzen zum III. Satz des Streichquartetts Nr. 2

Bartók hat seine Skizzen nicht gern aus der Hand gegeben. Wir unterscheiden seine Skizzen nach Typen (und in Kenntnis seiner Kompositionsmethode ist das sogar sehr angebracht):¹

a) »Motivenentwürfe« hat er nur in Ausnahmefällen verschenkt.² Diese dürfen natürlich nicht mit den albumblattartigen, später zu Papier gebrachten Themen und Satzanfängen verwechselt werden, die er oft nach seinen Konzerten für seine Freunde und Verehrer mit Datum und Autogramm versehen niederschreiben mußte.

b) »Durchskizzierte Sätze« [Satzentwürfe, Partiturentwürfe], d. h. den ganzen Ablauf der Komposition bereits in großen Zügen andeutende (in vielen Fällen ohne vorangehende Motivenentwürfe bereitete) Manuskripte hat er Fremden niemals geschenkt.

c) »Kompositionsniederschriften« – zwischen den Satzentwürfen und der endgültigen Partiturreinschrift [»Werkfassung«] schaltete er in zahlreichen Fällen auch noch ein solches Stadium ein – hat er im allgemeinen nur seinen vertrauten Musikerfreunden geliehen oder geschenkt, weil er beispielsweise die technischen Neuerungen einer Violinstimme vor der endgültigen Abfassung kontrollieren lassen wollte.³

¹ Siehe die Typologie der Bartókschen primären Quellen in *Béla Bartók: Two Rumanian Dances for Piano*. Reprint of the original manuscript (Bartók Archives, Budapest) with commentaries by László Somfai. Budapest 1974, Editio Musica, S. 24.

² Z. B. Themenaufzeichnungen des Violinkonzertes hat Bartók am 26. November 1943 an Tossy Spivakovsky geschickt: »[. . .] finally I found those first sketches to the violin concerto I mentioned to you, so I am sending them enclosed. They are hurriedly written just as they came to my mind: the 1st theme of the 1st and 2nd movement, and various tentative forms of the 2nd theme of the 1st movement (some of them never used) . . .« (Aus Bartóks unveröffentlichtem Brief an T. Spivakovsky. Fotokopie: Bartók Archiv, Budapest.) Das Notenblatt hat er mit folgender Widmung dem Künstler überreicht: »As a souvenir to Mr. Tossy Spivakovsky of his memorable performances on Oct. 14, 15, 17, 1943 in New York – Béla Bartók« (Fotokopie: Bartók Archiv, Budapest).

³ Einige Beispiele: a) Er bat Zoltán Székely, die Solostimme des Violinkonzertes zu korrigieren: »Szükségem volna a ligatúrák (stb-ra) vonatkozó ellenjavaslataidra, hiszen azért adtam oda azt a zongorakivonatot, hogy belejegyezd azt, amit célszerűnek gondolsz . . .« [Ich brauchte deine Gegenvorschläge bezüglich der Ligaturen (usw.). Deshalb habe ich ja dir den Klavierauszug gegeben, damit du einträgst, was du für zweckmäßig hältst.] (Zitiert von Zoltán Székely in seinem Brief vom 14. März 1967 an László Somfai.)

Nur mit den Kodálys machte er eine Ausnahme. Frau Emma Kodály hat zahlreiche Manuskripte der Werke bewahrt, die 1906–1918, in den Jahren der engsten und aktivsten Zusammenarbeit Bartóks und Kodálys, entstanden sind: zahlreiche Bearbeitungen von Volksliedern, darunter die gemeinsam herausgegebenen *Magyar népdalok* [Ungarische Volkslieder], doch auch solche Meisterwerke, deren erster Kritiker einst Kodály war. »Diese Manuskripte wollte Frau Emma Kodály einem Bartók-Museum schenken. Daher wurden sie von Zoltán Kodály dem Bartók Archiv, Budapest, übergeben.«⁴

Eines der wichtigsten Manuskripte aus der Sammlung von Frau Kodály ist die Skizze zum 2. Quartett,⁵ die zwar nur ein Fragment ist (was aus ihrer Unvollständigkeit deutlich hervorgeht) – ein Entwurf des III. Satzes ohne die letzten 17 Takte. In dieser »Satz-Skizze« [Partiturentwurf, Satzentwurf] der *ersten Niederschrift* entfalten sich die Themen gleichsam vor unseren Augen, die Durchführungsabschnitte werden in mehreren Phasen bearbeitet oder angedeutet. Das Manuskript gibt uns außerordentlich wichtige Informationen aus Bartóks *Kompositionswerkstatt*.

Aus der Skizze geht hervor, daß trotz mehrerer Arbeitsphasen Bartók die Gesamtkonzeption – Aufbau und Formmodell, Länge und Dauer – schon bei Beginn der Niederschrift endgültig angelegt hat (ein klarer Beweis hierfür sind die sechs ausgelassenen Takte der Skizzen: Bartók hat soviel Platz frei gelassen, wie die Länge des entsprechenden Teiles des fertigen Satzes betrug. Die Skizze zeigt auch anschaulich, daß er zuerst, gleichsam noch im Kopf, die thematischen Formteile umrissen hat. Die minutiöse Feilarbeit und die Korrektur waren bei den Durchführungen erforderlich. Nach Zeugnis der Skizzen ging Bartók von einfacherer zur ausgeschmückteren, variierten Form über. Vorschläge, Glissandi, Wechsel- und Durchgangstöne fielen ihm entweder in einer späteren Phase der Arbeit oder bei der Reinschrift ein.

Eine andere, vielleicht noch überraschendere Schlußfolgerung, die das Studium der Skizzen anbietet, bezieht sich auf den Kompositionsvorgang: nach Vergleich der mit

b) Den Lichtdruck des Manuskripts der Solo-Sonate sandte er an Yehudi Menuhin. Wir zitieren zwei Abschnitte aus seiner Korrespondenz mit Menuhin: »[. . .] many thanks for the minute work you have spent in fingering and bowing of the sonata, and everything else you have done . . .« (30. Juni 1944. Erschienen in János Demény: *Béla Bartók Letters*. Budapest 1971. p. 332.) – »However, somehow we must try to settle the final form of the solo sonata next winter; fortunately, it is not urgent . . .« (aus Bartóks unveröffentlichtem Brief an Yehudi Menuhin vom 6. Juni 1945. Fotokopie: Bartók Archiv, Budapest).

c) Die handschriftliche Kopie der I. Sonate für Violine und Klavier (Bartók Archiv, Budapest, BA-N: 1987) enthält zahlreiche, zum Teil noch nicht identifizierte Korrekturen von Violinkünstlern, darunter aller Wahrscheinlichkeit nach auch die Eintragungen von Imre Waldbauer und Jelly Arányi.

d) Auch der unten zitierte, noch unveröffentlichte Bartók-Brief (an Universal Edition vom 13. September 1928) weist darauf hin, daß Bartók vor dem Druck seiner Werke sich mit Interpreten beriet: »Ich sende Ihnen hiermit die Druckvorlage meines III. Streichquartetts. Freilich kann dieselbe vorerst, solange es nicht gespielt wurde, noch nicht in die Druckerei gehen.«

⁴ Denijs Dille: *Verzeichnis der Bartók-Manuskripte aus dem Nachlaß von Frau Emma Kodály*. DocB/I, 28.

⁵ Die Quelle (siehe Faksimiles Nrn. 21–22–23) ist auf einem vollen, 28zeiligen Notenblatt (BA-N: 494/a, 348 × 265 mm) auf beiden Seiten und auf einer Seite eines ähnlich engzeiligen, doch nur drei Notenzeilen enthaltenden Blattstücks geschrieben (BA-N: 494/b, 54 × 267 mm).

Eine andere vollständigere Skizze ist eine zu Ende geschriebene Partitur mit dem Abschlußdatum »1917. okt.« Aufbewahrt im Bartók Archives New York (Otto E. Albrecht: *A Census of Autograph Music Manuscripts of European Composers in American Libraries*. Philadelphia 1953. p. 23).

verschiedenen Stiften und Federn geschriebenen Teile hat Bartók wahrscheinlich nicht den Anfang des Satzes, sondern das dritte («Quart-Akkord») Thema zuerst ausgearbeitet. Diese weiter unten auch in den Details aufgezeigte Arbeitsmethode stimmt übrigens mit der Schlußfolgerung überein, daß Bartók zuerst die thematischen Teile formuliert hat: dieses dritte Thema ist gerade der melodöseste, homogenste Abschnitt des Satzes.

Phasen des Kompositionsvorgangs

Die drei (*A-B-C*) Seiten der Skizze wurden in mehreren Phasen angefertigt. Zwar kann man die Chronologie der Niederschrift nicht genau bestimmen, doch zeigen die mit Tinte und Bleistift geschriebenen Teile und Korrekturen im allgemeinen den Gang der Entstehung.

Seite A enthält den Teil vom Beginn des Satzes bis zum [23.]⁶ Takt; die Phasen sind:

A.1. Der mit Tinte geschriebene erste Abschnitt verläuft — mit Auslassungen — bis zur Mitte des zweiten Themas [17].

A.2. Korrektur mit dünnem Bleistift und Abschrift bis zum dritten Thema [23].

A.3. Neue Korrekturen mit dickerer Feder. In dieser Phase entstand die erste Fassung des Basses im Abschnitt [18–23] vor dem dritten Thema.

A.4. Korrektur mit weicherem dickerem Bleistift, neue Varianten zu den problematischen Teilen.

A.5. Die letzte Korrektur mit dünnem Bleistift, die Entstehung der endgültigen Varianten.

Arbeitsphasen bis zum [55.] Takt auf *Seite B*:

B.1. Mit Tinte wurde der Teil bis zum [43.] Takt fertiggestellt.

B.2. Erste Korrektur mit Tinte.

B.3. Zweite Korrektur mit weichem dickem Bleistift.

B.4. Letzte Korrektur mit dünnem Bleistift. Fortsetzung: Umfangsbestimmung (leere Takte) des ersten Teils [44–49], Konzept des zweiten Teils [50–55].

Die einzige Partiturzeile auf *Seite C* enthält die 6 Takte der Fortsetzung [56–61], dünner Bleistift.

Wie problemlos *Seite C* der *Seite B* folgt, so wenig evident ist die Chronologie der *Seite A* und *Seite B*. Zwar dürften die Taktvorschrift und die ruhigere, disziplinierte Schrift darauf verweisen, daß Bartók die Arbeit mit dem Anfang des Satzes begonnen hat, doch rechtfertigen mehrere Zeichen die Annahme, daß zuerst der Mittelteil des Satzes entstanden ist:

a) Das ist der längste Teil, der gleich fertig »entsprungen« ist.

b) Wenn er es als Fortsetzung des Materials *A* geschrieben hätte, hätte er nicht auf die Versoseite übergehen müssen, denn es gab auch auf der Rectoseite reichlich Platz.

c) Wenn wir diese ungewohnte Reihenfolge der Entstehung des Satzes annehmen, dann stimmen die Phasen des Arbeitsganges der zwei Seiten genau überein: *B.1* + *A.1*; *A.2*; *A.3* + *B.2*; *A.4* + *B.3*; *A.5* + *B.4*. (Mit Tinte hat er demnach *B.1* und danach *A.1* fertiggestellt. Da die beiden sich vorest noch nicht zusammenfügen wollten, war eine Phase notwendig [*A.2*], die sich bis zum dritten Thema fortsetzte, also das Material der zwei Seiten verband. In den darauffolgenden Arbeitsphasen hat Bartók wahrscheinlich jeweils das ganze Material durchkorrigiert.)

⁶ Die in eckigen Klammern angegebenen Ziffern verweisen auf die Takte in den Skizzen. Vgl. das Kapitel *Die Transkription der Skizze*.

A

[1] [2] [2A] [3] [4]

[5] [6] [7] [8]

[9] [10] [11] [12] [13]

[14] [15] [16] [17]

[18] [19] [20]

dis

[Vlc.] [Va.] [Vlc.]

[21a] [22a] [23a]

[21b] [22b] [23b]

[21c] [22c] [23c]

B

[24] [25] [26] [27]

[28] [29] [30]

[31] [32] [33] [34]

① Erste Fassung:

Verbesserung:

[35] [36] [37]

[38] [39]

bleiben des

bleiben

[40] [41] [42] [43]

[44] [45] [46] [47] [48] [49]

⊙ Erstens 7, dann 8, endlich 7

[50] [51] [52] [53]

[54] [55]

C

[56] [57] [58] [59] [60] [61]

Vielleicht hat Bartók die Taktvorzeichnung am Anfang der *Seite B* nicht gegeben, da er sie vermutlich bereits im Augenblick des Entstehens zu einer Fortsetzung, als Mittelteil, bestimmte. Die flüchtige Notierungsweise bezeugt, daß ein langer Abschnitt fertig war und auf die Abschrift wartete.

Die Transkription der Skizze

I. Taktnumerierung. Die Skizze ist im Großtakt geschrieben. Je ein Takt entspricht zwei Takten der gedruckten Partitur. Zur Erleichterung des Vergleichs der beiden Fassungen versehen wir alle Takte der Skizze mit einer Nummer [in eckigen Klammern]. Der dritte (durchgestrichene) Takt erhielt die Nummer 2^A. Wir haben den ersten Teil [35] nicht als selbständigen Takt numeriert, da Bartók die den Takt ursprünglich in zwei Teile trennende Linie später durchgestrichen hat. Die Takte [21–23] haben in mehreren Arbeitsphasen ihre letzte Form erhalten: die verschiedenen Versionen haben wir mit *a-b-c* neben den Taktzahlen versehen. Wir haben auch die leeren Takte nach

[43] durchnummeriert, denn sie symbolisieren wirkliche Takte: die endgültige Fassung dieses Abschnittes zählt genau soviele Takte, wieviele Stellen hier noch leer geblieben sind.

II. Normalstich = mit Tinte; Kleinstich = mit Bleistift. Zwar demonstrieren in der Skizze die zweierlei Tinten und zweierlei Bleistifte mehrere Arbeitsphasen, doch müssen wir uns in der Transkription mit zwei Arten der Schreibweise bei der Unterscheidung der Bleistift- und Tintenfassung begnügen. Die größeren Notenköpfe in der Transkription symbolisieren die mit Tinte geschriebenen Teile des Manuskripts, die kleineren die mit Bleistift geschriebenen Teile.

Den genauen Gang des Komponierens widerspiegelt die Transkription also nur zum Teil. Leichter war die Aufzeichnung der früheren, später umgearbeiteten Teile: die ursprüngliche Fassung blieb im allgemeinen nach der Korrektur leserlich, denn Bartók hat die Verbesserungen neben die gestrichene erste Version geschrieben, z. B. [6]. Manchmal jedoch mußte er die Richtung des Notenhalses ändern, z. B. in Takt [6], um die Notenzeichnung der beiden Fassungen abzugrenzen. An einigen Stellen können selbst durch die abweichende Führung des Notenhalses nicht klar die übereinander geschriebenen zwei- oder mehrerlei Fassungen unterschieden werden. In solchen Fällen werden die komplizierteren Teile in Anmerkungen gesondert mitgeteilt.

Im Falle der durch Streichungen korrigierten Töne haben wir überall, wo es möglich war, die ursprüngliche (durchgestrichene) und die neue Fassung nebeneinander gesetzt. Wo jedoch die frühere Fassung nicht festgestellt werden konnte, gaben wir nur die letzte (obere) Version (z. B. im Baß und in den Mittelstimmen der Takte [18–19]).

Im Takt [8] wurde das Fähnchen einer Achtelnote ausgelassen: wir haben die richtige Rhythmusformel in Klammern gegeben.

An zwei Stellen haben wir auch die fehlenden Schlüssel in Klammern ersetzt.

Abweichungen zwischen der Skizze und der Endfassung

Kleinere Varianten haben wir nicht registriert: so die enharmonische Umdeutung der Töne, die Umwandlung der zweistimmigen Teile zu Unisono-Vierstimmigkeit, Aufteilung längerer Melodien unter mehrere Instrumente, Abweichungen im Register. Wichtigere Abweichungen zwischen den zwei Varianten:

1. Im Vergleich zum endgültigen ist die Aufzeichnung der Skizzen diminuiert ($\downarrow = \downarrow$), und da $4/4$ geblieben sind, entsprechen von je einem Takt der Skizzen zwei der Endfassung. Die Gliederung der Großtakte des Skizzenmaterials in zwei, manchmal in drei Teile macht stellenweise die Zusammengehörigkeit der Motive klarer (Takte [35–41] umfassen noch 2–3 verschiedene Elemente), an anderer Stelle jedoch gibt sie kein so gutes Bild der asymmetrischen Entsprechungen wie die ursprüngliche Großtaktfassung

(z. B. [24–27]: $\overbrace{4/4, 2/4, 4/4, 4/4}$). Auch die von Bartók 1936 eigenhändig revidierten

Metronomvorschriften erinnern an die ursprüngliche Notierungsweise:⁷ sie schreiben bis Ende ein schnelleres Tempo vor als die Metronomzahlen der Erstaussgabe.

⁷ Barna, István: *Bartók II. vonósnégyesének módosított metronomjelzései* (Die modifizierten Metronomvorschriften des II. Streichquartetts von Bartók). Zenei Szemle. Budapest 1948. Nr. V. S. 260–262.

2. Das erste thematische Material der I. Violine [6], von der bereits die frühesten Analysen einen Zusammenhang mit dem »Quart«-Hauptsatz des I. Satzes nachgewiesen haben (und von dem Bartók selber sagte, es sei kein absichtliches Themenzitat),⁸ erhielt erst später seine gegenwärtige Form. Das Violinthema [6] hatte ursprünglich Terzstruktur: eigentlich war es eine kleine Terz tiefer liegende Transposition der Melodie [8] der I. Violine

3. An Stelle der zweiten Quarte der den zweiten thematischen Teil einleitenden charakteristischen Passage im Baß (übermäßige Quarte, reine Quarte) stand ursprünglich eine Terz ([10] und [13]). In der Skizze hat Bartók diese überhaupt nicht korrigiert. Auch an den entsprechenden Stellen des Mittelteils [35–38] hat Bartók durchwegs *cis-f-a* geplant; diese hat er später (zum Teil schon in der Skizze, zum Teil bei der Reinschrift) in *cis-f-h* umgewandelt mit Ausnahme des [34] abschließenden *a*-Baßtons. Da dies kein Wechselton ist wie die übrigen, blieb auch in der endgültigen Fassung *a*. Wenn wir die obere Hypothese des Entstehungsvorgangs der Skizze annehmen, dann ist dieses wichtige Motiv gerade an dieser, auch später unverändert gelassenen Stelle entstanden.

