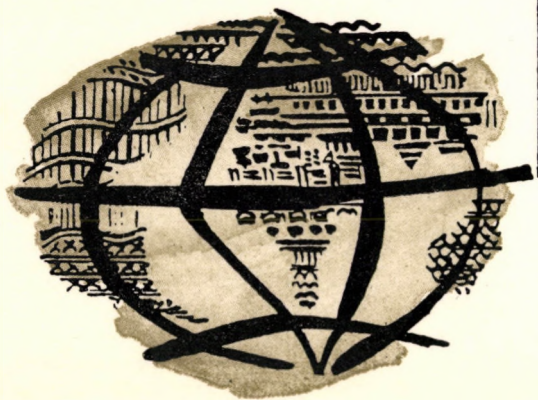


documenta

bartókiana

Heft 6



Documenta Bartókiana • Neue Folge

Heft 6

Ungarische Akademie der Wissenschaften
Musikwissenschaftliches Institut

Bartók Archiv • Budapest

Documenta Bartókiana

Gegründet von

D. Dille

Documenta Bartókiana

Heft 6
Neue Folge

Herausgegeben von
László Somfai



Akadémiai Kiadó • Budapest.
1981

Aus dem Ungarischen übersetzt

von

Tilda Alpári

und

István Balázs

ISBN 963 05 1185 1 (Serie)

ISBN 963 05 2712 X (Heft 6)

HU ISSN 0134-0131

© Akadémiai Kiadó · Budapest 1981

Gemeinschaftsausgabe des Akadémiai Kiadó · Budapest

und des Musikverlags B. Schott's Söhne · Mainz

Alle Rechte vorbehalten

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

Printed in Hungary

Inhalt

Vorwort	7
Abkürzungen	10

Größere Studien und Mitteilungen

Vera Lampert: Quellenkatalog der Volksliedbearbeitungen von Bartók. Ungarische, slowakische, rumänische, ruthenische, serbische und arabische Volkslieder und Tänze	
Einleitung	15
Verzeichnis der Volksliedbearbeitungen von Bartók	18
Quellentypen	24
Wechselbeziehungen der Quellentypen	29
Zusammenfassung	30
Ortsverzeichnis	34
Thematischer Katalog	37

Briefe

János Demény: Korrespondenz zwischen Bartók und der holländischen Konzertdirektion »Kossar«. Bartóks Tourneen in Holland im Spiegel von 104 Briefen aus den Jahren 1935—1939	153
--	-----

Werkstatt

András Wilhelm: Zu einem Handschriften-Faksimile aus dem Jahre 1917	233
András Wilhelm: Skizzen zu »Mikrokosmos« Nr. 135 und Nr. 57	235
László Somfai: Drei Themenentwürfe zu dem Violinkonzert aus den Jahren 1936/37	247

Interpretation

László Somfai: Die »Allegro barbaro«-Aufnahme von Bartók textkritisch
bewertet! 259

Neue Bartókiana

Tibor Tallián: Vier Bartók-Dissertationen aus der BRD 279

Namen- und Sachregister 289

Faksimiles und Photographien 297

Vorwort

Durch die Veröffentlichung des *Quellenkatalogs der Volksliedbearbeitungen von Bartók* will Heft 6 der Documenta Bartókiana eine alte Schuld abtragen. Seitdem Bartóks Musik erschienen ist und eine solch nachhaltige Wirkung ausübt, ringt die abendländische Kultur mit diesem Phänomen eines modernen Personalstils, der die Volksmusik als eine Quelle der Möglichkeit der musikalischen Erneuerung betrachtet. Selbst Autoren wie z. B. Adorno,¹ die sehr gut verstanden, in welchem Ausmaß Bartóks Kenntnis und Anwendung der Volksmusik von Anfang an die Grenzen und die nationalistische Ästhetik der naiven Folklore-Zitate des 19. Jahrhunderts übertrafen, die jedoch letztlich die Logik der eigenartigen Bartókschen Evolution nicht begriffen, versuchten ständig, seinen Folklorismus von den sog. echten Originalkompositionen zu trennen. Das extremste und bizarrste Beispiel für die Ignorierung der Bartókschen Ästhetik war gewiß die Äußerung von Igor Strawinsky: »... I never could share his lifelong gusto for his native folklore. This devotion was certainly real and touching, but I couldn't help regretting it in the great musician.«² Neuerdings ist aber auch im Westen ein neuer Trend in der Bewertung von Bartóks folkloristischer »Besessenheit« bemerkbar.

Deutsche, amerikanische und andere Dissertanten der letzten fünfzehn Jahre (besonders seit John W. Downey³) sowie eine Gruppe nichtungarischer Vortragskünstler, die für diesen Zweck manchmal sogar die Heimat des Komponisten besuchen, forschen eifrig nach den folkloristischen Grundlagen des Bartókschen Werkes. Sie möchten die Bartók als Inspirationsquelle dienende Volksmusik möglichst in ihrer ursprünglich klingenden akustischen Gestalt oder zumindest in schriftlichen Aufzeichnungen kennenlernen. Dabei suchen sie die konkreten Quellen der einzelnen Bauernmelodien, die Bartók bearbeitet hat sowie alle Folkloremelodien, -typen, -stile, die

¹ Über Adornos Bartók-Bewertung siehe János Breuer: Adorno und die ungarische Musik, in Zeitschrift für Musiktheorie, 5. Jg., 1974/Heft 2, S. 23—28.

² I. Stravinsky—R. Craft: Conversations with Igor Stravinsky. London 1958, Faber and Faber, 74.

³ John W. Downey: La musique populaire dans l'oeuvre de Béla Bartók. Paris 1964, Centre de Documentation Universitaire.

hinter den sog. Originalkompositionen als direkte oder indirekte authentische Inspirationen standen. Die diesbezüglichen Informationen und die Grundforschung erwartet man natürlich von ungarischen (bzw. von rumänischen und slowakischen) Musikwissenschaftlern. Die einschlägigen kleineren Aufsätze oder in Monographien veröffentlichten Abschnitte sind so zahlreich, daß wir selbst auf eine bibliographische Übersicht verzichten müssen. Doch extensive, für die nichtungarischen Musiker und Musikologen zuverlässige grundlegende Arbeiten fehlen noch.

Dem ersten, leichter zu erfüllenden Wunsch, der die wissenschaftliche Bearbeitung der Frage nach den einzelnen und konkreten Quellen der Volksmusikbearbeitungen im Bartók-Oeuvre betrifft, wird hier durch den Quellenkatalog von Vera Lampert Genüge geleistet. Natürlich enthält der Katalog nicht die originalen, akustischen, von Bartók angehörten folkloristischen »gefundenen Objekte«; diese befinden sich, wenn sie in einem abspielbaren Zustand erhalten geblieben sind, vornehmlich in den Phonogrammsammlungen mehrerer Budapester Museen. An ihrer Stelle steht hier nur ihr Schriftbild, allerdings in chronologisch und quellenkritisch relevanter Fassung. Selbstverständlich lernte der Komponist Bartók während seiner Sammeltätigkeit bzw. beim späteren Abspielen und Abschreiben der Phonogramme der einzelnen Volkslieder in ihrer endlos komplexen, in Noten nicht umsetzbaren, vielartigen Gestalt die Charakteristika der Volksmusik kennen, infolgedessen wäre dieser akustische Informationskomplex auch für den Forscher die einzig relevante Quelle. Doch wir dürfen die Bedeutung des ersten Schriftbildes der volksmusikalischen Aufzeichnungen und Abschriften nicht unterschätzen. Da die Volksmusikbearbeitungen für pädagogische Zwecke als leichter vorzutragende Musik gedacht waren, die originalen Volksmusikstücke ohnehin nur *vereinfacht* enthalten können, war in vielen Fällen der Gegenstand der Bearbeitung nicht das gesungene Volkslied, sondern sein erstes von Bartók gefertigtes Schriftbild.