4. [15]: An Stelle des endgültige *d-g-dis*-Akkordes *cis-e-dis*.

5. Die den Formenteil [23] abschließende Kadenz ist in der endgültigen Version *cis-f-a-e*, hier *cis-f-c-e*. Aus diesem Halbtakt der Skizze wurden in der endgültigen Fassung zwei Takte.

⁸ John Vinton: *Bartók on his own Music*. JAMS XIX. No. 2. 1966.

6. Die Mittelstimmen in [26–27] wurden geändert.

7. Die Takte [5–6] nach der 5. Probeziffer in der gedruckten Partitur⁹ sind in unseren Skizzen noch nicht vorhanden. Eine nachträgliche Einfügung: die asymmetrische Wiederholung des Abschnitts nach der 4. Probenummer wurde von Bartók symmetrisch gemacht.

8. Die Skizzen zeigen anschaulich, daß die Glissandi des [40.] Taktes in einer späteren Phase der Arbeit entstanden sind.

9. Die Noten im Takt [40–42] hat Bartók später geändert.

10. Die erste Hälfte des [52.] Taktes der Skizze (in der endgültigen Version ein ganzer Takt) ist in der Reinschrift ausgelassen worden.

11. Die charakteristischen Abweichungen zwischen Skizze und endgültiger Form der Reprise des Hauptsatzes auf *Seite C*: An Stelle der mechanisch durchgeführten verminderten Quinten der I. Violine stehen Sexten:

Es zeigt sich noch keine Spur der Vorschlagstöne der Takte [60–61]; aus dem letzten Halbtakt hat Bartók nicht einen, sondern zwei Takte gemacht. Die der auf *Seite C* formulierten Reprise unmittelbar vorangehenden zwei Takte (*Lento assai*) der endgültigen Fassung, d. h. die genaue Wiederholung des [8.] Violinmotivs, figuriert in den Skizzen noch nicht und ist demnach eine nachträgliche Einfügung.

⁹ Universal Edition. Cop. 1920 (6371). Wien o. J.

Interpretation

RK Ausgabe MM ♩ /120

Rv Ausgabe MM ♩ /80

HMV Platte MM ♩ /60

Vox Platte MM ♩ /60

1" 2" 3" 4" 5" 6" 7" 8" 9" 10"

RK

Rv

HMV

Vox

RK

Rv

HMV

Vox

HMV, Vox
1cm = 1"

MM ♩ /60

- 2 / 20"
- 3 / 20"
- 4 / 20"
- 5 / 20"
- 6 / 20"
- 7 / 20"
- 8 / 20"
- 9 / 20"
- 10 / 20"
- 11 / 20"
- 12 / 20"
- etc.

[1.] Tempo I.

[2.] Tempo I.

László Somfai

Über Bartóks Rubato-Stil

Vergleichende Studie der zwei Aufnahmen
»Abend am Lande« des Komponisten*

»Unsere Notenschreibung bringt bekanntlich die Vorstellungen des Komponisten mehr oder weniger unvollständig zu Papier. Aus diesem Grunde kommt den Maschinen dennoch eine große Bedeutung an, weil sich mit ihrer Hilfe alle Intentionen und Ideen eines Komponisten exakt festhalten lassen. Jedoch trägt der Komponist, wenn er mehrfach selbst als Interpret seines Werkes auftritt, nicht in jedem Falle dieses Werk so vor, daß die Interpretationen sich jedesmal aufs Haar gleichen.«

(Béla Bartók: *A gépzene* [Die mechanische Musik]. 1937.)**

Unter den Schallplattenaufnahmen, die Bartóks Klavierspiel überliefern, sind zur Untersuchung der authentischen Interpretation besonders jene Platten geeignet, die den Vergleich von zwei verschiedenen Bartók-Wiedergaben desselben Werkes ermöglichen. Hierbei können wir vieles über zufällige oder bewußte, einmalige oder einstudierte, kleinere oder größere Interpretationsabweichungen von der Notenschrift feststellen. Unter den wenigen zweimal bespielten Sätzen haben wir zum Vergleich eine der am häufigsten gespielten Konzertnummern Bartóks, *Abend am Lande*, gewählt, insbesondere, weil sie Gelegenheit zur eingehenden Analyse seines *Rubato-Stils* bietet.

Die genaue Geschichte der Plattenaufnahmen Bartóks muß noch geschrieben werden. Wir wissen, daß zuerst Volksliedbearbeitungen für Gesang und Klavier sowie Bearbeitungen seiner Klavierstücke für Violine und Klavier mit seiner Klavierbegleitung aufgenommen wurden,¹ während es wahrscheinlich erst 1930 zu Klavier-Soloaufnahmen

* Es wurde mir nach Fertigstellung der Studie bekannt, daß von demselben Satz eine dritte — die früheste, wahrscheinlich vom Anfang der 1920er Jahre herrührende — Bartók-Aufnahme ebenfalls existiert, die mit der Schallaufzeichnung des Systems »Welte« verfertigt wurde und auf der folgenden LP Schallplatte erschienen ist: *The Welte Legacy of Piano Treasures*, Album 676, Dohnanyi and Bartók perform their own compositions.

** Deutsche Übersetzung von Jörg Buschmann, *Die maschinelle Musik*, in Béla Bartók: *Musiksprachen. Aufsätze und Vorträge*, Verlag Philipp Reclam jun., 1972, S. 188.

¹ Anhand seiner an Universal Edition geschriebenen Briefen (3. September 1930, 15. August 1931) waren im Herbst 1928 außer den Volksliederbearbeitungen von Kodály bereits sicher folgende Bartók-Platten fertiggestellt: 1. *HMV* (His Master's Voice), *AM 1671 a—b* (Bartók: *Nyolc magyar népdal* [Acht ungarische Volkslieder] Nr. 2, 5, 1, 3, Mária Basilides, Alt), — 2. *HMV AN 215a* (ds. Nr. 6, 7, 8, Ferenc Székelyhidy, Tenor), alle mit Bartók am Klavier. Nach József Szigetis Briefen an

kam.² Die erste Platte des *Abend am Lande* (HMV AN 469)³ ist eine der ersten Solo-Klavieraufnahmen und entstand wahrscheinlich schon 1930.⁴ Die zweite Platte (*Vox Album 625*),⁵ auf der Bartók selber den Titel des Stückes ungarisch ansagt, wurde bereits nach 1940 in Amerika aufgenommen.⁶ Wir kennen zwar das genaue Datum keiner dieser Aufnahmen, doch ist es gewiß, daß ein Jahrzehnt zwischen ihnen liegt. Übrigens hat Bartók die erste Aufnahme im Studio bewußt als Schallplattenproduktion gespielt, während die zweite, amerikanische Aufnahme bei einem Rundfunkkonzert in live aufgenommen wurde.

Zunächst geben wir eine Übersicht der schriftlichen Überlieferung des Werkes: Ms = Bartóks eigenhändige Handschrift, 1908, die im Sommer 1908 als Stichvorlage der Rozsnyai-Erstaussgabe diente.⁷

Bartók (7. 10. 1929, 19. 7. 1930) wurden im Januar 1930 in London ihre ersten gemeinsamen Platten fertiggestellt: 1. *Columbia LX 31* (Bartók—Szigeti: *Ungarische Volksweisen*), — 2. *Columbia LB 6* (Bartók—Székely: *Rumänische Volkstänze*).

² Bartók hätte bereits 1927 gern Platten bespielt (sein Brief vom 26. 4. 1927 an Universal Edition; Hinweis in Szigetis Brief vom 19. 8. 1929 an Bartók). Nach der Diskographie des 1939 erschienenen Buches von Denijs Dille (*Béla Bartók*, N. V. Standaard-Boekhandel) waren bis dahin nur sechs Platten mit Soloaufnahmen im Handel, wahrscheinlich in folgender Chronologie: 1. *HMV AM 2622* 2. Bagatelle; 2. Burleske; Allegro barbaro; — 2. *HMV AN 469* *Abend am Lande*; Barentanz; [1.] Rumänischer Tanz; — 3. *HMV AN 486* Suite op. 14 I. und III. Satz; II. und IV. Satz; — 4. *Pátria MrE 63* Alte ungarische Bauerntänze [=15 ungarische Bauernlieder Nr. 7–12, 14–15]; — 5. *Pátria Mr 64* 1. Rondo; Lied, Tamburin [=9 kleine Klavierstücke Nr. 6, 8]; Dudelsack [=Kleine Suite V]; — *Columbia DB 1790* Staccato, Ostinato [=Mikrokosmos Nr. 124, 146].

³ Langspielplatte *BRS 903* (in Péter Bartóks Transkription).

⁴ Nach freundlicher Mitteilung von D. Dille hat man 1931 ihr Erscheinen angezeigt, doch vermutlich (laut F. F. Clough) war sie bereits 1930 fertig. Der ungarische Hauptkatalog von *HMV 1931* registriert bereits unter den bis 31. Dezember 1930 erschienenen Platten *HMV AN 468*, *AN 469* und *AM 2622*. (Tadeusz A. Zielinski bringt in seinem polnischen Buch *Bartók*, *Polskie Wydawnictwo Muzyczne*, auf S. 516 irrtümlich das Jahr 1931). Auch József Szigeti erwähnte in seinem Brief vom 7. 10. 1929 Bartóks geplanten Vertrag mit der Prager Filiale von His Master's Voice. Die Platte *HMV AN 469* wurde jedoch im ungarischen Studio aufgenommen.

⁵ Weitere Erscheinungen: *Vox PLP 6010*; *Turnabout Vox TV 4159*; *Fratelli Fabbri Editori SdM 112*. Über die Ersterscheinung dieser Vox-Ausgabe habe ich mich nur indirekt aus der Rezension der *Saturday Review* vom 18. 10. 1947 *The New Recordings* (Edward Tatnall Canby) informiert: »Bartók Memorial Album (Short Easy Piano Pieces). Played by Bartók with own introductions. Vox 625 (2 plastic) \$ 5.80 / Made for Hungarian broadcast, not for pressing; yet an excellent piano job. Helped by good surfaces. / A wonderful children's album (adults too). These are some of countless ultrasimple, beautiful pf. settings of little folk songs, etc. B's own voice. Piano teacher's note!«

⁶ Ernő Balogh hat in einem amerikanischen Rundfunkvortrag zu Bartóks Gedenken darauf hingewiesen, daß Bartók im Kossuth-Radio des Staates New Jersey aus seinen kleinen Stücken gespielt (und ungarisch konferiert) hat. Diese hat Péter Bartók auf Platten fixiert und später der Firma Vox zur Verfügung gestellt. An das genaue Datum des Konzertes erinnert sich Ernő Balogh nicht mehr.

⁷ In der Bibliothek des Musikwissenschaftlichen Instituts der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, unter »Major Ervin Gyűjteménye« [Ervin Majors Sammlung] Nr. C-440. Ein Blatt auf 346×266 mm Notenpapier mit dem Zeichen »J. E. & C^o. N^o 3 14 linig«; mit Tinte geschrieben, einige Bleistiftkorrekturen und Anweisungen für den Stich. Seitennumerierung 6–7. (Die autographe Stichvorlage der übrigen Sätze der *10 leichten Klavierstücke* befinden sich in der Sammlung der Béla Bartók Archives New York.) Die Seriennummer *IV* ist auf *V* korrigiert. Titel ungarisch und deutsch: *Este a székelyeknél. Abend am Lande*. Ohne Jahresangabe. Bartók hat im August 1908 im ersten Korrekturabzug der Rozsnyai-Erstaussgabe am Ende des letzten Stückes für den ganzen Zyklus das Datum *Budapest, 1908. jun.* gesetzt.

RK = Der komplette Zyklus *10 leichte Klavierstücke*, Erstausgabe 1908 bei der Budapester Firma Rozsnyai (R. K. 293),⁸ in der der Text von *Abend am Lande* genau mit der Fassung in *Ms* übereinstimmt.

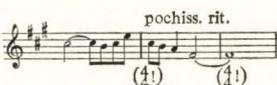
Rv = Bei der Budapester Firma Rózsavölgyi etwa 1936 erschienene verbesserte Fassung, die auch die Plattennummer R. K. 293 und die Kupferplatten der Rozsnyai-Erstausgabe übernommen, durch Umstich korrigiert, veröffentlicht hat, und somit eine authentische »letzte Hand«-Fassung Bartóks der *10 leichten Klavierstücke* ist.⁹ Diese Fassung hat Zeneműkiadó Vállalat (Editio Musica, Budapest) als der Nachfolger der Firma Rózsavölgyi unzählige Male neu gedruckt und vertreibt sie unter der Plattennummer Z. 300 auch in Gemeinschaft mit ausländischen Partnern (z. B. Boosey & Hawkes). Die Pianisten müssen unbedingt nach dieser umgearbeiteten Ausgabe die *10 leichten Klavierstücke* spielen.

MK. I = Orchesterfassung des *Abend am Lande* als I. Satz der *Magyar képek* [Bilder aus Ungarn] (Mondsee, August 1931). Die Partitur ist 1932 in Gemeinschaftsausgabe der Firmen Rozsnyai und Rózsavölgyi (R. C^o 5442) erschienen.¹⁰ Alle Tempo-, Taktvorzeichnung- und Notenänderungen, die in der *Rv*-Klavierfassung im Vergleich zu *RK* eine Neuerung sind, sind auch hier vorhanden (In der Orchesterfassung hat Bartók, um das Dirigieren zu erleichtern, auch einige weitere Taktzeichen geändert.¹¹) Es ist sehr wahrscheinlich, daß Bartók einerseits entsprechend der bei der Instrumentierung

⁸ *10 leichte Klavierstücke; Abend am Lande* auf Seite 8–9 der Ausgabe. Erster Korrekturabzug (C. G. Röder G. m. b. H. 20. Aug. [19]08 *Notenstecherei*) im Budapester Bartók Archiv: Bartók Nachlaß Nr. 36. — Mit Inschrift »Rozsnyai Károly kiadása, Budapest« [Ausgabe von Károly Rozsnyai, Budapest] ohne Plattennummer, mit einem von der Ausgabe mit der Plattennummer R. K. 293 abweichenden (zwei ganze Seiten füllenden) Stich, nur mit ungarischem Titel ist der Satz *Abend am Lande* auch Separat erschienen; das Datum dieses wahrscheinlich späteren Sonderdrucks ist unbekannt. Stimmt textlich genau mit der Erstausgabe R. K. 293 überein.

⁹ Die Firma Rozsnyai wurde im Sommer 1936 vom Rózsavölgyi-Verlag übernommen. Bisher sind keinerlei Angaben darüber bekannt geworden, ob die *10 leichten Klavierstücke* im gleichen Jahr oder erst in den folgenden ein oder zwei Jahren neugedruckt — und dabei revidiert — wurden. In erster Linie wurde *Abend am Lande* stark umgearbeitet. Doch auch in Nr. VI sind Metronom- und Phrasierungskorrekturen vorgenommen worden, in VII und X stehen neue *ritenuto*-Anweisungen. — Rózsavölgyi hat 1947 unter der Plattennummer R. & C^o 7045 ein *Béla-Bartók-Album* herausgebracht, das der Komponist noch vor seiner Amerikareise zusammengestellt hat. *Este a székelyeknél | Soir à la campagne* auf S. 24/25 stimmt textlich im Neustich genau mit der *Rv*-Ausgabe überein.

¹⁰ Neue Ausgabe bei Zeneműkiadó (Editio Musica Budapest) — Orchesterpartitur: Z. 1674; kleine Taschenpartitur: Z. 1001.

¹¹ Takt 8–9 

Takt 21 ff. 

vorgenommenen Textänderungen, andererseits, um die bereits vorher bei seiner Vortragspraxis entstandenen Interpretationsvarianten – deren Dokument die erste HMV-Plattenaufnahme ist – schriftlich festzuhalten, beschlossen hat, auch die Klavierfassung umstechen zu lassen.

Die meisten Abweichungen zwischen der ersten (*Ms, RK*) und der umgearbeiteten Fassung (*Rv*) bezweckten die genauere Notierung der *Rubato*-Spielweise, des *Lento*, *Rubato*-Hauptteils und seiner variierten Wiederholungen [1.] *Tempo I* bzw [2.] *Tempo I*. Die Änderungen:

1. Die Verlangsamung der Metronomvorschrift des *Lento*, *Rubato*-Grundtempos:
Ms, RK = ♩/110–120 *Rv* = ♩/80

2. Taktvorzeichnungsänderungen und *rit.*-Zeichen im *Lento*, *Rubato* ersten Teil, 5.–9. Takt:

Ms, RK = *Nbsp. 1* *Rv* = 2. *Nbsp. 2*

1.  2. 

3. Taktvorzeichnungsänderungen und Vermehrung der Begleitakkorde im [2.] *Tempo I* Teil:

Ms, RK = *Nbsp. 3* *Rv* = *Nbsp. 4*

3-4. *Tempo I.*

Ms, RK 

Rv 

Ms, RK 

Rv 

4. Notenänderung im 4. Takt des [1.] *Tempo I* Teiles:

Ms, RK = *Nbsp. 5* *Rv* = *Nbsp. 6*

5.  6. 

5. Kleinere Änderungen der Pedalzeichen; außer den in Punkt 3 aufgezeigten schreibt Bartók am Ende der beiden *Vivo, non rubato*-Teile auch die langsame, stufenweise Abnahme vom Pedal als Änderung vor:

Ms, RK =  *Rv* = 

Nach Durchsicht der schriftlichen Varianten des Werkes ist nun die erste Frage, nach welcher schriftlichen Fassung die beiden Platten *HMV* (His Master's Voice AN 469) und *Vox* (Vox Album 625) aufgenommen wurden; bestehen überhaupt »Text«-abweichungen im Vergleich zu den bekannten Ausgaben *RK* und *Rv* bzw. zwischen den zwei Platten. *HMV* und *Vox* entsprechen gleichermaßen der umgearbeiteten Fassung der Ausgabe *Rv* (vgl. Punkt 3 und 4); die einzige bewußt durchgeführte »Textabweichung« (also keine Interpretationsvariante), die auch bei der künftigen Bartók-Gesamtausgabe als *Ossia* berücksichtigt werden muß, wurde am Ende [1.] *Tempo I* (27. – 29. Takt), und zwar konsequent bei beiden Plattenaufnahmen, vorgenommen:

Ms, RK, Rv, MK, I

HMV, Vox



Eine einmalige improvisative Änderung scheint auf der *Vox*-Platte die innere Erweiterung durch Wiederholung des Schlusses im [2.] *Vivo*-Teil¹² zu sein:



Die wesentlichsten Abweichungen zwischen dem »geschriebenen« und dem »gespielten« Text jedoch gehören zum Kreis der Agogik, Tempo, Betonung – im allgemeinen zur *Rubato*-Spielweise. Und obzwar es am schwierigsten ist, diese winzigen Änderungen mit der traditionellen Notenschrift wiederzugeben, müssen gerade sie von den heutigen Vortragskünstlern, die eine authentische Bartók-Interpretation erstreben, studiert werden.

Die Notenbeilage illustriert in traditioneller Notenschrift, doch in sehr genauem Rhythmus den *Lento*, *Rubato*-Teil des *Abend am Lande* und dessen zweimalige variierte Wiederholung ([1.] *Tempo I*, [2.] *Tempo I*), und zwar parallel die beiden schriftlichen und beiden gespielten Fassungen. Die Notation in der Tabelle ist graphisch zeitproportioniert dargestellt: 1 cm = 1 sec. Die $\text{♩}/110-120$ Metronomvorschrift der Ausgabe *RK* haben wir als $\text{♩}/120$ umgeschrieben; die *Rv*-Ausgabe natürlich in $\text{♩}/80$ MM-Tempo (in beiden Fällen vermochten wir auf die tempomodifizierende Rolle der rit. Zeichen

¹² Eine andere winzige improvisierte Änderung: Bei der *HMV*-Aufnahme spielte Bartók auf dem ersten Ton (Achtel g^2) des 8. Taktes des [2.] *Vivo*-Teils einen sehr schnellen $g^2-a^2-g^2$ Praller.

jedoch bloß hinzuweisen). Die *HMV*- und *Vox*-Plattenaufnahmen haben wir im Maßstab 1 cm = 1 sec aufgrund einer minutiös genauen Notierung in MM ♩/60 entsprechenden Notenwerten übertragen. Die kleinen Verlängerungen (z. B. ̣ oder ♩) bzw. kleine Kürzungen (z. B. ̣ oder ♩) angehenden Zeichen haben wir Bartóks ethnomusikologischer Übertragungsmethode zur weiteren Verfeinerung der traditionellen Rhythmusnotation entnommen.¹³ Obwohl so das Notenbild kompliziert erscheint und letztlich auch rhythmisch nicht so exakt ist wie die im Arbeitsexemplar benutzte, auf Millimeterpapier projektierte Rhythmusnotation¹⁴ — wenigstens ist es eine »Notenschrift« — und ist somit für den Musikologen und Pianisten leichter verständlich als eine Tonfotografie oder eine andere Art naturwissenschaftlicher Wiedergabe.

Die Notenbeilage bedarf keiner Erläuterung, und deshalb lenken wir die Aufmerksamkeit nur auf die auffälligsten Gesetzmäßigkeiten, die Bartóks Rubato-Stil auch im allgemeinen charakterisieren. Das musikalische Grundmaterial der Rubato-Teile ist ein »Quasi-Volkslied« — natürlich Bartóks eigene Melodie¹⁵ —, die wir nach seiner ethnomusikologischen Terminologie als vierzeiligen isorhythmischen, Achtsilbler bezeichnen könnten. (Je eine Melodiezeile enthält zwei Takte; die im dreimaligen Rubatoteil erklingenden, insgesamt 12 Melodiezeilen sind im Grunde »isorhythmisch«, weil sie trotz des gelegentlichen Taktwechsels im wesentlichen den gleichen Rhythmus haben und »Achtsilbler«, obwohl infolge der zwei Bindungen 10 Notenköpfe die einzelnen Melodiezeilen bilden.) Die auffallendsten »Regelwidrigkeiten« des Bartókschen Rubato-Stils:

¹³ Bartók selber hat dieses Zeichen als Symbol für nicht ganz genau bestimmte kleine Verlängerungen benutzt.

¹⁴ Die Transkription habe ich nach folgenden Prinzipien durchgeführt: 1. Die originalen Plattenaufnahmen habe ich auf Tonband in zweifacher, vierfacher und achtfacher Verlangsamung übertragen; 2. als Arbeitskopie habe ich ein Tonband bereitet, auf dessen zwei (auch parallel abspielbaren) Spuren a) die vierfache Verlangsamung, b) ein 1/10 sec Ticken der Stoppuhr in doppelter Verlangsamung aufgenommen wurden. Durch abschnittsweises Abhören dieser Arbeitskopie (ich konnte diese auch auf halbes Tempo verlangsamen) wurde im Verhältnis zu dem wirklich gespielten Tempo jeder Note (bzw. der Abstand zwischen zwei Noten) bis auf eine Genauigkeit von 1/20 sec meßbar gemacht, was ich auf Millimeterpapier im Verhältnis 1 sec = 1 cm projiziert habe. Zur Kontrolle habe ich natürlich auch ein Metronom, eine Stoppuhr usw. in Anspruch genommen.

¹⁵ »Evening in Transylvania is an original composition that is my . . . with themes of my own invention but it . . . the themes are in the style of -er- the Hungarian-Transylvanian folk tunes. There are two themes. The first one is a parlando rubato -er-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 song, vocal melody. The form of it is ABABA.« (Bartók hat diese kurze Analyse englisch aus dem Stegreif am 2. Juli 1944 in New York auf dem vom Brooklyn-Museum übertragenen Konzert »Ask the Composer« gegeben, auf dem das Werk von Ditta Bartók-Pásztory gespielt wurde.) Der von Bartók gesprochene Text erschien zum erstenmal auf der von Péter Bartók herausgebrachten Platte *BRS 903*; die Sprachfehler wurden herausgeschnitten. Auf dieser Grundlage habe ich ihn im Begleitheft der neuen ungarischen Bartók-Plattengesamtausgabe Klavierstücke II, Hungaroton *LPX 1299* gebracht. Den vollständigen englischen Text hat György Kroó in *Bartók Concert in New York on July 2, 1944*. *Studia Musicologica* 1969. S. 253 ff. veröffentlicht. — Bisher ist es nicht gelungen, zum Rubatothema *Abend am Lande* eine konkrete Volksliedvorlage zu finden, die in der Melodieführung und vor allem in ihrem Rhythmuschema eine nahe Verwandtschaft zeigen würde. (Einige wichtige Züge sind vielleicht in einer stark verzierten Melodie aus Csíkrákos *Romlott testēm a bokorba* . . . zu finden. Bartók: *A magyar népdal* [Das ungarische Volkslied]. Nr. 21.)

1. Die genaue Länge der ① und ② Noten (also der Zeitraum zwischen dem Erklingen des Anfangstons der Melodie und des später einsetzenden Akkords einerseits; andererseits die Spanne zwischen dem Einsatz des Akkords und der Weiterführung der Melodie) weicht bedeutend vom geschriebenen Text ab, da bei der ② Note Bartók eine lange ∞ hält.

2. Die Achtelbewegung innerhalb der Melodiezeilen (also der Rhythmus der ③–⑧ Noten) ist nie gleichmäßig. Innerhalb den dreitönigen Rhythmuszellen vor (bzw. nach) der Taktlinie (③–⑤ bzw. ⑥–⑧) gewinnen eventuell zwei Noten die gleiche Länge, doch nie drei, und der Unterschied kann 8 : 4, 9 : 4, ja sogar von noch größerer Proportion sein. Wir haben das Rhythmuschema der Achtelbewegungsverzerrungen nach der Häufigkeit ihres Vorkommens geordnet: die Rhythmusformel absichtlich vereinfacht; wir haben dabei auch die metrischen Längenzeichen angewendet.¹⁶

3. Das Durchschnittstempo der ③–⑤ Töne ist im allgemeinen wesentlich schneller als das der ⑥–⑧; mit anderen Worten: über den Teil nach der Taklinie könnten wir fast immer *poco-rit.* oder *rit.*, manchmal sogar *rit. molto* setzen. Die Abweichung ist so groß, daß selbst wenn die 5. Note das längste Glied des ersten Rhythmus-Ternos und die 6. Note das kürzeste des zweiten Ternos ist, im absoluten Wert die 6. Note immer länger ist als die ⑤.¹⁷

Die *Vivo*-Teile, deren Thema ebenfalls an Volksmusikmodelle erinnert,¹⁸ bieten eine Gelegenheit zum Studium der Bartókschen *Tempo-giusto*-Vortragsweise. Das *giusto* [straffe] Tempo würde theoretisch ein gleichmäßiges rhythmisches Pulsieren und auch in den kleineren Rhythmus-einheiten innerhalb der »Tanzschritte« eine gleichmäßige Rhythmik bedeuten. In Wirklichkeit sind – genauso wie beim Vortrag der Volksmusik

selbst – weder die »Tanzschritte« noch die inneren Rhythmeseinheiten in Bartóks Spiel mechanisch gleichmäßig bzw. sie sind es nur sehr selten. Hier bringen wir nicht die

10. Notiert: $\overset{①}{\text{—}} \overset{②}{\text{—}} = 4 : 1$

Gespielt:

- Kleinste Deformierung: $\text{—} \text{—} \text{—} = 3,25 : 1$
- Typische Änderung: $\text{—} \text{—} \text{—} = 2 : 1,5 : 1$
- Größte Deformierung: $\text{—} \text{—} \text{—} = 1,1 : 1$

11.

12-mal	$\text{—} \text{—} \text{—}$ [10]		TYPISCHE		11-mal	$\text{—} \text{—} \text{—}$
var.	{ [1]		GEWÖHNLICHE			
	{ [1]					
6-mal	$\text{—} \text{—} \text{—}$				10-mal	$\text{—} \text{—} \text{—}$
4-mal	$\text{—} \text{—} \text{—}$					
1-mal	$\text{—} \text{—} \text{—}$				1-mal	$\text{—} \text{—} \text{—}$
1-mal	$\text{—} \text{—} \text{—}$		AUSNAHME		1-mal	$\text{—} \text{—} \text{—}$
					1-mal	$\text{—} \text{—} \text{—}$

¹⁶ — länger als ∞ ; = länger als —.

¹⁷ Nur auf der *Vox*-Aufnahme sind sie in der ersten Melodiezeile des [1.] *Tempo I* gleichlang.

¹⁸ 4zeiliges, 11silbiges isorhythmisches, formell mit A A' ... beginnendes Volksliedmodell erinnert an das Bartók-*Vivo*thema. In seinem Buch *A magyar népdal* [1924. S. XXIX. ²1965, S. 369*. Das ungarische Volkslied. 1925, S. 36. ²1965, S. 52*] hebt Bartók gerade diesen Rhythmus als typisch für die zu den 11silbigen Textzeilen der Gruppe A. IV gehörenden Melodie mit *Tempo giusto* Vorschritt hervor: »Die einfachste und dem Anschein nach altertümlichste Rhythmusform.« In seiner Melodiesammlung bringt er unter Nr. 60 *Októbernek, októbernek elsején* ... aus bereits seiner Sammlung im Komitat Csfk vom Jahre 1907 ein Beispiel für diesen Typ. In Verbindung mit dem *Vivo*-Teil des Klavierstückes jedoch verweist Bartók nicht auf ein gesungenes Volkslied, sondern auf eine auf Hirtenflöte gespielte Melodie (vgl. Anm. 15).

vollständige Notierung des zweimaligen *Vivo*-teiles, sondern nur die ersten Zweitaktgruppen als Muster [nach MM $\text{♩}/60$ notiert; in $1/20$ sec gemessene Zahlen auch die konkreten Längen und die Entfernung der »Tanzschritte« voneinander ausgedrückt]:

Einige beachtenswerte Merkmale:

12.

[1.] *Vivo*

5 4 4 4 3 4 3 3 3 15 17

HMV

6 5 5 5

[1.] *Vivo*

4 4 4 4 4 4 4 4 3 15 16

Vox

3 3 3 3

[2.] *Vivo*

6 5 5 14 4 5 5 4 11 2 15 17

HMV

4 4 4 4 4 4 4 4

11 10 9 9 9 8 9 8

[2.] *Vivo*

4 5 5 15 2 6 5 5 3 15 19

Vox

3 3 3 3 3 3 3 4

9 11 8 10 9 9 10 9

Akkorde auf den etwas langsameren *Vox*-Platten.

1. Der rhythmisch »dichtere« zweite *Vivo*-Teil (Verzierungen für die rechte Hand, rascher nacheinander erklingende Akkorde für die linke Hand) hat trotz der Tempobezeichnung langsames, verhaltenes Tempo.

2. Eine typische Verzerrung ist, daß die Proportion des ♩ . Rhythmus 1 : 3 [z. B. $4/20$ sec zu $12/20$ sec] sich im allgemeinen zur Proportion 3 : 15 zuspitzt.

3. In den ♩ und ♩ Diminutionsformeln sind die Sechszehntel in der Regel nicht gleichmäßig lang oder zumindest ist der Gesamtwert der Gruppe ♩ nicht ♩ gleich.

4. Typisch für Bartók ist der zuerst beschleunigte, dann verhaltene Ansatz des [1.] *Vivo*-Teils auf der HMV-Platte.

5. Eine beachtliche Abweichung zwischen den zwei Produktionen ist, daß die Begleittakte der linken Hand auf der HMV-Platte weicher und länger sind als die kurzen *Secco*-

*

Diese Feststellungen müßten in Punkte zusammengefaßt werden, wie der heutige Pianist *Abend am Lande* spielen soll. Aus zwei Gründen haben wir auf eine derartige Zusammenfassung verzichtet. Erstens wäre ein zumindest genauso eingehendes Studium sämtlicher Bartók-Aufnahmen nötig, um allgemeingültige theoretische Schlußfolgerungen ziehen zu können. Zweitens: jede »Nachahmung« der Bartók-Platten würde, besonders unter Anleitung einer theoretischen Analyse, kaum zu einer gesunden Erneuerung der heutigen Bartók-Interpretation führen. Die Vortragskünstler müssen oft und aufmerksam diese musealen Aufnahmen abhören und selbst entscheiden, was und vor allen Dingen in welchem Umfang sie Bartóks Spiel übernehmen. Zu diesem Abhören möchte ich am Schluß eine subjektive Bemerkung anknüpfen: Von den zwei Bartók-Aufnahmen ist die spätere *Vox*-Platte unbedingt rhapsodischer, launischer, wir könnten fast sagen manierterter als die *HMV*-Platte, die in der Glanzzeit seiner Pianistenlaufbahn aufgenommen wurde. In Kenntnis des gesamten uns überlieferten Bartók-Plattenmaterials scheint es, daß die *HMV*-Aufnahme die typischere, gelungenere ist und deshalb eine zu befolgende Bartók-Interpretation.

Neue Bartókiana

János Breuer

Drei Bartók-Bücher

1

Von den drei Büchern ist das erste – und wohl auch das bedeutendste – die Bartók-Biographie von *József Ujfalussy*,¹ die nach zwei ungarischen Ausgaben auch in russischer und englischer Sprache erschienen ist. Diese großangelegte Zusammenfassung verdankt ihr Entstehen einer in jeder Hinsicht günstigen historischen Stunde. Die erste ungarische Ausgabe erschien 1965, am 20. Todestag des Komponisten. Zu der Zeit haben schon zahlreiche Ergebnisse der wissenschaftlichen Grundlagenforschung vorgelegen, die zur Zusammenfassung unerläßlich waren. Drei Bände gesammelter Briefe (1948, 1951, 1955) von János Demény waren bereits im Umlauf. Er hat auch die Dokumente über Bartóks Leben bis 1940 gesammelt. Auch die Analysen von János Kárpáti, György Kroó und Ernő Lendvai sowie die monumentalen Studien von Bence Szabolcsi lagen bereits vor. Seit 1961 hat das von Denijs Dille geleitete Bartók Archiv (später Bartók Archiv des Musikwissenschaftlichen Instituts der Ungarischen Akademie der Wissenschaften) durch seine Organisation und seine Publikationen der wissenschaftlichen Forschung auch in institutioneller Form eine Heimstätte geboten.

Die Zusammenfassung des Bartókschen Lebenswerkes ist ein außerordentlich wichtiger Abschnitt der wissenschaftlichen Arbeit von József Ujfalussy. Das im Jahre 1958 herausgebrachte Bartók-Brevier ist gleichsam das Herangehen an dieses mächtige Lebenswerk, und diese Dokumentensammlung kann – ohne Schmälerung ihres souveränen Wertes – fast schon als die Skizze einer Biographie bewertet werden. Die Einteilung und thematische Anordnung des Stoffes versprechen und antizipieren einen monographischen Überblick und die Dokumente belegen eigentlich das gleiche, was József Ujfalussy in seiner umfangreichen Biographie zu beweisen sucht: die Einheit von Bartóks künstlerischer und wissenschaftlicher Aktivität und menschlicher Haltung.

Vielseitige Vorstudien und eine vielseitige Annäherung an das Thema waren zur Entstehung dieses Buches erforderlich. Allein die Bewertung der Etappen im Lebenslauf der Kompositionsstruktur und der Volksmusikforschungsarbeit hätte ein außerordentlich wertvolles Werk ergeben können, ohne jedoch zu einer solchen hochrangigen

¹ József Ujfalussy: *Béla Bartók*. Corvina Press. Budapest 1971. 459 Seiten. [Inzwischen wurde auch eine deutsche Ausgabe veröffentlicht: *Béla Bartók*. Corvina Verlag. Budapest 1973. 511 Seiten. Ed.]

Zusammenfassung geführt zu haben. Die Feststellungen des Biographen und Musikers, des Historikers und Theoretikers József Ujfalussy werden von der Tätigkeit des Ästhetikers integriert und gerade der Ästhetiker bereichert durch seine Interpretation und Analyse die vielen Ergebnisse der Bartók-Forschung der vorangegangenen Jahrzehnte mit jenem Plus, das dem Buch den größten Wert verleiht. Bei Anwendung einer dialektischen Anschauungsweise sucht und erforscht Ujfalussy die Verbindungen zwischen der allgemeinen Geschichte, dem Lebensweg und dem Bartókschen Werk. Gerade seine Dialektik bewahrt ihn, an Haaren herbeigezogene oder gewaltsame Erklärungen zu geben. Bei der Betrachtung der schicksalsträchtigen Ereignisse des 20. Jahrhunderts, des ersten und zweiten Weltkriegs, der Revolution und Konterrevolution in Ungarn und des Vorstoßes des Faschismus sucht er nicht einen mechanischen oder gar sofortigen Niederschlag in den Werken, vielmehr beweist er vielseitig, daß diese Erlebnisse des Menschen Bartók erst nach mehreren Jahren in seiner Musik Widerhall gefunden haben. Genauso natürlich und überzeugend erarbeitet er die Typologie und Semantik der Bartókschen Musik. Die Erfahrungen, die er in seiner großangelegten Studie *Intonation, Charakterbildung und Typengestaltung in Mozarts Werken* (Studia Musicologica I/1–2, 1961, S. 93–145) ausgearbeitet hat, wendet er auf Bartók an und entwickelt sie weiter.