Anhand des Quellenkatalogs, der eingehend die nacheinander folgenden Aufzeichnungen je einer Melodie beleuchtet, ist ersichtlich, wie sich das immer auf größere Präzision drängende wissenschaftliche Verfahren des Ethnomusikologen Bartók von der intuitiven, abstrahierenden schöpferischen Arbeit des Komponisten Bartók unterschied. Das Studium der Melodien einer Komposition in dieser Quellenkette und die erneute Überprüfung der Kompositionsprobleme auf dieser Grundlage können sich günstig auf die etwas einseitigen, routinemäßig strukturellen Verfahren der Stilanalysen auswirken.

Einige weitere Mitteilungen in Heft 6 behandeln Kompositionsskizzen und Probleme der Entstehung und des Abschlusses eines Werkes, die Stadien der verschiedensten Kompositionstypen und dementsprechend die verschiedenen musikologischen Methoden. Mit diesen Veröffentlichungen sowie mit der Analyse der von Bartók bespielten Allegro-barbaro-Platte wollten wir eine Fachdiskussion anregen. Vielleicht werden sie zu einer neuen Bewertung der bei weitem noch nicht bereinigten Fragen der Bartókschen Werkfassung beitragen und dadurch der Bartók-Analyse neue Impulse verleihen.

*

Bei der Redaktionsarbeit leisteten mir meine engsten Mitarbeiter, die die Beiträge geschrieben haben, sowie Dr. János Demény große Hilfe. János Breuer gab nach der sorgfältigen Durchsicht der Aufsätze wertvolle Ratschläge; Béla Bartók jun. gab sein Einverständnis, die Quellen des im Budapester Bartók Archiv deponierten Budapester

Bartók-Nachlasses zu verwenden. Ich danke ihnen sowie Fräulein Ilona Rácz, die Bartók zwischen 1938 und 1940 bei der Redaktionsarbeit der geplanten Volksmusikausgabe an der Ungarischen Akademie der Wissenschaften half, für ihre Ratschläge und schließlich Adrienne Gombocz für die vielseitige Hilfe bei der Endfassung der Studien.

Budapest 1980

László Somfai

Abkürzungen

- Bartalus/VII:* Bartalus, István: Magyar népdalok. Egyetemes gyűjtemény. Hetedik kötet (Ungarische Volkslieder. Universalsammlung. Band VII). Budapest 1896, Pesti Könyvnyomda.
- Bihar:* Béla Bartók. Cântece populare românești din comitatul Bihar (Ungaria) / Chansons populaires roumaines du département Bihar (Hongrie). București 1913, Librăria Socec & Comp. și C. Sfetea. Faksimile-Ausgabe: Béla Bartók. Ethnomusikologische Schriften III. Hrsg. von D. Dille. Budapest 1967, Editio Musica.
- BÖI:* Bartók Béla Összegyűjtött Írásai I. Közreadja Szöllősy András (Béla Bartók's Gesammelte Schriften I. Hrsg. von András Szöllősy). Budapest 1967, Zeneműkiadó Vállalat (Editio Musica).
- Colinde:* Béla Bartók: Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder). Wien 1935, Universal Edition A. G. Faksimile-Ausgabe: Béla Bartók. Ethnomusikologische Schriften IV. (Mit Text-Teil) hrsg. von D. Dille. Budapest 1968, Zeneműkiadó Vállalat (Editio Musica).
- Dem2Br:* Béla Bartók. Briefe. Gesammelt, ausgewählt, erläutert und herausgegeben von János Demény. Band I, II. Budapest 1973, Corvina-Verlag.
- DemABr:* Béla Bartók. Ausgewählte Briefe. Gesammelt und herausgegeben von János Demény. Budapest 1960, Corvina-Verlag.
- DemBr/I:* Bartók Béla. Levelek, fényképek, kéziratok, kották. Összegyűjtötte és sajtó alá rendezte Demény János (Béla Bartók. Briefe, Fotos, 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 Bartók's Briefe. Gesammelt und herausgegeben von János Demény). Budapest 1951, Művelt Nép.
- DemBr/III:* Bartók Béla levelei. Szerkesztette Demény János (Béla Bartók's Briefe. Herausgegeben von János Demény). Budapest 1955, Zeneműkiadó Vállalat (Editio Musica).
- DemBr/IV:* Bartók Béla levelei. Új dokumentumok. Szerkesztette Demény János (Béla Bartók's Briefe. Neue Dokumente. Hrsg. von János Demény). Budapest 1971, Zeneműkiadó Vállalat (Editio Musica).
- DemBr/V:* Bartók Béla levelei. Szerkesztette Demény János (Béla Bartók's Briefe. Hrsg. von János Demény). Budapest 1976, Zeneműkiadó (Editio Musica).
- DocB/III:* Documenta Bartókiana. Heft 3. Herausgegeben von D. Dille. Budapest 1968, Akadémiai Kiadó.

- EMN:* Erdélyi Magyarság. Népdalok. Közzéteszik Bartók Béla és Kodály Zoltán (Ungarn in Siebenbürgen. Volkslieder. Veröffentlicht von Béla Bartók und Zoltán Kodály). Budapest 1923, Rózsavölgyi és Társa.
- Essays:* Béla Bartók Essays. Selected and Edited by Benjamin Suchoff. London 1976, Faber & Faber.
- Kiss:* Magyar Gyermekjáték-gyűjtemény. Szerkesztette Dr. Kiss Áron (Ungarische Kinderspiel-Sammlung. Hrsg. von Dr. Áron Kiss). Budapest 1891, Hornyánszky.
- Magyar Népköltési Gyűjtemény IV:* Regös-énekek. Gyűjtötte Dr. Sebestyén Gyula. Magyar Népköltési Gyűjtemény. IV. kötet (Spielmanns-Lieder. Gesammelt von Gyula Sebestyén. Ungarische Folklore-Sammlung. Band IV). Budapest 1902, Athenaeum.
- Maramureş:* Béla Bartók: Volksmusik der Rumänen von Maramureş. Sammelbände für Vergleichende Musikwissenschaft IV. München 1923, Drei Masken Verlag. Faksimile-Ausgabe: Béla Bartók. Ethnomusikologische Schriften II. Hrsg. von D. Dille. Budapest 1966, Zeneműkiadó Vállalat (Editio Musica).
- Medvecký:* Detva. Monografia. Spisal Karol A. Medvecký. Detva 1905, Tlačou Kníhtlačiarňo Karla Salvu v Ružomberku.
- MND:* Bartók Béla: A magyar népdal. Budapest 1924, Rózsavölgyi és Társa. / Das ungarische Volkslied. Versuch einer Systematisierung der ungarischen Bauernmelodien. Ungarische Bibliothek für das Ungarische Institut an der Universität Berlin I—II, Berlin-Leipzig 1925, Walter de Gruyter. / Hungarian Folk Music. London 1931, Oxford University Press. Faksimile-Ausgabe der deutschen bzw. ungarischen Fassungen: Béla Bartók. Ethnomusikologische Schriften I. Hrsg. von D. Dille. Budapest 1965, Editio Musica.
- MR:* Music Review
- Rác:* Rác Ilona: Bartók Béla Csík megyei pentaton gyűjtése 1907-ben (Béla Bartóks pentatonische Sammlung im Komitat Csík im Jahre 1907). In: Népzene és Zenetörténet (Volksmusik und Musikgeschichte). Hrsg. von Lajos Vargyas. Budapest 1972, Zeneműkiadó (Editio Musica), S. 9—62.
- RFM/I:* Rumanian Folk Music by Béla Bartók. Edited by Benjamin Suchoff. Volume One: Instrumental Melodies. Volume Two: Vocal Melodies. The Hague 1967, Martinus Nijhoff.
- RFM/II:*
- Schneider-Trnavský:* Sberka slovenských ľudových piesní pre stredný hlas a klavírový sprievod. II. sväzok. Složil Mikuláš Schneider-Trnavský. Kníhtlačiarneho Účast. Spolku v Turčianskom Svätom Matrine.
- Slovenské Spevy/I:* Slovenské Spevy. Vydávajú Priatelja Slovenských Spevov. Turč. Sv. Martin 1880, Tlačou Kníhtlačiarneho-Účastinárskeho Spolku.
- Slovenské Spevy/II:* Slovenské Spevy. Díel II. Vydávajú Prilatelja Slovenských Spevov. Turč. Sv. Martin 1890, Tlačou Kníhtlačiarneho Účastinárskeho Spolku.
- SLP/I:* Slovenské L'udové Piesne. Zapisal a hudobne zatretil.
- SLP/II:* Béla Bartók. I. sväzok. II. sväzok. Slowakische Volkslieder. Aufgezeichnet und systematisiert von Béla Bartók. I. Band/II. Band. Bratislava 1959, 1970. Academia Scientiarum Slovaca.
- SM:* Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae.
- Színi:* Színi, Károly: A magyar nép dalai és dallamai (Lieder und Melodien des ungarischen Volkes). Pest 1865, 21872, Verlag Gustav Heckenast.
- ZfMW:* Zeitschrift für Musikwissenschaft.