Ungemein anschaulich und überzeugend bestimmt er Bartóks Platz in der Musik unseres Jahrhunderts. Einerseits beweist er, wie stark sich die zeitgenössische Musik (Schoenberg, Strawinsky usw.) auf seinen Stil auswirkte und worin er sich von den Zeitgenossen unterschied; andererseits legt er dar, daß die von Adorno stammende und in ihrer Wirkung weitreichende Theorie falsch war, nach der Bartóks Kunst gleichsam als dritter Weg, als der Ausschlag an der Waage zwischen dem alleinseligmachenden Radikalismus Schoenbergs und Strawinskys »Neo«-Tönen schwankt.

Die eingehende Analyse der Werke und ihre Periodisierung gewinnt ihren tiefsten Sinn gerade auf der Ebene des Ästhetischen. Ujfalussy zeigt all das auf, was die Schaffensperioden voneinander trennt, er unterscheidet und hebt gleichzeitig jene Züge hervor, die die Einheit des Lebenswerkes gewährleisten haben. So räumt er – und wir hoffen endgültig – das doppelte Mißverständnis aus, die für die Rezeption der Bartókschen Musik so schädlichen polarisierenden Auffassung, die seit Ende der zwanziger Jahre solch große Verwirrung verursacht hat. Er beweist, daß die Auffassung nicht stichhaltig ist, die aus dem Blickwinkel der »Frankfurter Schule« und von der Plattform des Schoenberg-Kreises den »modernen« Bartók verteidigt, die von der Volksmusik inspirierten Werke jedoch verurteilt. Andererseits beleuchtet das Buch, daß die Apologie der Folklore gegen den »modernen« Bartók ebenso falsch ist. Eine der weittragenden Schlußfolgerungen des Buches ist, daß der »moderne« und der »volkstümliche« Bartók kein Ergebnis schöpferischer Schizophrenie ist, daß dieses gewaltsam entzweigerissene Lebenswerk in Wirklichkeit eine organische Einheit bildet. Auch die Analysen sind äußerst wertvoll, die die Vereinfachung der Sprache in den letzten Werken erklären und die verbreitete Ansicht widerlegen, wonach Bartóks spätere Werke die neue Musik – oder eher Neue Musik – verraten haben.

Die historische und musikgeschichtliche Eingliederung, die ständige Hervorhebung des ästhetischen Standpunkts erfolgt natürlich anhand einer äußerst konkreten Analyse der Werke. Der Verfasser beweist schließlich, wie durch den Einfluß der Volksmusiktradition und der Zeitgenossen Bartók sein musikalisches Lebenswerk souverän ge-

staltet hat. Die Analysen sind ungemein konzis und setzen das jeweilige Werk stets mit Bartóks gesamter Musik in Verbindung. Besonders beachtenswert sind die Analysen der Quartette und der Wechselwirkung zwischen dramaturgischen, inhaltlichen und Formelementen in den Bühnenwerken; oder die Gedankenkette, die von der *Tanzsuite* bis zum *Konzert für Orchester* durch zwei Jahrzehnte die musikalisch-ästhetische Entwicklung der Idee der »Verbrüderung der Völker« verfolgt. Ebenso überzeugend ist der kurze Einblick in Bartóks Werkstatt in Verbindung mit den *Violinduos* und *Mikrokosmos*.

In den seit Bartóks Tode verflossenen mehr als 30 Jahren hat die Forschung so viele Angaben angehäuft, daß sie in naher Zukunft kaum auf solche grundlegende Entdeckungen zählen kann, die József Ujfalussy zur Revidierung seiner Bewertungen veranlassen müßten. In Details wird sich das Bild natürlich auch weiterhin ständig bereichern. Als Grundlage für die russische und englische Ausgabe des Werkes diente die verbesserte und ergänzte ungarische Ausgabe 1971. Eine dritte, verbesserte ungarische Ausgabe ersuchen 1976; darin wurden einige der hier folgenden Vorschläge bereits beachtet.

Einige Vorschläge für die nächsten Ausgaben:

1. Nach neuerdings bekannt gewordenen Angaben hat Bartók nicht zwischen 1908 und 1916 (englische Ausgabe, S. 86, russische Ausgabe, S. 80), sondern im Frühjahr 1911 den ersten Satz des frühen Violinkonzertes durch Instrumentierung der 14. Bagatelle zu *Zwei Porträts* ergänzt.

2. Nach mehreren Quellenbelegen hat Bartók den Klavierauszug für zwei Klaviere von Strawinskys *Le sacre du Printemps* nicht 1917 bei den Proben des Balletts *Der holzgeschnitzte Prinz* bei sich behalten (englische Ausgabe, S. 215, russische Ausgabe, S. 205), sondern ein Jahr später bei den Proben der Oper *Herzog Blaubarts Burg*. Bei dieser Gelegenheit hat er das Werk auch den Leitern der Oper am Klavier vorgespielt.

3. Die Uraufführung der *I. Sonate für Violine und Klavier* im Jahre 1922 hat nicht in London stattgefunden (englische Ausgabe, S. 390, russische Ausgabe, S. 364), denn dieser berühmten Aufführung ging die Wiener Uraufführung des Werkes voraus.

In der Einleitung zu seinem Buch betont Ujfalussy, er wolle keine neuen Angaben und Tatsachen erforschen, vielmehr baue er sein Buch auf das reiche Material der vorhandenen Grundlagenforschungen auf. Die sich mit der Sammlung der Dokumente zum Lebenslauf befassenden Werke haben bis heute außerordentlich wenig — ich könnte sagen, überhaupt nicht — das Schicksal der Bartók-Werke in Hitler-Deutschland berücksichtigt. Als ob die Werke des geschworenen Antifaschisten Bartók nach 1933 sofort aus den deutschen Konzertsälen verschwunden wären. Auch ohne Besitz eines vollständigen Materials kann behauptet werden, daß das nicht stimmt. Zum Beispiel wurde die *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* zu Bartóks Lebzeiten nirgends sooft gespielt wie gerade in Deutschland, wo es von 1937 bis 1941 zwölfmal im Rundfunk und in Konzertsälen aufgeführt wurde. Unter den Dirigenten nennen wir Furtwängler, Kabasta und Konwitschny. Das Werk wurde von der offiziellen nazistischen Musikkritik scharf verurteilt. Es erhebt sich die Frage, ob die in Hitler-Deutschland bis 1942 zu verfolgenden Bartók-Aufführungen, bei Berücksichtigung Bartóks völlig eindeutiger ablehnender Haltung gegen den Faschismus, nicht Momente des geistigen Widerstandes enthielten. Wenn wir an Hans Rosbauds Brief an Bartók denken (DocB/III, 175/76), können wir diese Hypothese nicht von der

Hand weisen. Die Frage fordert jedenfalls eine weitere Aufklärung, doch es steht mir fern, ihre Ausarbeitung von Ujfalussys Bartók-Buch zu verlangen.

Außerordentlich reich ist der Apparat der englischen Ausgabe, der eine chronologische Zeittafel, das bisher vollständigste Werkverzeichnis, eine Diskographie und Bibliographie umfaßt. Die russische Ausgabe enthält leider nur eine biographische Zusammenfassung, Szöllösys gekürztes Werkverzeichnis und die Bibliographie.

In der Zusammenstellung von Denijs Dille erschien zum erstenmal ein vollständiges Verzeichnis der Jugendwerke Bartóks, das 77, zum größten Teil unveröffentlichte Werke aus den Jahren 1890–1904 anführt. Es ist interessant, daß das Kind Bartók sogar zweimal die Opusnumerierung seiner Werke begann und dann zum drittenmal bereits als Erwachsener seiner Rhapsodie für Klavier und Orchester wieder die Zahl op. 1 gab.

Das Werkverzeichnis von András Szöllösy, das sich seit 1956 den gleichen Rang wie das Köchel-Verzeichnis oder der Bach-Katalog von Schmieder erwarb, wurde nach zahlreichen Korrekturen und Ergänzungen veröffentlicht. Szöllösy betont: »Concerning publishing data, the abbreviation of the publisher is followed by the year of the edition or copyright . . .« (S. 400). Die Daten auf den Noten stimmen jedoch nicht immer. Die Variante für Solo-Klavier der Rhapsodie op. 1 trägt das Datum 1909, obwohl in den *Signalen für die musikalische Welt*, 18. November 1908, das Werk unter den eingesandten Stücken angeführt wird (S. 490). Beim I. Streichquartett steht das Datum 1911, obwohl der ungarische Bartók-Kritiker Géza Csáth in der literarischen Zeitschrift *Nyugat* am 1. April 1910 über das Erscheinen des Werkes berichtete. 1910 schrieb Wilhelm Altmann in *Die Musik* (Nr. 22, zweites Augustheft) eine Rezension über das Stück. Die *Drei Rondos* tragen die Jahreszahl 1933, obwohl Kurt Westphal die Stücke in *Die Musik* im Januar 1931 besprochen hat. Das Datum 1921 auf der Klavierfassung der *Zwei Bilder* ist offensichtlich ein Druckfehler, denn sie die Plattennummer 3558 hat, während die 1912 gedruckte Partitur die Plattennummer 3557 trägt.

Die gedruckten Noten einer zweiten Gruppe der Werke sind undatiert, doch das Erscheinungsjahr läßt sich nach verschiedenen Quellen feststellen. Die 1907 geschriebenen *Drei Volkslieder aus dem Komitat Csik* wurden im August 1910 von der ungarischen Fachzeitschrift *A Zene* (Die Musik) als Neuheit besprochen. Die gleiche Zeitschrift rezensierte die *Skizzen für Klavier* unter Musikneuheiten im April 1912. Die Serie *Für Kinder* ist in drei Teilen erschienen. Der Verleger Rozsnyai annoncierte Bartók-Werke in der Nummer vom 25. Mai 1910 der *Signale für die musikalische Welt*. Hier heißt es: »Für Kinder. 42 kleine Klavierstücke.« Im Juni 1911 erschien in der Fachzeitschrift *Zeneközlöny* (Musikrundschau) ein Artikel von Antal Molnár über *Für Kinder* und der Untertitel des Artikels lautet *Drei Hefte Klavierstücke*; schließlich rezensierte im April 1912 *A Zene*, Heft 3–4, *Für Kinder*. Ich möchte den Wert des von Szöllösy zusammengestellten Werkverzeichnisses mit diesen ergänzenden Angaben nicht schmälern, sondern eher die Aufmerksamkeit darauf lenken, daß zwar die Geschichte des Erscheinens der Bartók-Werke und seiner Beziehungen zu den Verlegern bis heute ungeschrieben ist, doch früher oder später gewiß von allen Werken der genaue Zeitpunkt der Herausgabe festgestellt werden kann und wird.

Es sei mir erlaubt, auch die Szöllösy-Liste der Bartók-Schriften mit zwei Angaben zu ergänzen. Bei der für die von Bartók stammende Analyse der *Rhapsodie op. 1* (Szöllösy: Bartók Béla összegyűjtött írásai I. Nr. 72 [Béla Bartóks gesammelte Schriften I. Nr. 72])

gibt er *Die Musik* und *Schweizerische Musikzeitung und Sangerblatt* als Quellen an. Das Material dieser zwei Quellen stimmt nicht völlig überein, da die wenigen Druckfehler in den Notenbeispielen der deutschen Zeitschrift im Schweizer Blatt nicht vorkommen. Interessant an der schweizerischen Quelle ist, daß sie eine sehr knappe, insgesamt vierzeilige Selbstbibliographie Bartoks enthält, die im DocBr/II unter den Selbstbiographien des Komponisten nicht angeführt wird. Bartoks Analyse erschien außerdem in der *Allgemeinen Musikzeitung* 1910, S. 506, sowie in den *Signalen für die musikalische Welt*. Jahrgang 1910, S. 809–811, mit einem von dem bisher bekannten ziemlich abweichenden Wortlaut und Notenbeispielen des Komponisten in Faksimile.

Ein wertvoller Beitrag zur Bartok-Forschung ist die Diskographie von Laszlo Somfai. Da der Verfasser die Vollständigkeit der von Bartok bespielten und in Handel erhältlichen Platten erstrebt, möchte ich seine Aufzählung mit einer weiteren Angabe ergänzen. Die Aufnahme der von Jozsef Szigeti für Violine und Klavier bearbeiteten *Ungarischen Volksweisen* im Vortrag von Szigeti und Bartok kam nach einer Angabe der Oktobernummer 1930 der Zeitschrift *Die Musik* mit dem Zeichen *Columbia DWX 1340* in Umlauf. Ich weiß nicht, ob dies eine ältere Aufnahme ist als die von Somfai angegebenen *Col. LX 31* und *Col. M 7274* oder eine Version der gleichen Aufnahme mit einer anderen Numerierung.

Die allgemeine Diskographie gibt eine Auswahl, ohne jedoch die Standpunkte der Auswahl zu begründen. Jedenfalls empfinde ich als einen Mangel, daß die Bartok-Gesamtausgabe – inbegriffen die bei Drucklegung des Buches erst geplanten Aufnahmen des ungarischen *Hungaroton* nicht in die Diskographie aufgenommen wurden. Ebenso vermissen ich Istvan Kertész' vorzügliche Aufnahme der Oper *Herzog Blaubarts Burg*, auf der Christa Ludwig und Walter Berry hervorragend die Hauptpartien singen.

Der außerordentlich reiche Apparat des Buches darf nicht übersehen lassen, daß kein Sachregister beigegeben wurde. Zwar bietet das ziemlich ausführliche Inhaltsverzeichnis eine gewisse Orientierung, doch ersetzt es nicht das übliche Namen- und Werkregister.

2

Die zweite verbesserte Ausgabe des *Mikrokosmosfuhlers* von Benjamin Suchoff² informiert den Leser in verschiedener Richtung. Der Band wendet sich vor allem an Musiklehrer. Im Haupttext versieht der Verfasser sämtliche Mikrokosmosstucke mit sachgerechten – in seiner pädagogischen Praxis kontrollierten – Anmerkungen. Als Einführung bringt der Verfasser zwei Studien: eine Bartok-Biographie, in der er den Schwerpunkt auf Bartoks Pianistentatigkeit legt. Die andere umfaßt die technisch-musikalischen Eigenheiten des *Mikrokosmos* und in dessen Rahmen Bartoks musikpädagogische und Vortragskonzeption in gedrängter und klarer Form, so daß auch für in Bartoks Werken weniger bewanderte Pädagogen die strukturellen Eigenheiten der Stücke und die Methode zu ihrer pädagogischen Benutzung verständlich sind.

Inhaltlich gibt diese Publikation bedeutend mehr als ein solides musikpadagogisches Handbuch. Einen überragenden wissenschaftlichen Wert verleiht ihr, daß der Verfasser

² Guide to Bartoks Mikrokosmos by Benjamin Suchoff. Revised Edition 1971. Boosey and Hawkes Music Publishers Limited. London 1971. 152 Seiten.

sämtliche Anmerkungen und Kommentare veröffentlicht, mit denen Bartók im Sommer 1944 fast alle Stücke des *Mikrokosmos* versehen hat. Zwar enthielt auch die 1940 erschienene *Mikrokosmos*-Ausgabe Anmerkungen, doch keine so umfassenden und vielseitigen Informationen. Bartóks Anmerkungen verweisen auf Tonalität und Struktur, klaviertechnische Eigenheiten und Vortrag sowie auf die Volksmusik- und Kunstmusikwurzeln der einzelnen Stücke, ihren Inhalt und Ausdruck. Es ist bekannt, wie wortkarg Bartók war, wenn er über seine eigenen Werke sprach und deshalb ist es besonders beachtenswert, was er über *Mikrokosmos* sagt, der in Bartóks Kompositionswerkstatt den tiefsten Einblick gewährt.

Bei der Tonalität geht Bartók in seiner Darlegung von den durch die Fünffingerlage bedingten verschiedenen Pentachorden, den modalen Tonarten und der Pentatonik zur Erklärung der Polytonalität und Polymodalität über. Aus seinen zahlreichen Hinweisen wird unwiderlegbar offensichtlich, daß die polytonale Polymodalität ein grundlegendes und aus verschiedenartiger Volksmusik gewonnenes System der Bartókschen Musik ist. Die Anmerkungen beleuchten, wie chromatische Gebilde aus der Kombination der verschiedenen Modi entstehen. Sie betonen, daß bei dem gleichen musikalischen Stoff aus der Diatonie durch Zusammendrängung Chromatik, oder umgekehrt, aus der Chromatik durch Interwallerweiterung Diatonie entsteht. In zahlreichen Fällen beruft sich Bartók darauf, daß er die alterierten oder chromatischen Töne als kolorierende Mittel angewandt hat. In der Harmonie lenkte er die Aufmerksamkeit auf verschiedene (Terz-, Quint-) Parallelen. Charakteristisch für seine harmonische Denkweise ist, daß er Dreiklänge als unverändert oder höchstens »koloriert« betrachtet, bei denen im festen Rahmen des Grundtons und der Quinte eine kleine oder eine große Terz, eventuell Quart erklingt. Er bietet einen Einblick in seine homophone und polyphone Konstruktionsmethoden und verweist auf die Übergänge zwischen den zwei Techniken. In mehreren Anmerkungen erklärt er die Mittel der neuen Musik. Zum Beispiel seine Anmerkung zu dem Stück Nr. 86 (Zwei Dur-Pentachorde): »One voice in C, the other in F# in juxtaposition. Often employed in modern music and when understood would solve many of its misteries.«

Die authentischen Informationen über den Unterricht und besonders über den Vortrag sind von unschätzbarem Wert. In seiner Anmerkung zum Stück Nr. 48 (Mixolydische Tonart) macht er eine allgemeingültige Bemerkung zu den Tempi: »I checked the *Mikrokosmos* pieces against the metronome.« Was Bartók zu dieser kategorischen Anmerkung veranlaßte, welche negativen Erfahrungen er in Verbindung mit dem Vortrag der *Mikrokosmos*-Stücke gemacht hat, entzieht sich meiner Kenntnis. Diese Anmerkung widerspricht jedenfalls folgendem Gedanken in seinem Vorwort zur Ausgabe: »Die MM-Notierungen, wie auch die Angaben der Zeitdauer sind, hauptsächlich in den drei ersten Heften . . . bloss als Vorschläge zu betrachten; das Tempo von einigen Dutzend der ersten Stücken kann — je nach den Umständen — langsamer oder schneller genommen werden. Je weiter wir fortgeschritten sind, desto weniger eignen sich die Stücke zur Änderung der Tempi; im 5. und 6. Heft sind die Vormerkungen in der üblichen Weise verbindlich.«

Bartók lenkte in jedem Fall die Aufmerksamkeit auf die genaue Einhaltung der Akzente, der dynamischen Zeichen, der ungewohnt phrasierten Melodiebögen, der sich auf den Anschlag beziehenden Anweisungen usw. und besonders der rhythmischen Präzision. Bereits im zweiten Heft bemerkt er zu den als schwer angesehenen Stücken »not

for average pupil«. Eine selbständige Studie verdiente, was Bartók als schwerer als der Durchschnitt und was er als einfacher beurteilte. In jeden Fall betonte er die Wichtigkeit der im Anhang gebrachten Übungen. Diese sind also zur leichteren Lösung der technischen Probleme nach einem genau bestimmten Plan entstanden.