**Größere Studien
und Mitteilungen**

Vera Lampert

Quellenkatalog der Volksliedbearbeitungen von Bartók. Ungarische, slowakische, rumänische, ruthenische, serbische und arabische Volkslieder und Tänze

Einleitung

Bei der Analyse eines musikalischen Werkes ist die Untersuchung der Thematik einer der Ausgangspunkte. Ist das Thema nicht die eigene Erfindung des Komponisten, dann müssen wir vor allem die Frage beantworten, warum und woher er es gewählt, was er daran geändert bzw. davon behalten hat, d. h., wir müssen auch die ursprüngliche Form des Themas kennen. Bei Volksliedbearbeitungen ist diese das Originalvolkslied, das der Komponist für die Bearbeitung benutzt hat.

Jedes dritte Werk von Bartók ist eine Volksliedbearbeitung oder es enthält zumindest einen auf einem Volkslied aufgebauten Satz. Diese Kunstgattung begleitet sein ganzes Lebenswerk. Seine ersten Volksliedaufzeichnungen stammen aus dem Jahre 1904 und im gleichen Jahr entstand auch die erste Volksliedbearbeitung. Die letzte schrieb Bartók einige Monate vor seinem Tode. Es ist nur natürlich, daß in den dazwischenliegenden vier Jahrzehnten sich vieles bei der Volksliedbearbeitung in seiner Werkstätte verändert hat. In den verschiedenen Stilperioden haben immer andere Bestrebungen die Methode der Volksliedbehandlung, die Textur der Bearbeitung, die aus den Volksliedern gebildete Zyklen- und Satzform und zugleich auch die Auswahl der Volkslieder bestimmt.

Am Anfang hat Bartók Volkslieder auch aus gedruckten Quellen für seine Bearbeitungen gewählt.¹ In den ersten Jahren seiner Volksliedsammlertätigkeit und zwischen den Volksliedsammelreisen hat Bartók das bereits von anderen publizierte Material studiert und dabei stieß er auf Volkslieder, die er in kompositorischer Hinsicht interessant und der Bearbeitung wert fand. Ab 1910 jedoch — abgesehen von einigen wenigen Ausnahmen — wählte er nur solche Melodien für die Bearbeitung, die er in ihrer klingenden Gestalt kannte. Bei den slowakischen, rumänischen, ruthenischen, serbischen und arabischen Volksliedbearbeitungen benutzte er ausschließlich die Melodien seiner eigenen Sammlungen. Obwohl Bartók in seinen ungarischen Volksliedbearbeitungen auch später zahlreiche Melodien aus fremden Sammlungen verwendete, hat er diese fast immer persönlich von der Phonogrammwalze notiert oder zumindest die Transkription anderer mit der Aufnahme verglichen und korrigiert.

¹ Ungarische Melodien zu Heft I—II Für Kinder aus der Sammlung von Kiss, Bartalus usw., slowakische zu Heft III—IV aus Slovenské spevy und aus der Monographie von Medvecký Detva usw. (vgl. Abkürzungen).

Wenn mengenmäßig eine große Anzahl der akustischen Folkloredokumente vorliegt, dann können sie noch heute nicht in ihrer klingenden Gestalt zum Gemeingut gemacht werden. An ihrer Stelle wird die schriftliche Notation des Sammlers — gleichsam als Interpretation des Originals — dem interessierten Leser dargeboten. Diese schriftlichen Aufzeichnungen der Volkslieder können als die Quellen Bartókscher Volksliedbearbeitungen betrachtet werden. Diese müssen wir in erster Linie in seinen gedruckten Volksliedsammlungen suchen. Wo sie fehlen, müssen wir zu handschriftlichen Aufzeichnungen greifen.

Bis Anfang der zwanziger Jahre hat Bartók selbst die Quellen seiner Volksliedbearbeitungen angegeben. So z. B. in der Monographie *Das ungarische Volkslied*, in der er im Anhang III² alle Melodien des Bandes aufführt, die in seinen und Kodály's bisherigen Kompositionen vorkommen. Zum anderen gab er in den Ausgaben der Volksliedbearbeitungen die Melodiequellen der Volkslieder immer genauer an. In den ersten Serien (Ungarische Volkslieder, Sz-Nr. 33;³ Für Kinder, Sz-Nr. 42) teilte er den Ursprungsort, Namen der Sammler und in den instrumentalen Bearbeitungen auch den Text der Lieder mit. In den zehner Jahren hob er den Stil, die Gattung und Funktion der Melodien meistens schon durch die Zusammenstellung zu einem Werk hervor: Melodien alten Stils wählte er zu dem im Jahre 1912 beendeten Männerchor (Sz-Nr. 50), instrumentale Melodien zur Sonatine (Sz-Nr. 55) und zu den Rumänischen Volkstänzen (Sz-Nr. 56), Melodien, die an Bräuche der Wintersonnenwendefeier anknüpfen zu den Rumänischen Weihnachtsliedern (Sz-Nr. 57), Soldatenlieder zu den Slowakischen Volksliedern (Sz-Nr. 69) usw. Außerdem gab er in der Sonatine und in den Rumänischen Volkstänzen die originale Bezeichnung der Tanzmelodien im Titel der Sätze oder in Fußnoten an. Am genauesten ist die Quellenangabe in den drei Klavierzyklen Rumänische Weihnachtslieder, Sz-Nr. 57; Fünfzehn ungarische Bauernlieder, Sz-Nr. 71; Improvisationen über ungarische Bauernlieder, Sz-Nr. 74. In diesen Werken hat Bartók auf der Rückseite des Titelblatts mit den Quellenangaben auch die verwendeten Melodien mitgeteilt.⁴

Seit der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre ist eine auffallende Änderung zu beobachten. Bartók wurde bei Angabe der Quellen äußerst zurückhaltend. Der Untertitel zu den Drei Rondos verrät lediglich, daß das Werk »über Volksweisen« verfaßt wurde; der Untertitel der Rhapsodien lautet »Volkstänze« und die 44 Duos geben sich geradezu geheimnisvoll: »Den folgenden Stücken liegen — von zwei an den betreffenden Stellen bezeichneten Ausnahmen abgesehen — durchwegs je eine Bauernmelodie zugrunde.« Einer der Gründe für die Veränderung liegt vermutlich in den immer wieder entfachten Angriffen der extremen ungarischen Nationalisten, die in jeder nichtungarischen Volksliedbearbeitung eine neue Äußerung des unpatriotischen Verhaltens Bartóks sahen. Wir haben keine Beweise, ob Bartók wegen dieser Angriffe veranlaßt wurde, bei den

² *Das ungarische Volkslied. Versuch einer Systematisierung der ungarischen Bauernmelodien.* Berlin—Leipzig 1925, S. 114/15, Reprint-Ausgabe, Budapest 1965, S. 130*—131*.