Außerordentlich reich sind die Angaben zum Einfluß der Volksmusik. Bartók spricht von der Wirkung der jugoslawischen Dudelsackmusik, über den Einfluß der Rhythmik der rumänischen Volksmusik, über die Kombination ungarischer Melodien und des bulgarischen Rhythmus und über die Anwendung bulgarischer, russischer und natürlich ungarischer Volkslieder. Er beruft sich auf Vorläufer und Zeitgenossen: vorwiegend auf Bach, doch er erwähnt auch die Präludien sowie die Werke bzw. den Stil von Couperin, Schumann, Chopin, Skriabin, Strawinsky, Schoenberg, Prokofjeff, Cowell, Gershwin usw. Es ist bedauerlich, daß der Verfasser des Buches nicht nach Bartóks Quellen zur Musikliteratur geforscht hat, er bringt die originalen Bach-, Schoenberg- oder Strawinsky-Beispiele weder in Noten noch in Taktzählungen.

Von höchstem Interesse sind die Bemerkungen über Inhalt und Ausdruck, denn Bartók, wenn er überhaupt über seine eigenen Werke sprach – mit Ausnahme seiner kurzen *Concerto*-Analyse – beschränkte sich immer auf die technisch-formellen Eigenheiten. Der *Mikrokosmos* war noch nicht fertig, als er in einem Brief an seinen Herausgeber Hawkes zwischen inhaltlich bestimmbar und nicht bestimmbar unterschied: »I would suggest to publish it with pictures . . . With some of the pieces it is quite obvious what the pictures should represent: f.i. 'From the diary of a fly' a fly or flies (in the middle *agitato* a spiders web). But in any cases (as for inst. 'Quarten', 'Contrary motion' etc.). I would not suggest any theme for the picture; nevertheless I have the feeling, even there would be used 'decorative' elements.« (Gy. Kroó: *Unrealized Plans by Bartók*. Studia Musicologica, 1970. p. 19.)

Mit der Bestimmung des Ausdrucks, der Atmosphäre geht Bartók sparsam um. Manchmal jedoch paßt eine Anmerkung auch auf mehrere Stücke mit ähnlicher Intonation. Beispielsweise kann die Bezeichnung »Nostalgic piece« nicht nur auf das Notturmo (97), sondern ohne Zwang auch auf die Stücke 41 (Melodie mit Begleitung), 85 (Gebrochene Akkorde), 88 (Schalmeienklang) und 125 (Kahnfahrt) angewandt werden.

Besonders möchte ich die Aufmerksamkeit auf die wenigen Kommentare lenken, in denen Bartók die Konstruktion und musikalische Technik mit der Erklärung des Ausdrucks verbindet. Zum Stück 47 (Jahrmarkt) bemerkt er: »Voices moving in broken thirds and fourths in contrary motion which creates an atmosphere of excitement.« Zu dem Stück 108 (Ringeln): »Picturesque struggle between tones of a minor second.« Zum Satz Nr. 144 (Kleine Sekunden, grosse Septimen): »The sevenths are bells and they emphasize the melody.«

Für die wissenschaftliche Forschung ist das Buch von Benjamin Suchoff eine Quelle von erstrangiger Wichtigkeit. Die Originalarbeit des Verfassers ist eine außerordentlich umsichtige und gründliche Hilfsquelle für die Lehrer des *Mikrokosmos*. Suchoff sammelt fast wörterbuchmäßig die Klaviertechnischen und musikalischen Eigenheiten eines jeden Stückes und ergänzt Bartóks Anmerkungen mit weiteren Vortragsvorschlägen. Was er mitteilt, ist allerdings auch meist aus den Noten selber leicht herauszulesen. Er dachte wahrscheinlich an die in Bartóks Musik weniger bewanderten Pädagogen; »for average teacher« könnte ich Bartóks Redeweise frei paraphrasieren. Seine Erklärungen sind genau und zuverlässig.

Die dem Band angegliederte Bartók-Bibliographie, vom Verfasser als »Selected Bibliography« bezeichnet, versetzt den Leser ein wenig in Verwirrung. Einerseits gibt er in ungemein reicher Auswahl die beträchtliche internationale Literatur des *Mikrokosmos* – natürlich einschließlich auch der in Ungarn publizierten Artikel und Studien –, andererseits jedoch verweist er auf viele solche Arbeiten, die kaum in näherer Beziehung mit *Mikrokosmos* gebracht werden können, so z. B. führt die Bibliographie Bartóks rumänische Volksmusikpublikationen an – Arbeiten über jede andere Volksmusik fehlen – und beruft sich auf die zu diesem Themenkreis verfaßten, zum *Mikrokosmos* in keiner Beziehung stehenden Studien von Benjamin Suchoff. Ein kleiner Irrtum in der Bibliographie: Der III. Band der Magyar Zenetörténeti Tanulmányok (Studien zur ungarischen Musikgeschichte) – mit der Abhandlung von Benjamin Suchoff *The Computer and Bartók Research in America* – ist bei der Editio Musica Budapest weder 1971 noch 1972, sondern erst 1973 erschienen.

3

Das Buch von András Benkő³ bereichert die biographische Grundlagenforschung. Dies ist die erste Publikation, die mit dem Anspruch auf Vollständigkeit Bartóks persönliche Konzertaktivität in *einem* Lande aufarbeitet. Auch bisher war bekannt, welche Rolle die rumänischen Kontakte in Bartóks Leben und seiner Interpretentätigkeit gespielt haben. Auch bisher hat die Forschung sehr viele Momente der Konzertgastspiele in Rumänien erforscht, Benkős Arbeit jedoch bereichert wesentlich die Dokumente und zeigt die wahre Geschichte dieser Tournées.

Die Gliederung des Buches ist systematisch und logisch. Der erste Teil gibt einen Überblick über Bartóks zehn Gastspiele (1922–1936), der zweite Teil enthält 62 unbekannte oder früher nur im Auszug veröffentlichte Kritiken, Zeitungsartikel und Berichte über diese Auftritte. Im Anhang erhält der Leser die bisher vollständigste Bibliographie der in Rumänien erschienenen Schriften über Bartók. Außerdem enthält das Buch das vollständigste Repertoire der Konzerte in Rumänien, die Auftritte in Rumänien chronologisch und nach Städten angeordnet, sowie ein Namenverzeichnis der an den Bartók-Abenden mitwirkenden Künstler. Sorgfältig verfaßte Anmerkungen, Register und einige bisher unbekannte Bilder und Programmzettel ergänzen diese reiche Publikation.

Bartók hat insgesamt 37 Konzerte in Rumänien gegeben, hiervon 23 in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre. In den dreißiger Jahren ist die Zahl der Auftritte – wie Benkő bemerkt – aus finanziellen Gründen zurückgegangen. Bartók bereitete auch noch Ende der dreißiger Jahre eine Reise nach Rumänien vor. Aus einer freundlichen Mitteilung von seinem ungarischen Impresario, Imre Kun, ist mir bekannt, daß dieser Plan wegen der damaligen rumänischen Steuerbestimmungen und weil man das Honorar nicht aus dem Land hinausführen durfte, scheiterte.

³ Benkő, András: *Bartók Béla romániai hangversenyei* (Béla Bartóks Konzerte in Rumänien). Kriterion Könyvkiadó. Bukarest 1970. 312 Seiten.

Benkős zusammenfassende Tabelle (S. 136), die sich auf die Forschungen von János Demény stützt, zeigt, welchen vornehmen Platz einige rumänische Städte in Bartók-Auftritten einnehmen.

<i>Stadt</i>	<i>Zahl der Konzerte</i>
Wien	16
London	14
Berlin	10
<i>Kolozsvár</i> (Klausenburg, heute Cluj-Napoca)	8
Frankfurt/a. Main	7
Amsterdam	7
<i>Bukarest</i>	5
<i>Nagyvárad</i> (Großwardein, heute Oradea)	5
Rom	5

Aus dem Konzertrepertoire geht hervor, daß Bartók fast alle seine bis 1936 für Solo geschriebenen Klavierwerke in Rumänien gespielt und die großen Zyklen dem dortigen Publikum wenigstens auszugsweise vorgestellt hat. Nur die *Drei Volkslieder aus dem Komitat Csik*, *Zwei Elegien*, *Drei Etüden* und die Klavierfassung der *Tanzsuite* fehlen, doch von diesen vier Werken hat Bartók die *Drei Volkslieder aus dem Komitat Csik* und die *Tanzsuite* auch anderswo nicht vorgetragen. Wir können also behaupten, daß zu Lebzeiten des Komponisten kein einziges fremdes Land so gründlich und umfassend seine Klaviermusik kennengelernt hat wie Rumänien. Benkő lenkt die Aufmerksamkeit darauf, daß Bartók »in Rumänien kein einzigesmal auftrat, ohne irgendeines seiner in der rumänischen Volksmusik wurzelnden Werke zu spielen – aus Verehrung der rumänischen Volksmusik und des rumänischen Volkes« (S. 129). Bartók hat – wie überall – auch in Rumänien Kodály's Klavierwerke popularisiert, er spielte dessen Op. 3 und Op. 11. Außer den von ihm bevorzugten *Clavecinisten* trug er verhältnismäßig häufig Beethoven, Debussy, seltener Bach, Chopin, Liszt und Brahms vor. Jedenfalls war das Repertoire der rumänischen Konzerte sehr umfangreich.

Aus Benkős Darstellungen geht hervor, mit welcher Liebe das rumänische Publikum und die Presse Bartóks Werke und Vortrag aufgenommen haben. Seine Auftritte wurden sehr häufig von informativen Zeitungsberichten aus der Feder von Fachleuten vorbereitet, die Bartóks Rang in der Musik unseres Jahrhunderts genau kannten. Interessant und lehrreich ist die Zusammenstellung der Attribute, mit denen die zeitgenössische Presse Bartók, den Vortragskünstler, den Komponisten und Menschen charakterisierten (S. 130–132). Aus den Berichten über die Tournees erfahren wir, daß Bartóks rumänische Auftritte nicht nur musikalische, sondern auch gesellschaftliche Ereignisse waren, die progressiv denkende Intelligenz bewertete vielseitig Bartóks Besuche.

András Benkő gibt in seinem präzise ausgearbeiteten umfassenden Bartók-Buch ein Beispiel dafür, mit welchen Methoden die Wissenschaft nach Abschluß einer heroischen Epoche der Grundlagenforschungen und der ersten Zusammenfassungen weiter schreiten kann, um die weißen Flecken in der Biographie zum Verschwinden zu bringen.

Denijs Dille

Nachtrag zu Documenta Bartókiana 2

Seite 54 und 60

Nach einer Mitteilung Péter Balabáns ist sein Vater, Imre Balabán, nicht 1899 sondern 1889 geboren; beendete seine Studien an der Budapester Musikakademie nicht 1909, sondern 1910; war Dirigent in Reichenberg (nicht Reichenburg).

Namen- und Sachregister*

- Aachen 175
Ábrányi, Emil 37, 41, 88, 90
Achron, Joseph 145
Ádám, Jenő 125
Adorno, Theodor Wiesengrund 206
Ady, Endre 63, 65, 74, 76, 77, 160
Agaard, Oestwig 110, 113
Albéniz, Isaac 87, 90
d'Albert, Eugen 88, 90
Alberti-Verlag 19
Albrecht, Otto E. 180
Albrecht, Sándor 145, 171, 175
Aldeburgh 173
Allende, P. Humberto 145
Allgemeine Deutsche Musikgesellschaft 19
Allgemeine Musikzeitung 209
Alnar, H. Ferid 145
Altenberg, Peter 170, 171
Altmann, Wilhelm 208
Amerika (USA) 17, 55, 75, 77–79, 86, 89, 109, 111, 113, 116, 122
Amsterdam 172–174, 213
Anbruch, siehe *Musikblätter des Anbruch*
Angelis-Valentini, Enrico de 145
Anisz, Aladár 171, 173
Ankara 147, 153
Antheil, George 145
Anthes, (Georg) György 75, 78
Arad 174, 176
Arányi, Jelly 141, 169, 171, 172, 175, 180
Arányi Schwestern, siehe Jelly A. und Adila Fachiri
Ardévol, José 146
Arma, Pál (Paul), siehe Weisshaus
Arnhem 169, 172
Arnhemsche Courant 169
Bach, Johann Sebastian 24, 26, 43, 46, 68–70, 72, 74, 87, 88, 90, 110, 113, 117, 122, 132, 133, 136, 213
Bachrich, Ernst 146
Bailey, William H. 146
Baines, William 146
Baja 174
Baker, Theodor 19
Baklanoff (Baklanow), Georgij 88, 90
Balabán, Imre 52, 170, 214
Balabán, Péter 214
Balázs, Béla 171
Balogh, Ernő 146, 194
Barcelona 175
Bárczy, Gusztáv 114
Bárdos, Lajos 125, 146
Barna, István 187
Bartha, Dénes 11
Bartók Archiv, Budapest 7 ff., 16, 18, 21–23, 27, 33, 42, 48, 52, 54, 60, 65, 73, 74, 80, 85, 90, 108, 114, 124, 142, 143, 170, 171, 179, 180, 195, 205

* Von Werktiteln werden bloß die von Komponisten des 20. Jh. angegeben (nach dem Namen des jeweiligen Komponisten in alphabetischer Reihenfolge). Die Titel der in Bartóks Notensammlung befindlichen Werke sowie diejenigen, die auf seinem Klavierrepertoire standen, wurden nicht aufgenommen. Auf Ort- und Verlegerangaben sowie auf abgekürzte Autorennamen und Initialen in den bibliographischen Beschreibungen wurde verzichtet.

Bartók, Béla

KOMPOSITIONEN, I. Bühnenwerke: »Herzog Blaubarts Burg« 36, 40, 129, 139, 141, 172, 207, 209; »Der holzgeschnitzte Prinz« 36, 40, 129, 139, 141, 207; »Der wunderbare Mandarin« 19, 139. II. Chorwerke: *Cantata profana* 172. III. Orchesterwerke: »Kossuth« 7; *Rhapsodie* f. Kl. u. Orch. 208; *Scherzo* f. Kl. u. Orch. 7; *1. Suite* 74, 129, 139, 168; *2. Suite* 75, 78, 139; *Violinkonzert* op. posth. 207; *2. Porträts* 129, 207; *2. Bilder* 129, 208; *4 Orchesterstücke* 139; *Tanzsuite* 207; *Bilder aus Ungarn* 195; *Musik für Saiteninstrumente etc.* 207; *Violinkonzert* 172, 179; *Konzert f. Orch.* 207. IV. Kammermusik: *Sonate* (1903) f. Kl. u. Vl. 7; *Klavierquintett* 7, 170; *1. Quartett* 18, 63, 65, 129, 144, 208; *2. Quartett* 9, 82, 84, 129, 179—189; *1. Sonate f. Vl. u. Kl.* 141, 144, 149, 171, 180, 207; *2. Sonate f. Vl. u. Kl.* 171; *3. Quartett* 180; *1. Rhapsodie* f. Vl. u. Kl. 172; *2. Rhapsodie* f. Vl. u. Kl. 172; *Duos* f. 2 Vl. 207; *Kontraste* 170, 172; *Solo-Sonate* f. Vl. 180, 208; (Székely-Bearb.) *Rumänische Volkstänze* 194, (Szigeti-Bearb.) *Ungarische Volksweisen* 194, 209. V. Klaviermusik: *Vier Klavierstücke* 139, 140; *Rhapsodie* op. 1 139, 208; *3 Volkslieder aus Csik* 208, 213; *14 Bagatellen* 129, 194, 207; *10 leichte Klavierstücke* 194, 195; *Abend am Lande* (aus *10 leichte Klavierstücke*) 9, 193—201; *Bärentanz* (aus dgl.) 63, 65, 79, 194; *Elegien* 129, 213; *Für Kinder* 208; *2 rumänische Tänze* 179; *Skizzen* 52, 208; *Nénies* 139, 141; *Burlesken* 52, 129, 194; *Allegro barbaro* 9, 79, 194; *Suite* op. 14 129, 140, 194; *15 ungarische Bauernlieder* 194; *Etuden* op. 18 23, 28, 239, 141, 213; *Tanzsuite* (Kl.-Fassung) 213; *9 kleine Klavierstücke* 194; *3 Rondos* 194; *Kleine Suite* 194; *Mikrokosmos* 194, 209—212. VI. Lieder und Volksliedbearbeitungen 87, 90; *Ungarische Volkslieder* (mit Kodály) 180; *8 ungarische Volkslieder* 140, 193; *Fünf (Ady-) Lieder* op. 16 139. VII. Bartóks instruktive Ausgaben 18; (Scarlati) 18.

SCHRIFTEN (laut Suchoff) *Béla Bartók Essays* (Bibl.-Nrn.) (22) *Der Musikdialekt der Rumänen von Hunyad* 18, 19; (24) *Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung* 19; (30) *Musikfolklore* 20, 52; (31) *Das Problem der neuen Musik* 23, 27, 29; (32) *Hungary in the Throes of Reaction* 33, 38; (36) *Ungarische Bauernmusik* 20, 52; (37) *Kodály's New Trio* 42, 45; (38) *Der Einfluß der Volksmusik auf die heutige Kunstmusik* 48, 51, 91; (39)

To Celebrate the Birth of the Great Bonn Composer 54; (40) *Arnold Schönbergs Musik in Ungarn* 51, 54; (42) *Schönberg and Stravinsky Enter »Christian-National« Budapest* 65, 70; (43) *Kodály Zoltán* 60, 62; (44) *Aki nem tud arabusul* 61; (46) *New Kodály Work Raises Storm of Critical Protest* 73, 77; (47) *Lettera da Budapest I* 80, 83; (48) *Budapest Sorely Misses Dohnányi* 85; (49) *Budapest Welcomes Dohnányi's Return* 108, 111; (50) *The Relation of Folk-Song to the Development of Art Music of Our Time* 91, 101; (51) *Della musica moderna in Ungheria* | *The Development of Art Music in Hungary* 114, 124, 129, 134; (52) *Lettera da Budapest II* 85, 108, 112; (53) *Two unpublished Liszt Letters to Mosonyi* 19; (54) *La musique populaire Hongroise* 20; (58) *Das ungarische Volkslied* 19, 198, 199; (74) *Tóth népdalok* 33; (85) *Hungarian Peasant Music* 19; (99) *Die mechanische Musik* 193; (123) *Concerto for Orchestra* 211

Bartók, Béla jr. 10, 142

Bartók, Ditta, siehe Pásztor

Bartók, Elza 8, 17

Bartók, Frau Béla (Mutter des Komponisten) 16, 17, 35

Bartók, Márta, siehe Ziegler

Bartók-Nachlaß (Budapest bzw. New York, The Béla Bartók Estate) 22, 28, 63, 142, 143, 195

Bartók, Péter 194

Basilides, Mária 87, 171, 173, 174, 193

Battle 183

Becker, Hugo 35, 39

Becker, John 146

Bedetti, Jean 171, 175

Beethoven, Ludwig van 24, 26, 29, 52, 54—58, 67—76, 78, 79, 81—84, 86—90, 98, 99, 106, 107, 109—111, 113, 116, 121, 131, 213

Békéscsaba 173—175

Bender, Paul 111

Benjamin, Arthur 146

Benkő, András 212, 213

Bentzon, Jorgen 146

Beretvás, Hugó 76

Berg, Alban 114

Kammerkonzert 143, 144; »Lulu« 143, 144; *Lyrische Suite* 144; *Violinkonzert* 144

Berlin 17, 19, 23, 28, 34, 38, 39, 42, 45, 52, 67, 70, 111, 122, 132, 175, 213

— Hochschule für Musik 36, 116, 122

— Phonogramm-Archiv 33, 100, 108

Berlioz, Hector 59, 127, 135

Berners, Lord, siehe Tyrwhitt, Gerald

Berry, Walter 209

- Berzsenyi, Dániel 74, 77
 Biskra 140
 Bizet, Georges 37, 41, 59, 88, 117, 122, 132
 Blanchet, Emile R. 146
 Bloch, Ernest 147, 169, 172
 Bohnen, Michael 88
 Bónis, Ferenc 20
 Boosey & Hawkes 195
 Borodin, Alexander 74
 Bortkjewitsch, Sergej 147
 Boston 45, 119, 123, 171, 174
 Bowles, Paul Frederic 147
 Brahms, Johannes 24, 26, 56, 58, 67, 68, 70, 71, 75, 78, 81, 84, 87, 90, 94, 102, 110, 116–118, 121–123, 128, 131, 133, 136, 137, 213
 Brandmann, Israel 147
 Brant, Henry 147
 Brassó (Braşov, Kronstadt) 173, 174, 176
 Breuer, Hans 111, 113
 Breuer, János 9, 205
 Brinkmann, Reinhold 162
 Brno (Brünn) 174
 Brooks, Ernest 147
 Budapest 15, 16, 18, 28, 33–35, 38, 39, 41, 43, 44, 47, 53–55, 57, 66, 67, 70, 75, 77, 81–83, 108, 109, 111, 116, 117, 119, 122, 127, 134, 139, 140–142, 145, 147, 153, 155, 156, 158, 160, 167, 168, 172–176, 194
 – Budapesti Zenekari Egyesület (Budapester Orchester-Gesellschaft) 87, 90, 110
 – Király Színház 76, 79
 – Magyar Színház 76, 79
 – Musikakademie bzw. Hochschule für Musik 16, 18, 34–36, 38–41, 52, 61, 77, 80, 87, 88, 115, 117, 118, 121–123, 127, 128, 132, 133, 135–137, 140, 145, 151, 153, 165, 171, 172, 214
 – Musikwissenschaftliches Institut der Ungarischen Akademie der Wissenschaften 194, 205
 – Nationalmuseum (Ethnographisches Museum) 35, 100, 108
 – Nemzeti Zenede (Nationalkonservatorium) 74
 – Opernhaus 34, 35, 37, 39, 41, 45, 48, 53, 56, 57, 59, 68, 69, 72, 73, 75, 76, 78, 79, 82–85, 87–90, 110, 117, 172
 – Palestrina-Chor 68, 76, 79, 88
 – Philharmonische Gesellschaft 34, 35, 38, 39, 42, 44–46, 48, 55, 56, 58, 59, 62, 64, 67–69, 71, 72, 74, 77–79, 81, 84, 87, 88, 111, 119, 122, 131, 136, 141, 172, 173
 – Ungarisches Museum für Volkskunde 80
 – Városi Színház (Städtisches Theater) 59, 75, 76, 78, 83, 88, 90
 Budapest Trio 170
Budapesti Hírlap 62, 64
 Bukarest 156, 158, 173, 174, 213
 Bülow, Hans 55, 58
 Burger, Zsigmond 172
 Burgin-Quartett 171
 Burmester, Willy 110
 Buschmann, Jörg 193
 Buşîia, Ioan 17, 20, 34, 35
 Busoni, Ferruccio 53, 77, 80, 86, 117, 122, 132, 137, 147, 162
All'Italia 87, 90; *Indianisches Tagebuch* 52
 Buttykay, Ákos von 147
 Bynewelt, Martin 171, 175
 Calvocoressi, Michel Dimitri 141
 Cambrio, Telemaque 88
 Canby, Edward Tatnall 194
 Carvajal, Armando 147
 Casella, Alfredo 57, 60, 147, 172
Partita 143; *Streichquartett* 143; *Klaviertrio* (Siciliana e burlesca) 170
 Castaldi, Alfonso 147
 Castelnuovo-Tedesco, Mario 147
 Caturla, Alejandro Garcia 147
 Cazden, Norman 147
 Cemal, Ulvi 147
 Cervi, Alina 110
 Chanler, Theodore 147
 Chappey, J. 171
 Charkow 157, 174
 Chatschaturjan, Aram 147
 Chávez, Carlos 147, 148
 Chester (Verlag)
Chestrian, The 19, 125, 134
 Chicago 45, 119, 123, 174
 Chopin, Fryderyk 24, 26, 49, 74, 92, 94, 95, 101–103, 110, 211, 213
 Cleghorn, James 148
 Cleveland 174
 Clough, F. F. 194
 Couper, Mildred 148
 Couperin, François 211
 Cowell, Henry Dixon 148, 211
 Crawford, Ruth 148
 Creston, Paul 148
 Csáth, Géza 208
 Cserna, Andor 61
 Csík (Komitat) 199
 Csíkrákos 198
 Dalnoki, Viktor 75, 78
 Dänemark 60
 David, Karl Heinrich 148
 Davidenko, Alexander 148
 Debrecen 175

- Debussy, Claude Achille 24–27, 29, 35, 39, 50, 57, 60, 86, 90, 97, 105, 118, 129, 133, 136, 140, 144, 148–150, 170, 172, 173, 213
La mer 38, 42; *Lieder* 169; »*Pelléas und Mélisande*« 35, 39, 53; *Préludes* 109, 111, 112, 113; *Sonate für Violine und Klavier* 109, 110, 111, 113; *Streichquartett* 88
 Delius, Frederick 149
Brigg Fair 140; *Klavierkonzert* 76, 77, 79, 82, 84; *Violinkonzert* 141
 Demény, Artur 59
 Demény, János 9, 11, 15, 19, 61, 169, 171, 180, 205, 213
 Denver 174
 Detroit 174
 Deutschland 16, 17, 116, 117, 122, 134, 137
 Diamond, David 149
 Dickenson-Auner, Mary 149
 Dieren, Bernard van 141
 Dille, Denijs 7 ff., 11, 22, 52, 60, 139, 162, 180, 194, 205, 208, 214
 Dite, Louis 76
 Dobronić, Antun 149
 Documenta Bartókiana 7 ff., 11, 15, 23, 33, 52, 66, 68, 180
 Dohnányi Ernő (Ernst) 15, 16, 21, 34, 36–42, 44–47, 54–56, 58, 59, 61, 66–69, 71–77, 79, 80, 82, 83, 86–88, 90, 108, 109, 111, 113, 116–118, 121, 122, 128, 131, 132, 137, 141, 149, 170, 173, 193
6 Études de concert op. 28 117, 122, 128, 132, 137; »*Irredenta Credo*« 68, 70, 71; *Kinderlied-Var. f. Kl. u. Orch.* op. 25 68, 71; *Klavierquintett* op. 1 74, 87, 90, 116, 121, 131; *Klavierquintett Nr. 2* op. 26 68, 72; *Orchesterlieder* op. 22 59, 68, 74; »*Der Schleier von Pierette*« 66, 68, 72, 84, 114, 122, 128, 132, 137; *Serenade f. Streichtrio* op. 10 117, 122, 128, 131; *Sonate f. Vl. u. Kl.* op. 21 117, 122, 128, 132, 137; *Sonate f. Vlc. u. Kl.* op. 8 117, 122, 128, 131, 137; *Streichquartett Nr. 2* (Des-Dur) op. 15 68, 72, 74, 82, 87, 88, 90, 117, 122, 128, 131, 137; *Suite f. Orch.* op. 19 117, 122, 128; *Variationen f. Kl. u. Orch.* op. 29 72; *Violinkonzert Nr. 1* op. 27 117, 122, 128, 137
 Dömötör, Lajos 172, 175
 Donau 66
 Donovan, Richard 149
 Dragoi, Sabin V. 149
 Dresden 117, 122
 Drewett, Nora 73
 Dupin, Paul 150
 Durey, Louis 150
 Dvořák, Antonín 21, 44, 47, 73, 92, 101
 Editio Musica Budapest 195
 Eisikovits, Max 150
 Emerich, Paul 74
 Enescu, George 117, 122, 150
 Engel, A. Lehman 150
 England 116, 122, 139, 140, 166
 Erdmann, Eduard 19, 150
 Erhard, Eduard 87
 Erinc, Cezmi 150
 Erkel, Ferenc 11, 75, 78, 115, 120, 126, 127, 130, 134, 135
 Esplá, Oscar 150
 Fachiri, Adila (geb. Arányi) 140, 141, 171, 172, 176
 Färber-Strasser 111, 113
 Farkas, Sándor 87, 90
 Falla, Manuel de 150
 Feuermann, Emanuel 172, 173, 175
 Fibich, Zdeněk 74
 Ficher, Jacobo 150
 Fine, Vivian 150
 Finney, Ross Lee 150
 Fleischer, Antal 74
 Florenz 172, 173, 175
 Förster, Ferenc 172, 175
 Franck, César 44, 47, 69, 72, 74, 87, 90
 Frankfurt a. M. 141, 213
 Frankreich 139
 Frenkel, Paul 110, 113
 Freund, Etelka 77, 80
 Freund, Marya 141
 Frid, Géza 125
 Frey, Emil 150
 Furtwängler, Wilhelm 207
 Gábor, József 75, 78
 Galafres, Elsa (Dohnányis zweite Frau) 69, 72, 82, 84
 Gamauf, László Csáktornyai 88
 Ganz, Rudolf 150, 151
 Gershwin, George 211
 Gervay, Erzsi 109, 111, 113, 172, 175, 176
 Geyer, Stefi 66, 73
 Glasgow 175
 Glasunow, Alexander 76, 151
 Glière, Reinhold 148
 Gmunden 149, 170
 Godowsky, Leopold 35, 39
 Goldbach, Stanislav 151
 Goldmark, Karl 76
 Golestan, Stan 151
 Gombocz, Adrienne 10
 Goodman, Benny 172
 Goossens, Eugène 140, 141, 151
 Gornoll (Gomoll, Wilhelm Conrad) 59

- Gounod, Charles 59, 75, 88, 90
 Gray, Cecil 19, 91, 125, 141
 Green, Ray 151
 Greiss, Youssef 151
 Greville, Ursula 92
 Grieg, Edvard 46, 92, 101
 Grogešević, Zlatko 151
 Grove, George 107
 Gruber, Franz 111
 Grünfeld, Vilmos 170, 172, 175
 Grünfeld-Bürger-Quartett, 170, 172, 175
 Gutheil-Schoder, Maria 88
- Hába, Alois 143, 151
 Halász, Gitta 88
 Händel, Georg Friedrich 69, 73, 76, 88
 Hammond, Richard 151
 Hardcastle, Arthur E. 151
 Hardorff, Anna 87
 Haris, Ervin 172, 173
 Harmat, Artur 151
 Harrison, Lou 151
 Harsányi, Tibor 151, 152
 Hartmann, Imre 172
 Haselbeck, Olga 69, 73, 75, 78, 83, 85
 Hawkes, Ralph 211
 Haydn, Joseph 67, 70, 75, 76, 78, 88, 98, 106, 110
 Heilner, Irwin 152
 Heim, Emma 170
 Heimlich (Hernádi), Lajos 172, 175
 Hermann, Pál (Paul) 43, 46
 Hertzka, Emil 15, 16
 Heseltine, Philip 19, 91, 92, 139–141, 164, 165, 166
 Hevesi, Piroska 52
 Hijman, Julius 152
 Hilversum 173, 175
 Hindemith, Paul 152
 His Master's Voice 193, 194, 197–201
 Hoehn, Alfred 110
 Hollywood 161, 168
 Honegger, Arthur 152
 Hornbostel, Erich von 17, 33, 100, 108
 Hubay, Jenő 87, 90, 115, 116, 121, 127, 130, 131, 135
 Hubermann, Bronislaw 35, 39, 113
 Hubic, Francisc 152
 Huddersfield 173
- d'Indy, Vincent 152
 Inghelbrecht, Désiré-Émile 152
 Ireland, John 152
 Ives, Charles 152
- Janáček, Leos 152, 153
 Járay Janetschek, (István) Stephan 153
 Jemnitz, Sándor 153
 Jerger, Alfred 111
 Jeritz, Maria 75, 78, 82, 110, 113
 Jirák, Karel Boleslav 153, 157
 Jókai, Mór 115, 130
 Jongen, Joseph 153
 Jugoslawien 66
 Juon, Paul 153
- Kabasta, Oswald 207
 Kadosa, Pál 153
 Kálmán, Oszkár 87, 172, 174
 Kansas City 174
 Kardos, István 153
 Kárpáti, János 205
 Kassa (Košice, Kaschau) 173, 175, 176
 Kassák, Lajos 52
 Kâzim, Necil 153
 Kecskemét 167, 173, 175
 Keel, Frederick 154
 Kelen, Hugo 169
 Kerner, István 68, 69, 72, 73, 76, 88, 111, 113
 Kerpely, Jenő 52, 56, 61, 81, 82, 84, 172, 173, 175
 Kerr, Harrison 154
 Kertész, István 209
 Kiew 168
 Kiriác, Demetru Georgescu 154
 Kiurina, Barta 60, 82, 84, 88, 90, 110, 113
 Klein, Fritz Heinrich 154
 Kneisel-Quartett 43, 45, 119, 123
 Kodály, Emma 8, 154, 174, 180
 Kodály, Zoltán 8, 15, 20, 35–37, 40, 41, 43, 50, 60, 61, 63, 64–66, 73–75, 87, 90, 92, 97, 105, 106, 114, 116, 118, 119, 121, 123–125, 128, 131–133, 136, 137, 140, 143, 144, 154, 155, 157, 166, 167, 171, 174, 175, 180, 193, 213
Cello Solosonate op. 8 43, 46, 63, 64, 119, 123, 133, 136; *Chorwerke* 143; *Duo* op. 7 82, 84, 118, 123, 133, 136; *Klaviermusik* op. 3 118, 119, 123, 133, 136, 213; *7 Klavierstücke* op. 11 213; *2 Orchesterlieder* op. 5 61–64, 73, 74, 77, 82, 84, 119, 124, 133, 136; *Serenade für Streichtrio* op. 12 43, 63, 64, 110, 119, 123, 124, 133, 136; *Sonate für Violoncello und Klavier* op. 4 118, 119, 123, 133, 136; *Streichquartett Nr. 1* op. 2 118, 123, 136, 140; *Streichquartett Nr. 2* op. 10 118, 123, 133, 136, 140
 Koessler, Hans (János) 59, 116, 121, 127, 128, 135, 136
 Koffler, József 155

- Kolozsvár (Cluj-Napoca, Klausenburg) 37, 41, 56, 59, 150, 157, 173, 174, 176, 213
 Komárom (Komarno) 173, 176
 Koncz, János 87, 90
 Konwitschny, Franz 207
 Kopenhagen 175
 Koppel, Hermann David 155
 Kopylow, Alexander 155
 Korngold, Erich Wolfgang
 »Violanta« 36, 40
 Kornstein (später: Kenton), Egon 82, 84
 Környi, Béla 41, 83, 85
 Kósa, György 125, 155
 Kosizki, P. 156
 Kossar, Antonia 9, 170
 Kovács, Sándor 150, 156
 Kreisler, Fritz 35
 Krem, Fritz 111
 Křenek, Ernst
Klavierkonzert 143
 Kresz, Géza 73
 Křička, Jaroslav 156
 Kroó, György 198, 205, 211
 Kropholler, R. 175
 Kuhač, Franz Xaver 92, 98, 106
 Kühn, Paul 111
- Labunski, Felix Roderick 156
 Lajtha, László 114, 116, 119, 121, 124, 125, 128, 131, 133, 137, 140, 156
Des écrits d'un musicien 119, 124, 133, 137;
Contes pour le piano 119, 124, 133, 137;
Klaversonate 119, 124, 133, 137
 Lambinon, Nicolas 172, 175
 Lampert, Vera 9, 142, 179
 Lanko [Lauko, Dezider?] 74
 Lazár, Filip 156
 Lebel, Georg 156
 Lehner, siehe Léner
 Leipzig 159, 160
 Lendvai, Ernő 9, 205
 Léner-Quartett 80, 82, 84, 170, 172
 Léner, Jenő 172
 Leningrad 163, 174
 Lever, Hubert 111
 Lhévinne, Joseph 35, 39
 Lichtenberg, Emil 74, 77, 80, 87, 90
 Liège 161
 Lindberg, Helge 69, 73, 74, 76, 82, 84, 88, 110
 Lissabon 175
 Lissenko, Nikolai 156
 Liszt, Ferenc (Franz) 24, 26, 29, 49, 52, 75, 76, 78, 79, 82, 84, 87, 90, 92, 94, 95, 101–103, 110, 115–117, 120, 122, 126–128, 130, 132, 134, 135, 137, 213
 Liverpool 175
- Loewe, Ferdinand 87, 90
 London 20, 73, 91, 140, 150, 172–186, 194, 207, 213
 Los Angeles 163, 174
 Losonc (Lučenec) 173, 176
 Ludwig, Christa 209
 Luening, Otto 156
 Lugos (Lugoş) 173, 176
 Lukács, György (Georg) 19
 Lukács, József 19
 Lunn, Brian 92, 100
- Ma* 52, 53
Magyar Színpad 61
Magyarország 61, 62, 64
Magyarság 62, 64
 Mahler, Gustav 75, 76
 Major, Ervin 194
 Makó 166, 175
 Maler, Wilhelm 156
 Malipiero, Riccardo 141
 Malvern Wells 173
 Manowarda, Felix 111
 Máramarosziget (Sighet) 173, 176
 Markevitch, Igor 156
 Markhoff, 111
 Márkus, Dezső 75, 79
 Marosvásárhely (Tirgu Mureş) 173, 176
 Maršik, [Emanuel?] 44, 47, 74, 88, 90
 Marteau, Henri 35, 39, 88, 90
 Martinu, Bohuslav 156
 Marx, Josef 74
 Matuska, Miklós 172, 173
 Mayr (Meyer), Richard 59, 60, 68, 72, 111, 113
 McKay, George Frederick 156
 McPhee, Colin 156
 Medek, Anna 41, 78, 87
 Medgyaszay, Vilma 172, 174
 Mejtus, Julij 157
Melos 18, 19, 23, 28, 51, 143
 Mende, Erzs 172
 Mendelssohn Bartholdy, Felix 24, 26, 59, 67, 69, 70, 72, 82, 84, 85
 Menuhin, Yehudi 180
 Meyerbeer, Jakob 88, 90
 Miháلكovics, 172, 175
 Mihalovich, Ödön 116, 121, 131
 Milano 82
 Milhaud, Darius 88, 141, 157, 175
Ballade für Klavier und Orchester 143;
Cinq Études 143; *Le boeuf sur le toit* 171;
Streichquartett No. 2 85, 86, 89, 112
 Molnár, Antal 116, 121, 131, 169, 208
 Molnár, Géza 61
 Mondsee 195
 Moskau 175