³ Sz = Szöllösy András. Das Bartók-Werkverzeichnis von András Szöllösy zitieren wir nach der deutschen Ausgabe des Buches von József Újfalussy: Béla Bartók. Corvina-Verlag, Budapest 1973.

⁴ Hier bemerken wir, daß die oben angeführten Melodien eher die kompilierte und vorbereitete Fassung der Bearbeitung als die originale Aufzeichnung vorstellen.

Volksliedbearbeitungen auf eine genaue Quellenangabe zu verzichten. Doch aus einem Brief erfahren wir, daß er bei den Rhapsodien absichtlich keine Quelle angab.⁵

Ein anderer Grund, warum Bartók eher den Kompositionscharakter der Volksliedbearbeitungen hervorhob und die als Ausgangspunkt dienenden Volksquellen in den Hintergrund schob, ist in der ablehnenden Beurteilung der Volksliedbearbeitung zu suchen, die in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre durch die vor allem von Th. W. Adorno vertretene Ideologie der neuen Wiener Schule zum Ausdruck kam. Diese Kritik erschütterte natürlich nicht Bartóks Überzeugung. Seit Anfang der dreißiger Jahre trat er immer öfter zur Verteidigung dieser Kunstgattung auf. Er hielt Vorträge, unter anderem auch in Wien, schrieb Artikel,⁶ in denen er die Originalität der Volksliedbearbeitungen und ihre Vollwertigkeit als Kompositionen bewies, und als die Aktiengesellschaft STAGMA, der gleichgeschaltete deutsche Verband für Urheberrechte, im Jahre 1937 für Volksliedbearbeitungen ungünstige Maßnahmen erließ, protestierte Bartók scharf gegen die Diskriminierung.⁷ Dieser Streit kann der Grund gewesen sein, daß in dem letzten, auch Volksliedbearbeitungen enthaltenden Werk, im Mikrokosmos, manchmal selbst aus den Satztiteln nicht hervorgeht, ob ein Stück eine Volksliedbearbeitung oder eine Originalkomposition ist.

Zahllose Bücher und Studien identifizierten bereits in Bartóks Volksliedpublikationen die von ihm für Volksliedbearbeitungen benutzten Melodien.⁸ Zur Erforschung der handschriftlichen Quellen ist jedoch bis jetzt wenig geschehen. László Somfai veröffentlichte zuerst die erste Aufzeichnung des ruthenischen Instrumentaltanzes, der als Grundlage zu der ruthenischen Episode der 2. Rhapsodie für Violine diente,⁹ danach die handschriftliche Quelle der ungarischen Melodie in der 1. Rhapsodie, die Traurige Weise aus Árvátfalva.¹⁰ Ilona Rácz gab unter dem Titel *Bartók Béla csikmegyei pentaton gyűjtése 1907-ben* (Béla Bartóks pentatonische Sammlung im Komitat Csík im Jahre 1907)¹¹ Faksimiles von 51 handschriftlichen Melodieaufzeichnungen heraus, darunter auch acht in Bartók-Werken bearbeitete Lieder.

Unsere Arbeit ist der erste Versuch zur Erschließung *aller* Melodien.

⁵ »Die beiden Rhapsodien enthalten Volksmelodien aus verschiedenen Quellen. Quellenangaben habe [ich] hier absichtlich vermieden (...).« Dem2Br/II, 83. Brief vom 10. Januar 1931 an Octavian Beu.

⁶ A parasztzene hatása az újabb műzenére (Der Einfluß der Bauernmusik auf die neuere Kunstmusik), 1931; Volksmusik und ihre Bedeutung für die neuzeitliche Komposition. Mitteilungen der Österreichischen Musiklehrerschaft, 1932, Nr. 2 und 3 (BÖI 51; Essays 43).

⁷ »Diejenigen meiner Werke, in welchen ich Volkslieder und Volkstänze benutze, sind unbedingt als Originalkompositionen zu betrachten und zu bewerten. Denn es handelt sich da um selbständige Kompositionen, denen gewissermaßen als Motto ostinato Volksthemen hinzugefügt sind. Die Volksthemen erscheinen also mit einer hinzukomponierten harmonischen und kontrapunktischen (Kontrapunkt = selbständige ‚Melodie‘) Unterlage, umrahmt von eigens von mir komponierten Vor-, Zwischen- und Nachspielen. Kompositionen dieser Art dürfen ebensowenig als ‚Bearbeitungen‘ betrachtet werden, als z. B. Bachs Choralspiele.« Zitiert von L. Somfai: *Eine Erklärung Bartóks aus dem Jahre 1938*, DocB IV/149.

⁸ Siehe z. B. die Begleitstudien der Hungaroton-Schallplatten-Gesamtaufnahme »Béla Bartók: Complete Edition« (1. Rhapsodie... usw. SLPX 11357; Zwanzig ungarische Volkslieder... usw. SLPX 11610; Vier altungarische Volkslieder... usw. SLPX 11519); Halsey Stevens: *The Sources of Bartók's Rhapsody for Violoncello and Piano*. International Musicological Conference in Commemoration of Béla Bartók 1971. Ed. J. Újfalussy und J. Breuer. Editio Musica, Budapest 1972, 65—76.

⁹ Muzsika, März 1971, S. 1—3.

Verzeichnis der Volksliedbearbeitungen von Bartók

Um den Quellenkatalog Bartókscher Volksliedbearbeitungen zusammenstellen zu können, mußte ein Verzeichnis sämtlicher Volksliedbearbeitungen angelegt werden. Die erste derartige Liste stammt von Bartók selbst. In seinem Nachlaß ist ein kleines handschriftliches Notizblatt erhalten geblieben, auf dem er die in seinen Werken bearbeiteten Volkslieder zusammenzählte.¹² In die Liste trug er alle bis 1938 als selbständige Publikationen erschienenen Volksliedbearbeitungen oder Volksliedbearbeitungen enthaltenden Kompositionen ein, wobei er neben dem Titel angab, wie viele Volkslieder er in den einzelnen Werken benutzte. Die Serie »Die erste Zeit am Klavier« ließ er aus der Aufzählung aus. Das Chorwerk *Ungarische Volkslieder aus Siebenbürgen* hat er zwar aufgenommen, doch bezeichnete er es als »Manuskript« (MS), da zu der Zeit, als er die Liste anfertigte, das Werk noch nicht im Druck erschienen ist. Die in der Liste zuletzt eingetragene Komposition, die 44 Duos, ist im Jahre 1933 erschienen und die Ungarischen Volkslieder aus Siebenbürgen im Jahre 1938. Die Aufzeichnung ist also zwischen 1933 und 1938 entstanden.

Wir bringen Bartóks Liste wortgetreu in ungarischer Sprache. In der ersten Spalte weist Bartók auf die Gattung der Werke hin mit ungarischen Wortabkürzungen: v = *vokális* [vokale] und h = *hangszeres* [instrumental].¹³ Die zweite Spalte enthält die Zahl der bearbeiteten Volkslieder, die dritte die gekürzten ungarischen Titel der Kompositionen. Wir bringen in Klammern den vollständigen deutschen Titel und die Verzeichnisnummer von Szöllösy.