- Mossolow, Alexander 157
 Moulton, Dorothy 172, 174
 Moyzes 74
 Mozart, Wolfgang Amadeus 68, 71, 72–75,
 76, 78, 81, 84, 88, 98, 106
 München 111, 173, 174
Musical Courier 17–21, 33, 34, 38, 42, 45, 57,
 65, 66, 70, 73, 77, 80, 88, 109, 111, 114,
 140
Musical Quarterly 17, 19
Musik, Die 208, 209
Musik der Zeit 144, 157, 168
Musikblätter des Anbruch 19, 20, 52, 54, 143
 Mussorgskij, Modest 74, 97, 105
Muzsika 139
Muzyka 91
- Nagy, Izabella 87, 90
 Nagyszeben (Sibiu) 157
 Nagyvárad (Oradea, Großwardein) 173, 174,
 176, 213
 Nancarrow, Conlon 157
 Neue Musikgesellschaft (Berlin) 17, 18, 52
Neue Zeitschrift für Musik 18
 New Jersey Kossuth-Radio 194
New Music 144, 163
 New York 17, 45, 140, 148, 150, 167
 – Bartók Archives bzw. Estate, siehe Bartók-
 Nachlaß
 – Brooklyn Museum 198
 – Public Library 20
- Ney, Elly 90
 Nicola, Joan R. 157
 Nin-Culmell, Joaquin Maria 158
 Nottara, Constantin C. 158
 Novák, Vítězslav 158
Nyugat 60, 61, 106, 208
- Odessa 174
 Offenbach, Jacques 75, 78, 88, 90
 Ornstein, Leo 158
 Orvieto 175
 Österreich 117, 122
Österreichische Musikzeitschrift 139
 Oxford 171
- Paalen, Bella 111, 113
 Paderewski, Ignacy Jan 144, 158
 Palestrina, Giovanni 76, 79
 Paris 20, 44, 47, 76, 79, 100, 108, 117, 119, 122,
 123, 132, 144, 158, 161, 165, 168, 174–176
 Pászatory, Ditta (zweite Frau von Béla Bartók)
 10, 142, 143, 171, 173, 175, 198
 Päts, Riho 158
 Pécs 174
 Pécskay, (Louis) Lajos 69, 73, 91, 141
- Pesti Hirlap* 62, 64
Pesti Napló 62, 64
 Petőfi, Sándor 115, 130
 Petyrek, Felix 158
 Pfitzner, Hans 86
 Philadelphia 45, 119, 123
 Phillips, Montague F. 158
Pianoforte, II 19, 20, 80, 83, 109, 112, 114, 120,
 125, 129
 Piatigorsky, Gregor 172, 173
 Piccaver, Alfred 76, 79
 Pisk, Paul 52, 174
 Piston, Walter 158
 Pizzetti, Ildebrando 141
 Plotényi, Ferdinand 158
 Pogány, György 75, 78
 Polowinkin, Leonid 158
 Popper, David 127, 135
 Portland 174
 Poulenc, Francis 141, 158, 159
 Pozsony (Bratislava, Preßburg) 24, 27, 34, 44,
 45, 47, 74, 88, 90, 145, 170, 171, 173–
 176
 Prag 145, 174, 194
 – Česká Filharmonia 44, 47, 74
 Preßburg, siehe Pozsony
 Pringsheim, Klaus 159
Pro Musica 159
 Prokofjew, Sergej 157, 159, 211
 Puccini, Giacomo 37, 41, 75, 78, 88, 90
- Quilter, Roger 159
- Rákoskeresztúr 16, 19
 Rathaus, Karol 159
 Ravel, Maurice 50, 57, 60, 97, 105, 159, 169, 170
Klaviertrio 52, 82, 84; *Streichquartett* 82,
 84
 Raydl, Maria 111, 113
 Reger, Max 43, 46, 74, 119, 123, 133, 136, 159,
 160, 170, 175
 Reichenberg 214
 Reinitz, Béla 35, 61, 62, 160
 Reményi, Ede 158
 Révész, Géza 17
Revue Musicale, La 20, 86, 114, 119, 143
 Rewuzkyj, Lewko 160
 Reznicek, Emil Nikolaus 86
 Riegger, Wallingford 161
 Rieti, Vittorio 161
 Rimaszombat (Rimavská Sobota) 173, 176
 Rodrigues, P. Louiz 161
 Rogister, Jean 161
 Roldán, Amadeo 161
 Rom 173, 175, 213
 Romagnoli, Ferenc 172, 175

- Róna, Dezső 172
 Rosbaud, Hans 207
 Rosé-Quartett 66, 67, 70, 82, 84, 85, 87, 89, 113
 Rosenthal, Moritz 88, 90
 Rösler, Endre 172
 Rostock 17
 Rotterdam 173
 Roussel, Albert
 Sextett 170, 175
 Rózsa, Béla 161
 Rózsavölgyi (Verlag) 18, 114, 142, 144, 170, 171, 195
 Rozsnyai (Verlag) 18, 144, 194, 195
 Rubertis, Vittorio de 161
 Rudhyar, Dane 161
 Ruggles, Carl 161
 Rumänien 16, 17, 38, 59, 66, 212, 213
 Rummel, Walter Morse 161
 Russisches Ballett 35, 39
 Ruyneman, Daniel 161
- Sackbut, The* 19, 91, 100, 125, 140, 141
 Saerchinger, César 17, 18, 33, 34, 38, 42, 45, 54, 57, 92, 109
 Saint-Saëns, Camille 161
 Salzburg 149
 Samazeuilh, Gustave 161
 San Sebastian 175
 San Francisco 148
 Sándor, Erzsébet 75, 78, 83, 85, 88
 Santa Cruz, Domingo 161
 Satie, Erik 161
 Sauer, Emil 57, 60, 82, 84, 110
 Scarlatti, Domenico 18
 Schaffhausen 175
 Schalk, Franz 111, 113
 Scherchen, Hermann 17, 18, 28
 Schmieder, Wolfgang 208
 Schmitt, Florent 161
 Schnabel, Artur 35, 39
 Schneider, Otto 52
 Schnitzler, Arthur 72, 84, 117, 132, 137
 Schoenberg, Arnold 21, 24, 25, 27, 33, 35, 38, 39, 43, 46, 51–54, 65–67, 70, 86, 88, 89, 97, 106, 120, 124, 137, 140, 142, 143, 162, 163, 171, 175, 206, 211
 Gurrelieder 24, 27; 3 *Klavierstücke* 52, 53, 109, 111, 112, 113, 140, 143, 175; 5 *Orchesterstücke* 142; *Streichquartett Nr. 1* 66, 67, 68, 70, 71, 82, 84, 87, 113; *Streichquartett Nr. 2* 67, 70, 87, 89; *Verklärte Nacht* 86, 87, 89, 112, 113; *Harmonielehre* 25, 27, 28, 31
 Schostakowitsch, Dmitrij 162
 Schreker, Franz
 Kammersymphonie 67, 71, 82, 84
- Schubert, Franz 69, 72, 76, 116, 121, 131
 Schubert, Richard 88, 111, 113
 Schulhoff, Erwin 162
 Schulthess, Walter 162
 Schumann, Robert 24, 26, 59, 68, 71, 75, 76, 78, 110, 116, 117, 121, 122, 131, 211
 Schweiz 44, 47, 117, 122, 132
Schweizerische Musikzeitung und Sängerbblatt 209
 Scott, Cyril 162
 Seiber, Mátyás 125, 162
 Selden-Goth, Gizella 163
 Sepsiszentgyörgy (Sfintu Gheorghe) 174, 176
 Serly, Tibor 125
 Seydl, Karl 111
 Sibelius, Jean 163
 Siebenbürgen 16, 17, 20, 66
 Siegmeister, Elie 163
Signale für die musikalische Welt 208, 209
 Sinding, Christian 46
 Singer, Ede 172, 173
 Six, Groupe des 86, 89, 141
 Skrjabin, Alexander 38, 42, 163, 211
 Slonimsky, Nicolas 163
 Slowakei 39, 88, 90
 Smetana, Bedřich 44, 47, 73, 74, 88, 92, 101
 Sokolow, Nicolas 163
 Somfai, László 15, 179, 193, 209
 Somfai-Révész, Dorrit 20
 Sopron 174
 Sorabji, Kaikhosru 163
 Sotheby (London) 18
 Sowjetunion 144
 Spitzer, Klára 48
 Spivakovsky, Tossy 179
 Spohr, Louis 74
 Staalmeesters Kammerorchester 172, 173
 Steiner, Franz 88, 90
 Štěpán, Václav 163
 Steuermann, Eduard 149
 Stocker, Clara 163
 Stojowski, Sigismund 163
 St. Paul 45
 Strang, Gerald 163
 Strauss, Richard 24, 26, 29, 35, 37, 39, 42, 76, 86, 88, 91, 95, 104, 117, 122, 128, 131, 137, 170, 175
 Also sprach Zarathustra 54, 56, 58, 81, 84;
 Ein Heldenleben 24, 26, 29; *Tod und Verklärung* 87, 90
 Strawinsky, Igor 20, 25, 27, 33, 35, 38, 39, 42, 45, 48, 50, 53, 65, 70, 86, 89, 105, 109, 111, 140–142, 163, 164, 171, 175, 176, 206, 211
 3 *chants japonaises* 25, 27, 140, 142; 4 *chants russes* 109–113, 141; *Concerto (für 2*

- Klaviere*) 171; *Feuervogel* 25, 27, 35, 39, 142; *Feuerwerk* 67, 71, 82, 84; *Histoires pour enfants* 142; *Le rossignol* 25, 27, 53, 140; *Piano-Rag-Music* 109, 111, 113, 141; *5 pièces faciles (à 4 mains)* 141; *Pribautki* 50, 51, 141, 142; *Rag-Time for 11 Instruments* 141, 165; *Sacre du Printemps* 25, 27, 36, 40, 50, 53, 92, 105, 140, 164, 207
 Suchoff, Benjamin 15, 209–212
 Suk, Josef 44, 47, 74
 Svärdström, Valborg 87
 Svendsen, Johan 46

 Szabó, Ferenc 165
 Szabolcsi, Bence 11
 Szántó, Tivadar (Théodore) 44, 47, 76, 79, 80, 82, 84, 87, 90, 110, 114, 117, 122, 128, 132, 165
Contrasts 117, 122, 128, 132, 137; *Elegia* op. 3 117, 122, 128, 132, 137; *2 Études orientales* op. 1 117, 122, 128, 132, 137; *Meer und Land* 117, 122, 128, 132, 137; *Symphonische Rhapsodie* 117, 122, 128, 132, 137; *Violinkonzert* 117, 122, 132
 Sztarmár (Satu Mare) 173, 176
 Szeged 173, 174
 Szegheő, János 75, 78
 Székely, Zoltán 110, 113, 165, 169, 172, 173, 175, 176, 179
 Székelyhid, Ferenc 69, 73, 75, 78, 83, 85, 87, 110, 172, 174, 193
 Szelényi, István 125
 Szemere, Árpád 87
 Szende, Ferenc 88
 Szendy, Árpád 77, 80, 115, 121, 130, 170, 176
 Szigeti, József (Joseph) 172, 173, 175, 193, 194, 209
 Szöllősy, András 11, 15, 18, 20, 22, 61, 91, 208
 Szombathely 175
Szózat 61
 Szymanowski, Karol 165, 166, 169, 176
Violinkonzert 144

 Tailleferre, Germaine 166
 Talich, Václav 47, 74
 Tallián, Tibor 10
 Tanejew, Sergej 166
 Tango, Egisto 16, 34, 36, 37, 39–41, 53, 54, 56, 59, 76, 79, 83, 85
 Tansman, Alexandre 166
 Tausig, Carl 166
 Telmányi, Emil 38, 60, 69, 70, 72, 81, 82, 84
 Temesvár (Timișoara, Temeswar) 174, 176
 Temesváry, János 82, 84
 Thomán, István 116, 166
 Tiessen, Heinz 166

 Tóth, Aladár, 61, 106
 Tremblay, George 166
 Tschaikowsky, Pjotr Iljitsch 74, 75, 76, 78, 92, 101
 Tschechoslowakei 66
 Törkei 144
 Tyrwhitt, Gerald (Lord Berners)
Klavierstücke 143, 146, 166

 Ujfalussy, József 10, 15, 61, 205–208
Újság, Az 62, 64
 UMZE (Új Magyar Zene-Egyesület, Neuer Ungarischer Musikverband) 52, 53, 170, 171
 Ungvár (Ushgorod) 175, 176
 Universal Edition 15, 16, 63, 119, 123, 125, 139, 140, 143, 144, 180, 193, 194
 Urbán, Gábor 166
 Uribe-Holguin, Guillermo 166
 Utrecht 172

 Vágó, Boriska 59
 Várady, Péter 169
 Vas, Sándor 87, 90
 Vásárhelyi, Zoltán 167
 Vaughan Williams, Ralph 166
 Vázsonyi, Bálint 55
 Vecsey, Ferenc 69, 72, 82, 84
 Venczell Béla 75, 78
 Verdi, Giuseppe 34, 37, 41, 59, 78
 Vereingte Staaten (USA), siehe Amerika
 Veress, Sándor 167
 Vianna da Motta, José 167
 Vinton, John 188
 Volkmann, Robert 76, 127, 135
 Vox 193, 194, 197–201
 Vycpálek, Ladislav 167

 Wagner, Richard 24, 26, 27, 29, 37, 41, 67, 75, 78, 87, 90, 95, 104, 110, 111, 116, 117, 121, 122, 127, 128, 131, 135, 137
 Waldbauer, Imre 52, 56, 61, 81, 82, 84, 172, 175, 180
 Waldbauer-Kerpely-Quartett 38, 42, 43, 45, 55, 58, 67–70, 73, 76, 79, 81, 82, 84–90, 110, 112, 113, 172
 Walton, William 167
 Warszawa 175
 Washington, D. C. 156, 173, 174
 Weber, Ben 167
 Webern, Anton 144, 167
 Weidt, Lucy 111, 113
 Weill, Kurt
Violinkonzert 144
 Weimar 135
 Weinberger, Jaromir 167

- Weiner, Leo 40, 69, 72, 114, 117, 118, 122, 123, 128, 129, 132, 137, 138, 150, 167, 170, 176
Ballade für Klar. und Orch. 76; »*Fasching*«
Ouverture op. 5 118, 123, 129, 132, 138;
Preludium, Notturmo und Scherzo 118, 123, 129, 132, 138; 2 *Sonaten für Violine und Klavier* 118, 123, 129, 132, 138; *Serenade* 117, 118, 122, 123, 128, 129, 132, 137;
Streichquartett op. 4 118, 123, 129, 132, 138; *Streichtrio* 129
- Weingartner, Felix 167
- Weiss, Adolph 168
- Weisshaus, Imre (später: Arma, Pál) 125, 143, 146
- Wellesz, Egon, 157, 168, 170
 »*Wie ein Bild*« 170, 171; *Der Abend* 170
- »Welte«-System 193
- Weprik, Alexander 168
- Werikowsky, Mihail 168
- Westphal, Kurt 208
- Whithorne, Emerson 168
- Wiedemann 75, 78, 111, 113
- Wien 16, 20, 25, 43, 45, 52, 57, 60, 67, 70, 83, 87, 90, 109–111, 119, 122, 123, 139, 146, 160, 165, 172, 174, 175, 207, 213
- Burgtheater 69, 72
- »Musikalische Privataufführungen« 43, 46
- Opernhaus (Staatsoper) 60, 68, 72, 75, 76, 78, 79, 82, 84, 88, 111
- Wieschendorf, Henrik 172, 175
- Wildbrunn, Helena 111
- Williams, Gerrard 168
- Wolf, Johannes 76
- Würzburg 172
- Zágon, Vilmos Géza 168
- Zatajewitsch, Alexander 168
- Zathureczky, Ede 172, 173
- Zeitschrift für Musikwissenschaft* 18, 19
- Zene, A* 208
- Zeneközlöny* 208
- Zeneműkiadó Vállalat, siehe Editio Musica
- Ziegler, Márta (erste Frau von Béla Bartók) 8, 16, 28, 34, 42, 48, 52, 54, 60–63, 73, 91, 108, 114
- Zieliński, Tadeusz A. 194
- Zuna 88, 90
- Zürich 140, 159, 175