Liste 1

	2	10 könnyű z. d.	[Sz-Nr. 39 Zehn leichte Klavierstücke]
	3	(Rozsny.)	[Sz-Nr. 35 Drei ungarische Volkslieder]
v	10	(Rozsny.)	[Sz-Nr. 33 Ungarische Volkslieder]
	2	Bagatellek	[Sz-Nr. 38 Vierzehn Bagatellen]
	18	Colinda	[Sz-Nr. 57 Rumänische Weihnachtslieder]
h	5	Sonat.	[Sz-Nr. 55 Sonatine]
h	7	Rom tánc.	[Sz-Nr. 56 Rumänische Volkstänze]
	15		[Sz-Nr. 71 Fünfzehn ungarische Bauernlieder]
	8	Impr.	[Sz-Nr. 74 Improvisationen über ungarische Bauernlieder]
	78	Gyermekeknek	[Sz-Nr. 42 Für Kinder]
	1	Vázlatok	[Sz-Nr. 44 Skizzen]
	7	3 rondo	[Sz-Nr. 84 Drei Rondos über Volksweisen]
h	6	1. rapsz.	[Sz-Nr. 86 1. Rhapsodie]
h	9	2. rapsz.	[Sz-Nr. 89 2. Rhapsodie]
v	20	magyar	[Sz-Nr. 92 Zwanzig ungarische Volkslieder]
v	8	magyar.	[Sz-Nr. 64 Acht ungarische Volkslieder]

¹⁰ Muzsika, Mai 1977, S. 9—11.

¹¹ Im Sammelband *Népzene és zenetörténet* (Volksmusik und Musikgeschichte) I, Budapest 1972, S. 9—62.

¹² Die Liste hat erstmalig László Somfai veröffentlicht: *Eine Erklärung Bartóks aus dem Jahre 1938*, DocB IV/163/64.

¹³ Die Bedeutung von h = *hangszeres* [instrumental] ist umstritten. Es kann sich auf den Instrumentalcharakter der Volksliedbearbeitung, auf den originalen instrumentalen Vortrag der ausgewählten Volkslieder oder — nach Somfais Meinung in dem oben zitierten Artikel — auf die Bearbeitung für Violine und Klavier beziehen. In diesem Sinne wäre »h« die Abkürzung von *hegedű* [Violine].

Liste 1 Forts.

v	4	magyar férfikar	[Sz-Nr. 50 Vier altungarische Volkslieder]
v	4	tót férfikar	[Sz-Nr. 69 Slowakische Volkslieder]
v	4	tót vegyes	[Sz-Nr. 70 Vier slowakische Volkslieder]
v	5	a cappella	[Sz-Nr. 93 Ungarische Volkslieder]
	42	duók.	[Sz-Nr. 98 44 Duos]
v	7	falun	1000 [Sz-Nr. 78 Dorfszenen]
	264	és kézír.	6 270 [Sz-Nr. 99 Ungarische Volkslieder aus Siebenbürgen]
			[264 und Handschriften 6 = 270]

Bartóks Liste erfordert einige Anmerkungen, vor allem in bezug auf die Zahl der in einzelnen Werken verwendeten Volkslieder. Bartók hatte ein gutes Gedächtnis und im allgemeinen sind die von ihm angegebenen Zahlen richtig, doch bei vier Werken gab er weniger Volkslieder an, als er tatsächlich verwandte. In zwei Fällen zählte er einfach nicht besonders die nahen Varianten von je zwei Volksliedern: die 3. und 4. Melodie der Ungarischen Volkslieder wurden in zwei Varianten und zwei Bearbeitungen ins Werk aufgenommen; in den Rumänischen Weihnachtsliedern sind Nummer 9 und 10 der I. Serie und Nummer 6 und 7 der II. Serie nah miteinander verwandt. In Für Kinder zählte Bartók 78 Stücke, während die Originalausgabe 85 Stücke und die verbesserte Fassung 79 Stücke enthält. Bei der Summierung der originalen Volkslieder zur 2. Rhapsodie hat Bartók eine Melodie vergessen, in Wirklichkeit hat er nicht 9, sondern 10 Melodien zu dem Werk verwendet. Es ist ein belangloser Fehler, daß er die Zahl der benutzten Melodien falsch addierte: die Summe beträgt nicht 264, sondern 265 bzw. zusammen mit den Ungarischen Volksliedern aus Siebenbürgen 271. Die Bedeutung der Zahl (1000) rechts über dem die Zahlen von der Summe trennenden Strich ist nicht ganz klar, vermutlich hat sie Bartók aus einem anderen Anlaß aufgeschrieben.

Szóllósy zählt in seinem Werkverzeichnis viel mehr, zum Teil unveröffentlichte Volksliedbearbeitungen auf als Bartók in seiner Liste. Vor allem müssen wir unser Verzeichnis mit diesen vervollständigen. Die Ergänzung geht jedoch mit vielen Schwierigkeiten einher.

1. Die erste offene Frage: Womit soll die Liste beginnen? In Szóllósys Verzeichnis steht unter Nr. 29 *Magyar Népdalok, I* (Ungarische Volkslieder, I — ein postumer Titel); unter 30 *Székely népdal* (Szekler Volkslied). Sie sind ungefähr gleichzeitig entstanden (Ende 1904, Anfang 1905), doch wir haben uns entschlossen, die *Magyar Népdalok, I* in die Liste nicht aufzunehmen, denn obwohl Bartók zwei Melodien dieser Serie »*gömörmegyei népdal*« (Volkslied aus dem Komitat Gömör) nennt, sind alle vier Kunstlieder; außerdem ist der 4. Satz unvollständig, nur 27 Takte sind vorhanden. Im 3. Satz fehlt auch der Text. Dagegen haben wir *Székely népdal* aufgenommen, von dem sich zwar später herausstellte, daß es »ein im ganzen Land bekanntes Liedfragment«¹⁴ bzw. ein Dreizeiler-Melodiebruchstück, ein folklorisiertes Kunstlied [ist], »das sich unter den ungarischen und auch unter den slowakischen und mährischen Bauern verbreitete...«¹⁵ doch diese Melodie stammt aus Bartóks allerersten Volksliedzeichnungen (Lidi Dósa, eine Szekler Dienstmagd, sang es ihm im Jahre 1904 in Gerlicepuszta vor) und gehört mit

¹⁴ Kodály, Zoltán: Bartók als Folklorist in: Béla Bartók. Weg und Werk, Schriften und Briefe. Zusammenge stellt von Bence Szabolcsi. Budapest—München ²1972, S. 83—92.

¹⁵ Béla Bartók: Das ungarische Volkslied. Berlin—Leipzig 1925, S. 92/93.

einigen anderen zu denjenigen Melodien, die Bartók auch später als einen wichtigen Beitrag zur Volksmusik betrachtete und sie auch in die Beispielsammlung *Das ungarische Volkslied* aufnahm.

2. In die Liste wurden alle Werke aufgenommen, die nach dem Székely népdal entstanden sind und die zu Bartóks Lebzeiten und zum Teil noch heute nicht veröffentlicht wurden (Sz-Nr. 33a, 33b, 35b, 58,¹⁶ 59,¹⁶ 63a, 66, 109 und 118). Nicht aufgenommen wurden aber die als Fragmente oder als unvollendet registrierten, vorläufig unzugänglichen Werke: einige ruthenische Volksliedbearbeitungen, eine geplante III. Rhapsodie usw.¹⁷ Wir haben Bartóks slowakische Volksliedbearbeitung »*Én is szólók, te is szólsz. . .*« aus dem Jahre 1918 nicht aufgenommen, denn obwohl sie in den von János Demény herausgegebenen Briefsammlungen erschienen ist,¹⁸ steht sie noch nicht im Werkverzeichnis. Hier weisen wir auf die in ihrer Originalform letztlich nicht verwendete, als Episode des II. Satzes der Drei Rondos gedachte Melodie hin (vgl. die Takte 1—20),¹⁹ die H. Stevens anhand der Handschrift, die mehrere Entstehungsstadien des Werkes aufzeigt, in seiner unveröffentlichten Studie mit Nr. 678 der *Slovenské L'udové Piesne* identifizierte.

3. In der gemeinsam mit Sándor Reschofsky verfaßten Klavierschule bezeichnete Bartók vier Melodien als Volkslieder: Nr. 44, 68, 95 und 116 (in Die erste Zeit am Klavier sind es Nr. 7, 10, 13 und 15). Wir konnten dennoch ihre Reihe erweitern. Wir haben nämlich ein von Vikár gesammeltes Volkslied gefunden, das Bartók vom Phonogramm notierte und dessen erste zwei Zeilen fast völlig mit den ersten zwei Zeilen des *Bauern-tanzes* übereinstimmen (Die erste Zeit am Klavier, Nr. 16). Zu Nr. 7 *Volkslied* haben wir vorläufig keine folkloristische Quelle gefunden, doch haben wir es wegen des Titels trotzdem in die Liste aufgenommen, da Bartók immer konsequent für die Bezeichnung der Original-Volkslieder diesen Titel benutzte.

4. Die Feststellung der Zahl der in *Mikrokosmos* verwendeten Volkslieder wird durch zwei sich widersprechende Erklärungen von Bartók erschwert. Die erste ist im Oktober 1940 in der ungarischen Zeitschrift *Hid* erschienen.²⁰ Die zweite lesen wir in B. Suchoffs Buch »*Guide to the Mikrokosmos*«,²¹ die er im Vorwort und Anmerkungen bei den Kommentaren der Notenausgabe unter dem Titel *Bartók's Notes* zitiert und die eigentlich die Mitteilung der mündlichen Erläuterungen ist, die Bartók seiner amerikanischen Schülerin, Ann Chenée, gab.²² Bartók hat angeblich die Stücke Nr. 83, 100 und 115 als Volkslieder bezeichnet. Besonders der Hinweis auf Nr. 115 (Bulgarischer Rhythmus, 2) würde im scharfen Widerspruch zu dem Interview im *Hid* stehen, in dem Bartók die Frage

¹⁶ Die Melodien der zwei unveröffentlichten Werke bringen wir mit freundlicher Zustimmung von B. Suchoff.

¹⁷ Grove's Dictionary of Music and Musicians, London 1954: Werkverzeichnis (Miscellaneous unpublished fragments).

¹⁸ Deutsche Ausgabe: Dem2Br/I, 249.

¹⁹ Bartóks englisch geschriebener Brief an Wilhelmine Creel vom 17. Dezember 1943 wurde von J. Demény in ungarischer Übersetzung veröffentlicht in DemBr/II, 182. Der originale Wortlaut: »I had much trouble with the second rondo. I wanted first to include a 3rd theme which later proved to be impracticable.« (MS. Bartók Archiv Budapest.)

²⁰ Szentjóni, Miklós: *Bücsübeszélgetés Bartók Bélával és Pásztor Dittával amerikai útjuk előtt* (Abschiedsgespräch mit Béla Bartók und Ditta Pásztor von ihrer Reise nach Amerika). Oktober 1940.

²¹ London 1971, Revised Edition.

²² Freundliche schriftliche Mitteilung von B. Suchoff.

des Reporters über die bulgarischen Tänze wie folgt beantwortete: »*Nem bolgárok ezek, kérem, bolgár ritmusúak. Eredeti kompozíciók, nincsen bennük népi dallam. (Az egész Mikrokosmosban mindössze három népdaltémájú darab van.)*« [Diese sind nicht bulgarisch, bitt schön, sondern im bulgarischen Rhythmus. Sie sind Originalkompositionen, sie enthalten keine Volksmelodien. (Im ganzen Mikrokosmos sind insgesamt drei Stücke mit Volksliedthema.)] Obwohl wir unter den Quellen zu vier Sätzen des Mikrokosmos das entsprechende Volkslied gefunden haben, erscheint Bartóks Budapester Erklärung glaubwürdiger zu sein — schon aus sprachlichen Gründen: Bartók drückte sich englisch vielleicht nicht ganz klar aus und auch Ann Chenée konnte leicht die richtigen Angaben mißverstanden haben. Wir jedenfalls haben die von Suchoff als Volkslieder bezeichneten Nummern nicht in die Liste aufgenommen, lediglich die vier Stücke, zu denen wir eine folkloristische Quelle gefunden haben.

5. Wir machten die Beobachtung, daß Bartók im allgemeinen mehr Volksmelodien in seinen Werken bearbeitete, als er in seiner Liste angab. Eine Ausnahme bilden die Ungarischen Volkslieder aus Siebenbürgen: Hierbei hat er sechs Melodien in die Liste eingetragen, doch im Werk wurden nur fünf vollständige Melodien verwendet. Wenn Bartók das Gedächtnis nicht täuschte und er die Anzahl der Melodien nicht mit der Anzahl der Sätze verwechselte (Das Werk hat sechs Sätze, doch der III. und V. sind auf ein und demselben Thema aufgebaut), dann ist die sechste Melodie das in den Einleitungstakten verwendete Melodiebruchstück »*Jaj, de sokszor megbántottál. . .*«, dessen Ursprung festzustellen, noch nicht gelungen ist.

Der nach obigen Gesichtspunkten zusammengestellten Liste (S. 23) fügen wir noch folgende Bemerkungen bei:

a) Es ist nicht unsere Absicht, alle Sätze von Bartók mit Volksliedbearbeitung zu registrieren, sondern die Anzahl der bearbeiteten Volkslieder festzustellen. Darum haben wir in unsere Liste keine Transkriptionen und Uminstrumentierungen aufgenommen, auch diejenigen nicht, die Bartók selbst verfertigte und die im Verzeichnis seiner Werke eine besondere Nummer erhielten: die Klaviertranskription von *Drei ungarischen Volksliedern* (Sz-Nr. 35a); Orchesterfassung der *Rumänischen Volkstänze* (Sz-Nr. 68); das erste Stück der *Drei ungarischen Volkslieder* im Paderewski-Album (»*Leszállott a páva. . .*«, Sz-Nr. 65), das die Zeitschrift *Periszkóp*²³ 1925 etwas abweichend von der endgültigen Fassung in Bartóks Handschrift als Faksimile brachte; die für 4 oder 8 Frauenstimmen und Orchester umgearbeitete Version in drei Sätzen der *Dorfszenen* (Sz-Nr. 79); die Transkriptionen für Violine und Orchester der zwei *Rhapsodien für Violine* (Sz-Nr. 87, 88, 89) bzw. für Violoncello und Klavier der ersten; *Bilder aus Ungarn* (Sz-Nr. 97), dessen 5. Satz die Transkription der Nr. I/42 von *Für Kinder* ist; die Komposition *Tänze aus Siebenbürgen* (Sz-Nr. 96), d. h. die Orchesterversion der Sonatine; *Ungarische Bauernlieder* (Sz-Nr. 100), die aus neun instrumentierten Sätzen der Fünfzehn ungarischen Bauernlieder bestehen; *Ungarische Volkslieder* (Sz-Nr. 101), die eine Orchesterfassung von fünf Nummern der Zwanzig ungarischen Volkslieder darstellen; das Klavierstück *Kleine Suite* (Sz-Nr. 105), in dem sechs Sätze der Violinduos verwendet wurden; von den Transkriptionen für zwei Klaviere des *Mikrokosmos* (Sz-Nr. 108) Neues ungarisches Volkslied und die Volksliedbearbeitung »*Debrecennek van egy vize. . .*« (Sz-Nr. 109), die eine Fassung für Singstimme und Klavier der Nr. I/16 Für Kinder ist. Wir

²³ Juni-Juli-Nummer.

machten eine Ausnahme: In die Liste haben wir die ukrainische Volksliedbearbeitung *A férj keserve* (Sz-Nr. 118) aufgenommen, weil es nicht allgemein bekannt ist, daß Bartók hier die gleiche Melodie bearbeitet hat wie in Nr. 24 der 44 Duos.