Faksimiles und Photographien

vergrößern können.
 Obwohl die Ausführung des Klavierparts an diesen Konzerte mir am
 wenigsten
 freut war, so sei es mir doch erlaubt, wenigstens über die 3 vorgetra-
 gen Werke und ihren Anklang beim Publikum etwas ausführlicher
 zu berichten. Debussy's Préludien wurden fast von Letzten mit großer
 mit großer Freude begrüßt - ~~aber~~ (ähnlicher Weise, ^{so} wurde
 auch hier bei uns noch vor 10-15 Jahren noch mit Hohn und Spott.)
 Schönberg's bereits vollständig absonderliche Klavierwerke erregte es
 indes anders: bloß ein kühler Höflichkeit. Etwas Kritik von Schlegel
 derselben (vor Misfall berechnend enthält doch unser Publikum auch
 nach prinzipiell). Die Spanische Lieder hatten andere, ~~erstaunliche~~
 - trotz ihrer mangelhaften und unvollständigen - erzielte eine
 Publikum-Erfolg. Eine über - das ~~erste~~ "Chanson pour compositeur"
 vor wurde sogar wiederholt werden. Allerdings trifft hier das
 Publikum nicht das richtige, da dass wertvollste der ~~ersten~~ ^{ersten}
 4 Lieder, die übrigens sämtliche die bei Spanische erhaltene Kunstfertigkeit
~~zu~~ aufweisen, ist zweifellos die vierte, "Chant d'indien"
~~zu~~ Letztes, ist eine reiche Fülle der modernen Klavierkunst, die sich
 an manchen Stellen bis zur rätselhaften ~~Unverständlichkeit~~ ^{Unklarheit} auf-
 schwingt, und nicht ~~wenig~~ - wie dies bei Spanische oft der Fall ist -
 bloss musikalische Seltsamkeit und Extravaganzen enthält.
 Der Violin-Part der Betrug Sonate wurde von Herrn Dolbin Gekob
 eine Blüthen, aber ausgezeichnete Violinspieler und Musiker vorzuziehen
 der ^(bereits zu dem großen Hoffmann bezieht)

Die Besetzung mit der Besetzung unserer finanziellen Lage ^{reicht}
 des häufigeren Erscheinen fremder Künstler ^{in Ausnahmefällen}
 Unter anderem gab spielte hier der ~~ausgewählte~~ ^{ausgewählte} ~~Frühling~~
 ein mit dem Rubinstein Pair erbrachte Pianist Alfred Hahn am 16. April
 ganz ausgezeichnet Rubinstein's Hammerklavier Sonate, am 30. Apr. gab
 er ein Chopin Abend ^(mit ?)
 Emil Sauer ~~gab~~ ^{gab} ~~ausdrück~~ ^{ausdrück} (trotz die feine Wiedergabe) ^{mit ?}
 in ~~seiner~~ ^{seiner} ~~reuehite~~ ^{reuehite} zwei Klavierabende am 4. und 7.
 Der von ~~hier~~ ^{hier} sehr beliebte ^(Viktor) ~~Willy~~ ^{Willy} ~~Dornack~~
 spielte am 18. und 22. Apr. ^(mit ?)
~~Sollersich~~ ^{gab} auch Bromsler Halbsmann ^(mit dem Pianist)
 Paul Frenkel ~~gab~~ ^{gab} ~~Abend~~ ^{Abend} am 12. Mai, eine ~~Abend~~ ^{Abend} ~~(und~~ ^{(und}

6. »Dohnányi's Rückkehr aus Amerika...«: Fol. 1b des Konzepts der Schrift Nr. 13a (siehe S. 109 ff); mit Tinte geschriebenes Autograph Bartóks. Die mit Bleistift geschriebenen Ergänzungen stammen von Frau Márta Bartók-Ziegler, die mit Rotstift vermerkten Redaktionsanweisungen sind von Bartók.



8.—9. Bartók und Kodály in Gesellschaft des Waldbauer-Kerpely-Quartetts zur Zeit ihrer zwei Komponisten-Abenden, März 1910 (Reihe der Sitzenden, von links: Bartók, Antal Molnár, Kodály. Reihe der Stehenden: Jenő Kerpely, János Temesváry, Imre Waldbauer); Bartók-Waldbauer-Sonatenabend im großen Saal der Budapester Musikakademie, Januar 1934.



10.–12. BBC-Rundfunkübertragung aus Dohnányis Budapesti Wohnung am 27. September 1935 (von links: der Speaker der BBC, Endre Hlatky, Direktor des Budapesti Rundfunks, Bartók, Mária Basilides, Altistin); Bartók und Zoltán Székely (Bartóks Widmung an Frau Székely: »Miennek — némi késéssel (1936. jan. 13.-án) de azért igaz szívrrel Bartók Béla« [Für Mien — zwar mit einer gewissen Verspätung, am 13. Jan. 1936, dennoch herzlichst Béla Bartók]); Bartók im Studio des Budapesti Rundfunks.

Csütörtökön, 1910 évi március hó 17-én este fél 8 órakor

A ROYAL-SZÁLLÓ DISZTERMÉBEN

KODÁLY ZOLTÁN

MŰVEINEK BEMUTATÁSA.

BARTÓK BÉLA és WALDBAUER,
TEMESVÁRY, MOLNÁR, KERPELY urak

szíves közreműködésével.

MŰSOR:

1. SZONÁTA, gordonkára és zongorára, G-dur.

1. Allegro. 2. Fantasia. Andante. 3. Allegro.

2. ZONGORA-DARABOK.

1. Valsette. Allegro. B dur.
2. Lento. B-moll.
3. Andante poco rubato. Ges-dur.
4. Andante appassionato. E-moll.
5. Allegretto scherzoso. C-dur.
6. Furioso. C-moll.
7. Moderato triste. E-moll.
8. Allegro giocoso. Cis-moll.
9. Allegretto grazioso. B-dur.
10. Commodo burlesco. Cis-dur.

3. VONÓSNÉGYES. C-moll.

1. Andante. Allegro.
2. Lento assai.
3. Presto.
4. Introduzione. Tema con variazioni.

A „Bösendorfer“-féle hangversenyzongorát CHMEL és FIA cég szállította.

Rendező: RÓZSAVÖLGYI ÉS TÁRSA zeneműkereskedése
Kristóf-tér 3. szám.

BB-P-1910. a. 17

PARAGLIA-NYERDA, BUDAPEST.

BARTÓK ARCHIVUM
2049/59
BUDAPEST

BUDAPESTEN, 1911. DECEMBER 12-ÉN,
A ROYAL SZÁLLÓ NAGYTERMÉBEN

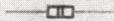
AZ

ÚJ MAGYAR ZENE EGYESÜLET

MÁSODIK BÉRLETI HANGVERSENYÉN

KÖZREMŰKÖDNEK:

HEIM EMMA ÉNEKMŰVÉSZNŐ ÉS
BARTÓK BÉLA ORSZ. M. KIR. ZENE-
AKADÉMIAI TANÁR.



MŰSOR.

- I. DEBUSSY: Mouvement.
Et la lune descend sur le temple
qui fut.
- WEINER: Op. 7. Praeludium, Nocturne és
Scherzo.
Előadja: BARTÓK BÉLA.
- II. MUSSZORGSKY: Mit der Nänna.
Mit der Puppe.
In der Ecke.
- REGER: Aeolsharfe.
Von der Liebe.
Énekli: HEIM EMMA.
- III. RAVEL: Oiseaux tristes.
Scarbo.*)
- IV. WELLESZ: Wie ein Bild . . .
Énekli: HEIM EMMA.
- V. DEBUSSY: (Préludes.)
Minstrels.
Des pas sur la neige.
Le Vent dans la plaine.
La sérénade interrompue.
Ce qu'a vu le vent d'Ouest.

Az énekszámok zongorakíséretét BALABÁN IMRE játssza.

14. 2. Abonnementskonzert der UMZE, Bartók spielt Debussy, Ravel und Weiner: Budapest, 12. Dezember 1911.

Preis 1.00 M.

DIE NEUE MUSIKGESELLSCHAFT E.V.

KÜNSTLERISCHE LEITUNG: HERMANN SCHERCHEN

Montag, den 8. März 1920, abends 7^{1/2} Uhr

Blüthner-Saal

**V. KAMMERMUSIK-
VERANSTALTUNG**

DER NEUEN MUSIKGESELLSCHAFT E. V.

PROGRAMM:

1. **Goldáy, Zoltán** Sonate für Violoncello und Klavier
Erstaufführung in Berlin
2. **Bartok, Béla** a) op. 8c Burlesque
b) op. 8a Elegie
c) op. 6 6 Bagatellen
Erstaufführung in Berlin
3. **Ravel, Maurice** Trio für Violine, Violoncello und
Pianoforte

Ausführende: **Béla Bartok**
Nicolas Lambinon
R. Kropholler.

Karten zum Preise von Mk. 10.—, 8.—, 5.—, 3.— und 2.— und
Steuer sind erhältl. bei Bote & Bock, Wertheim u. an d. Abendkasse.

Arrang. des Verbandes d. konzert. Künstler Deutschlands, e. V.

15. Bartók spielt Kodály und Ravel: Berlin, 8. März 1920.

Ára 5 korona.

Szombaton, 1921. április 23-án este 6 órakor
a Zeneakadémia nagytermében

DEBUSSY-SZTRAVINSZKY-EST

Közreműködnek: BARTÓK BÉLA, H. GERVAI ERZSI
és SZÉKELY ZOLTÁN

MŰSOR.

1. DEBUSSY CLAUDE . *Préludes (1909—1912)*
1. *Danseuses de Delphes.* 1
2. *Le vent dans la plaine.* 2
3. *Feuilles mortes.*
4. *La puerta del Vino (Habanera).* 2
5. *»Les fées sont d'exquises danseuses».* 3
6. *»General Lavine» — eccentric — (Cake-Walk).* 4
7. *Ce qu'a vu le vent d'Ouest.* 5
8. *La terrasse des audiences du clair de lune.*
9. *Ondine.*
10. *Les collines d'Anacapri.* 2 (Zongora.)
2. SZTRAVINSZKY IGOR 1. *Quatre chants russes (1918).*
a) *Canard (Ronde).*
b) *Chanson pour compter.*
c) *Le moineau est assis . . .*
d) *Chant dissident.*
2. *Histoires pour enfants (1917) No. 2.*
(*Les canards, les cygnes, les oies . . .*).
Ének és zongora.)
- S Z Ü N E T.
3. SCHÖNBERG ARN. *op. 11-ből (1909) 1. és 2. szám.*
SZTRAVINSZKY IGOR *Piano-Rag-music (1919).* (Zongora.)
4. DEBUSSY CLAUDE . *Szonáta zongorára és hegedűre (1916—1917.)*
Allegro vivo. — Intermède (fantasque et léger)
Finale (très animé). -

FODOR rendezése.

A „Bösendorfer”-féle hangverseny-zongorát CHMEL J. és FIA cég szállította.

Ára 3 korona

FODOR HANGVERSENYIRODA IV. VÁCZI-UTCA 1.
(könyvkereskedés) Telefon: 88—61.

Szombaton, 1921. november 12-én este 8 órakor
a fővárosi Vigadóban

BARTÓK BÉLA

zongora- és szerzői estje

Közreműködik: SZÉKELY ZOLTÁN hegedűművész.

MŰSOR

1. BACH J. S. 3. szonáta zongorára és hegedűre
(E-dúr.)
Adagio. — Allegro. — Adagio ma non tanto
— Allegro.
2. KODÁLY ZOLTÁN . Zongoramuzsika, op. 11.
(Első előadás.)
1. Lento. 2. Székelykeserves. 3. Il pleui dans la
ville. 4. Sírfelet. 5. Tranquillo. 6. Székely róta.

S Z Ű N E T.

3. BARTÓK BÉLA a) 14 zongoradarabból, op. 6.
2. Allegro giocoso. 3. Andante. 4. Grave
(rég magyar népdal). 5. Vivo (től népdal).
6. Lento. 7. Allegretto molto capriccio.
8. Andante sostenuto. 9. Allegretto grazioso.
10. Allegro. 12. Rubato.
b) 3 burleszk, op. 8.
1. Perpatvar. 2. Kirsil ázottan. 3. molto vivo,
capriccio.
c) I. román tánc.
4. SZIMANOVSKY KAROL . . . Mythes, op. 11, zongorára és hege-
dűre (Budapesten először).
1. La Fontaine d'Arethuse.
2. Narcisse.
3. Dryades et San.

A „Bösendorfer”-féle hangversenyzongorát CHMELI. J. és FIA cég szállítja.

Ára 3 korona.

FODOR HANGVERSENYIRODA IV. VÁCZI-UTCA 1.

(könyvkereskedés)

Telefon: 88-61.

Szerdán, 1922. január 18-án este fél 6 órakor
a fővárosi Vigadó nagytermében

BARTÓK BÉLA

zongora- és szerzői estje

SZÉKELY ZOLTÁN közreműködésével.

MŰSOR

1. DEBUSSY Préludes.
1. Danseuses de Delphes.
2. La puerta del Vino. (Habanera.)
3. „Les fées sont d'exquises danseuses”.
4. „General Lavine” eccentric (Cake-Walk).
5. Des pas sur la neige.
6. La sérénade interrompue.
7. Les collines d'Anacapri.
2. BARTÓK 8 zongoradarab magyar népdalok fölött, op. 21. (Első előadás)
Andante (attacca). — Allegro capriccioso. — Lento (attacca). — Allegretto scherzando (attacca). — Vivace. Allegretto rubato. — Lento (attacca). Allegro vivace.
- S Z Ű N E T.
3. BLOCH-ERNEST. Suite zongorára és violára.
(Budapesten először.)
1. Lento, Allegro. 2. Allegro ironico.
3. Lento. 4. Molto vivo.

A „Bösendorfer”-féle hangversenyzongorát CHMEL. J. és FIA cég szállította.

Delegata M. Goula...

MARDI 4 AVRIL 1922

TREIZIÈME CONFÉRENCE AUDITION

Le Mouvement Musical Contemporain en Europe

par **M. Henry PRUNIÈRES**, *Docteur ès-lettres*

Avec le Concours de :

M. Béla BARTÓK, M. Darius MILHAUD.

M^{lle} BRÉLIA, M^{me} Marcelle MEYER, M. SLIWINSKI

PROGRAMME

Espagne.	CUBANA	MANUEL DE FALLA
	M ^{me} Marcelle MEYER	
Espagne.	SÉGUEVILLE	MANUEL DE FALLA
	M ^{lle} BRÉLIA	
Italie.	RISONANZE	G. FRANCESCO MALIPIERO
	M ^{me} Marcelle MEYER	
Angleterre.	MELANCHOLY op. 26.	EUGÈNE GOOSSENS
"	THE LADY VISITOR IN THE	
	PAUPER WARD	LORD BERNERS
	M. SLIWINSKI	
Hongrie.	PIÈCES DE PIANO	BÉLA BARTÓK
	FAUTEUR	
Tchéco-Slovaquie.	LES YEUX BLEUS (du	
	cycle "Printemps")	VIT. NOVAK
Tchéco-Slovaquie.	AH ! SI TU SAVAIS La	
	guerre, chanson populaire moravienne,	LAD. VYCPALEK
	M. SLIWINSKI	
Autriche.	PIÈCES DE PIANO	SCHOENBERG
	M. Béla BARTÓK	
Autriche.	NANIE	EGON WELLESCH
	M ^{me} Marcelle MEYER	
Pologne.	PRINTEMPS TRISTE	KAROL SZYMANOWSKI
"	MÉLODIE, op. 17 n° 2.	
	M. SLIWINSKI	
Russie.	PASTORALE (1908)	IGOR STRAWINSKY
Russie.	N'ATTENDS RIEN	OBOUKHOFF
	M ^{lle} BRÉLIA	
Russie.	MÉLODIE sans PAROLES, op. 35	SERGE PROKOFIEFF
	M. SLIWINSKI	
France.	LE ROI DAVID, fragments	HONEGGER
	M ^{lle} BRÉLIA	
France.	SAUDADES DO BRAZIL	DARIUS MILHAUD
	M ^{me} Marcelle MEYER	
France.	2 POÈMES JUIFS.	DARIUS MILHAUD
	M ^{lle} BRÉLIA	
France.	SONATINE BUREAUCRATIQUE.	ERIK SATIE
	M ^{me} Marcelle MEYER	
France.	PORTRAIT D'HENRI ROUSSEAU	AURIC
	M ^{lle} BRÉLIA	
France.	AIR D'ISABELLE.	ROLAND-MANUEL
	M ^{lle} BRÉLIA	
France.	SIX IMPROMPTUS	FRANCIS POULENC

PIANO GAVEAU

19. Bartók spielt Bartók und Schoenberg: Paris, 4. April 1922.

SALA BIANCA DI PALAZZO PITTI

Sabato 9 Dicembre 1939 - XVIII ad ore 17

CONCERTO
DEL DUO PIANISTICO

Mad. Ditta Bartòk-Pasztory
M. Bela Bartòk

Note illustrative di ADELMO DAMERINI

PROGRAMMA

- MOZART . . . Sonata per due pianoforti in re maggiore
Allegro con spirito
Andante
Allegro molto
- STRAWINSKY . . . Concerto per due pianoforti
Con moto
Notturmo
Quattro variazioni
Preludio e fuga
- BARTOK . . . *Mikrokosmos, pezzi per pianoforte solo
Variations libres
Ce que la mouche raconte
Petits seconds et grands septièmes
A l'unisson
A contretemps
Ostinato
L'île de Bali
Cinq danses dans le rythme dit bulgare
- DEBUSSY . . . *En blanc et noir, per due pianoforti
Avec emportement
Lent, sombre
Scherzando

Pianoforte gran coda STEINWAY & SONS
Rappresentanti: Ditta Ceccherini & C. - Piazza Antinori - Firenze

Handwritten musical score for a string quartet, consisting of 12 staves. The first three staves show clear musical notation with notes, rests, and dynamic markings. The remaining nine staves are heavily scribbled over with dark ink, obscuring the original notation. A small logo and text are visible in the bottom left corner, and a circular stamp is in the bottom right corner.

21. Streichquartett Nr. 2, III. Satz, Skizzen; Seite A (Übertragung siehe S. 182—183).

The image shows a page of handwritten musical notation for a string quartet. It consists of several systems of staves. The first system has three staves with complex rhythmic patterns and notes. The second system has three staves with similar notation. The third system has three staves with notes and rests. The fourth system has three staves with notes and rests. The fifth system has three staves with notes and rests. The sixth system has three staves with notes and rests. The seventh system has three staves with notes and rests. The eighth system has three staves with notes and rests. The ninth system has three staves with notes and rests. The tenth system has three staves with notes and rests. The notation is dense and appears to be a sketch or working draft.

22. Streichquartett Nr. 2, III. Satz, Skizzen: Seite B (Übertragung siehe S. 184—186).



23. Streichquartett Nr. 2, III. Satz, Skizzen: Seite C (Übertragung siehe S. 186).