b) Als Bartók zwei ältere Reihen von Volksliedbearbeitungen später zur Neuausgabe vorbereitet hat, ist er bei ihrer Auswahl als erfahrener Folklorist strenger vorgegangen und hat einige Stücke weggelassen. Nr. 5 der von Bartók und Kodály im Jahre 1906 zum erstenmal veröffentlichten Ungarischen Volkslieder z. B. fehlt in der zweiten Ausgabe vom Jahre 1938 und die ursprüngliche Nr. 4b erhielt nun die Nr. 5. Von dieser Melodie hat Kodály bewiesen, daß sie eine Komposition von Elemér Szentirmay aus dem Volksstück *Öregbéres* (Der Altknecht) ist.²⁴ Bei der Umarbeitung der Komposition Für Kinder im Jahre 1945 sind sechs Stücke aus verschiedenen Gründen ausrangiert worden. So z. B. sind zwei Stücke, (Nr. IV/33 und 34), Kompositionen von Frau Emma Sándor, der späteren Frau Kodály.²⁵ Da aber die alten Ausgaben noch im Umlauf sind und da die im weiteren nicht verwendeten Sätze dennoch als Bartóks Werke gelten, haben wir in beiden Fällen die originale reichere Sammlung bei der Quellenforschung in Betracht gezogen.

c) Einige Volkslieder hat Bartók zu mehreren Werken verwendet. Da die Quelle zu den verschiedenen Bearbeitungen meistens die gleiche ist, mußten wir diese Wiederholungen in unserer Liste außer acht lassen. Jedem Volkslied haben wir nur eine Nummer gegeben, und bei einer zweiten Bearbeitung haben wir, statt die Angaben zu wiederholen, auf diese Nummer verwiesen. Im allgemeinen wird die Melodie bei dem bekannteren Werk vorgestellt, auch wenn dieses jünger ist als eine weniger bekannte frühere Bearbeitung (z. B. die in Ungarischen Volksliedern, Heft II, Nr. 2 benutzte Melodie, die mit der Melodie der Nr. 3 der Zwanzig ungarischen Volkslieder identisch ist, beschreiben wir bei den letzteren). Ausnahmen kommen jedoch auch hier vor: Die 3. Melodie der Drei ungarischen Volkslieder (Sz-Nr. 35), die eigentlich identisch mit der 5. Melodie der Acht ungarischen Volkslieder (»Ha kimegyek arr' a magos tetőre. . .«, Sz-Nr. 64) ist, wird zweimal in der Liste angeführt, weil Bartók aus zwei verschiedenen Quellen für diese Sätze schöpfte. Die Melodie des 5. Satzes in den Acht ungarischen Volksliedern hat er aus mehrmals gesammelten Varianten einer gesungenen Melodie gebildet, die Quelle der Version in den Drei ungarischen Volksliedern dagegen ist nichts anderes als eine auf der Flöte vorgetragene reich verzierte, ausgesprochen instrumentale Variante der obigen Melodie. Jeweils andere Quellen benutzte Bartók bei der Bearbeitung des Volksliedes »Elvesztetem zsebkendőmet. . .« in Für Kinder und in den 44 Duos. In Liste 2 (siehe Tabelle auf S. 23) informieren die Zahlen, mit wie vielen Volksliedern ein Werk die Liste bereichert. Meistens sind sie der Zahl der bearbeiteten Volkslieder gleich. In eckigen Klammern haben wir die Zahl der bearbeiteten Volkslieder in den einzelnen Werken gesetzt, wenn wir die auch in anderen Werken vorkommenden Melodien nicht bei dem in Rede stehenden Werk angeben.

²⁴ Kodály, Zoltán: Bartók als Folklorist, S. 83—92.

²⁵ Vgl. Bónis, Ferenc: A »Gyermekeknek« című sorozat kihagyott darabjai (Die weggelassenen Stücke in der Serie Für Kinder). Magyar Zene, 1965, Jg. VI, Nr. 4 (September), S. 347—356.

Liste 2

Zahl der bearbeiteten Melodien

Nr.	Szöllösy-Nr.	Titel	ungarische	slowakische	rumänische	ruthenische	serbische	arabische		Entstehungszeit
1	30	Szekler Volkslied	1						1	1904
2	33	Ungarische Volkslieder	12						12	1906
3	33a	Ungarische Volkslieder, Heft II	10 [6]						10 [6]	nach 1906
4	33b	Zwei ungarische Volkslieder	2 [1]						2 [1]	
5	35b	Vier slowakische Volkslieder		4 [1]					4 [1]	1907
6	35	Drei ungarische Volkslieder	3						3	
7	38	Vierzehn Bagatellen	1	1					2	
8	39	Zehn leichte Klavierstücke	2						2	1908
9	42	Für Kinder	42	43					85	1908—1909
10	44	Skizzen			1				1	1908—1910
11	50	Vier altungarische Volkslieder	4						4	1910—1912
12	53	Die erste Zeit am Klavier	5 [4]						5 [4]	1913
13	55	Sonatine			5				5	
14	56	Rumänische Volkstänze			7				7	
15	57	Rumänische Weihnachtslieder			20				20	1915
16	58	Zwei rumänische Volkslieder			2				2	
17	59	Neun rumänische Volkslieder			9 [8]				9 [8]	
18	63a	Slowakisches Volkslied		1					1	1916?
19	64	Acht ungarische Volkslieder	8						8	1907—1917
20	69	Slowakische Volkslieder		4					4	
21	70	Vier slowakische Volkslieder		4					4	1917
22	71	Fünfzehn ungarische Bauernlieder	15						15	
23	66	Drei ungarische Volkslieder	3						3	1914—1918
24	74	Improvisationen über ungarische Bauernlieder	8						8	1920
25	78	Dorfscenen		7					7	1924
26	84	Drei Rondos über Volksweisen		7					7	1916—1927
27	86	1. Rhapsodie	1		5				6	
28	89	2. Rhapsodie			9	1			10	1928
29	92	Zwanzig ungarische Volkslieder	20						20	1929
30	93	Ungarische Volkslieder	5						5	1930
31	98	44 Duos	14 [13]	13	9	4	1	1	42 [41]	1931
32	99	Ungarische Volkslieder aus Siebenbürgen	6						6	1932
33	107	Mikrokosmos	4						4	1926—1939
34	108	„A férj keserve“				1 [—]			1 [—]	1945
			159	81	66	5	1	1	313	

Quellentypen

1. *Sammelhefte* (= *MS Sammelheft*). Die primären Quellen der Volkslieder sind die kleinformatischen Notenhefte, die Bartók seit 1905 auf seinen Volksliedersammelfahrten bei sich trug. Nach einer vorherigen Information notierte er in ihnen die zur Aufzeichnung gewählten Melodien in einer vereinfachten stenographieartigen Notierung. Am Anfang hat er hier auch die Texte neben die Melodien notiert (Faksimile-Beispiel Nr. 1), doch später hat er sie in ein eigens diesem Zweck dienendes Heft eingetragen, da die mehrstrophigen Texte zu viel Platz im Notenheft einnahmen. In die Notenhefte hat er nur schwer verständliche Worte oder die Refrains geschrieben (Faksimile Nr. 2). Zur Notierung einer gesungenen Melodie hat er insgesamt 5—8 Minuten verwendet, danach machte er die Phonogrammaufnahme.²⁶ Wenn er den Vortrag nicht phonographisch aufnahm, ist die erste Notierung die Grundlage jeder weiteren schriftlichen Form des Volkslieds.

Bartók hat jedoch, vor allem um die feineren Nuancen des Vortrags festzuhalten, die Volkslieder gewöhnlich auch auf eine Phonowalze aufgenommen²⁷ und seine örtlichen Aufzeichnungen durch eventuell mehrmaliges Abspielen der Walze vervollkommenet.²⁸ Meistens sind die Korrekturen in den Sammelheftchen eingetragen, besonders wenn zwischen den zwei Fassungen (der örtlichen Aufzeichnung und der nach Walze verbesserten Variante) keine Abweichungen von Belang bestehen. Die verschiedenen Stadien können gut unterschieden werden. An Ort und Stelle hat Bartók im allgemeinen mit Tinte geschrieben, zu Hause hat er mit einem Bleistift korrigiert. Die späteren Quellen enthalten natürlich die korrigierten Fassungen des Volksliedes.

Das Bartók Archiv (Budapest) bewahrt 16 Sammelheftchen auf; sie haben Querformat, sind etwa 128 × 171 bzw. 131 × 184 mm groß und haben jeweils 45—50 zehnzeilige Notenblätter. Ihre Numerierung, die teilweise noch von Bartók stammt, ist die folgende: M. (= Magyar [ungarisch]) I, M. II, M. III, M. IV, M. V, M. VI; R (= Român [rumänisch]) I, R. II; T. (= Tót [slowakisch]) I, T. II, T. III; IV, V, VI, VII, VIII. Die völlige Erschließung ihres Inhalts ist noch nicht erfolgt und ist auch nicht die Aufgabe dieses Aufsatzes. Wir wissen jedoch schon, daß Bartók die Hefte zwischen 1905 und 1917 benutzte (in Heft VIII stehen auch Aufzeichnungen aus dem Jahre 1932) und daß sie mit

²⁶ *Observări despre muzica populară românească*, *Convorbiri Literare* 1914. (XL VIII.) Jg. Nr. 7—8, S. 703—709. BÖI 39, Essays 26.

²⁷ Eine genaue Bilanz über das Verhältnis zwischen den auf Walze aufgenommenen und den nur an Ort und Stelle aufgezeichneten Volksliedern ist noch nicht gemacht worden. Beim Durchblättern der Melodieausgaben wird sofort klar, daß unter den Instrumentalmelodien das Verhältnis der auf Walzen aufgenommenen Melodien viel größer ist als unter den Vokalmelodien. Nur vereinzelt kam es vor, daß Bartók keine Phonoaufnahme von einer Instrumentalmelodie gemacht hat. Nach Nationalitäten erhalten wir ebenfalls unterschiedliche Verhältnisse. Die wenigsten nicht auf Walze aufgenommenen Melodien finden wir in der rumänischen Vokalmelodiesammlung (RFM/II): insgesamt etwa 7% aller Melodien. Auf Grund des Bandes SLP/I hat Bartók in der slowakischen Melodiesammlung nur etwa zwei Drittel der Melodien auf Phonograph aufgenommen und es ist wahrscheinlich, daß wir bei der Analyse von Melodien neuen Stils noch mehr Weisen entdecken würden, die nicht auf Walze aufgenommen wurden. In Das ungarische Volkslied beträgt das Verhältnis der aufgenommenen und nicht aufgenommenen Volkslieder 5:3, d. h., hier ist die Zahl der nur an Ort und Stelle aufgezeichneten Melodien am höchsten.

²⁸ Gleichzeitig ermöglichte die Aufzeichnung an Ort und Stelle die Korrektur der eventuellen Irrtümer und Fehler der auf Phonowalze aufgenommenen Vorträge.

Ausnahme von M. I—V, R. I und T. I—II ungarische, slowakische, rumänische, ruthenische Volkslieder gemischt enthalten. Mit einer ständig wachsenden Präzision hat Bartók in den Heften Ort und Zeit der Sammlung sowie Namen und Alter der Sänger eingetragen. Am Ort hat er die Melodien in der Tonart aufgezeichnet, wie sie die Sänger vorgetragen haben. Auffallend jedoch ist, daß seit etwa 1914/15 die in G aufgezeichneten Melodien in den Heften überwiegen. Da Bartók für seine Vergleichsforschungen später jede Melodie auf den gemeinsamen Schlußton G transponierte, darf angenommen werden, daß nach einer gewissen Zeit der geübte Sammler die einfacheren Melodien bereits transponiert aufzeichnete.

2. *Erste Transkription des Phonogramms (= Transkription der Aufnahme)*. Beim Sammeln der Instrumentalmelodien »macht die absolute Sicherheit des Vortragenden jede Aufzeichnung am Ort überflüssig«,²⁹ d. h., der Spielende begeht so wenige Fehler, daß es unnötig ist, Aufzeichnungen an Ort und Stelle zur Kontrolle der Phonoaufnahmen zu machen. In diesen Fällen ist die erste Niederschrift des Volkslieds die erste Transkription von der Walze. Zur Aufzeichnung der Instrumentalmelodien hat Bartók großformatige, etwa 347 × 265 mm große Notenblätter mit unterschiedlicher Zeilenzahl (10-, 16-, 18-, 20-, 24- und 30zeilige) benutzt. In ein oder zwei Fällen hat er zwar in den Sammelheftchen die aufgenommenen Instrumentalstücke von der Walze notiert (so z. B. die in Drei ungarischen Volksliedern bearbeiteten Flötenmelodien aus Gyergyótekerőpatak und die in Nr. 42 Für Kinder verwendete Flötenanzmelodie aus Ürög). Das sind aber Ausnahmen, beide stammen aus dem Jahre 1907, als Bartók nur sporadisch Instrumentalmusik sammelte (Faksimile Nr. 3).

In Bartóks Budapester Nachlaß sind 164 Notenblätter erhalten geblieben, auf denen die ersten Aufzeichnungen von Instrumentalmelodien festgehalten sind und die gegenwärtig im Budapester Bartók Archiv aufbewahrt werden. Vier Blätter sind leer, einige Blätter enthalten die teilweise vokalen Melodien der arabischen Sammlung aus dem Gebiet Biskra (1913). Die Aufzeichnungen machte Bartók im allgemeinen mit Bleistift, doch er radierte selten, eher machte er durch Streichungen seine Korrekturen. Bei mehrstrophigen Liedern notierte er nur die erste Strophe vollständig; von den anderen Strophen schrieb er nur die abweichenden Teile unter die entsprechenden Takte der ersten Liedstrophe auf. Die sich wiederholenden Motive sind auch nicht jedesmal notiert, sondern durch Buchstabenzeichen (x, y, z; a, b, c) ersetzt (Faksimile Nr. 5). Oft stehen am Ende der Melodien Anweisungen für den Kopisten (der in diesen Fällen Bartóks erste Frau, Márta Ziegler, war).

3. *Reinschrift der Transkription (= MS Reinschrift der sog. Támlapok [Belegblätter])*. Nachdem Bartók aus den ihm zur Verfügung stehenden Dokumenten (Aufzeichnungen an Ort und Stelle, Phonogrammaufnahmen und Korrektur der ersten Aufzeichnung) ein getreues Notenbild der Volkslieder hergestellt hat, wurde jede Melodie auf ein separates Blatt kopiert und zur späteren Erleichterung der Systematisierung einheitlich auf Schlußton G transponiert. Diese Blätter — die Bartók und Kodály mit dem unübersetzbaren Wort *támlapok* [etwa Belegblätter] bezeichneten — enthalten außer der Melodie und dem Text die Melodievarianten der einzelnen Liedstrophen und auf die Aufnahmen bezüglichen Angaben (Nummer der Phonogrammwalze, Tonus finalis, Ort und Zeit der Sammlung, Name und Alter des Sängers, Name des Sammlers usw.). Bei der

²⁹ Vgl. Fußnote 26.

Systematisierung der Melodien trug Bartók auf das Támlap (Belegblatt) zuerst auch die auf Grund der musikalischen Analyse gewonnenen Angaben, d. h. die Ziffern der Schlußtöne, der Melodiezeilen, der Silbenzahl und des Ambitus. Mit ihrer Hilfe stufte er die gleiche Züge zeigenden Melodien in eine Gruppe ein.

Wie sich Bartóks Notierungstechnik verfeinerte und sein Anspruch auf genauere Fixierung des Vortrags wuchs, so änderte sich auch die Gestalt der Melodie auf dem Támlap. Im allgemeinen hat jede Melodie nur ein Támlap, doch, wenn auch selten, kommt es dennoch vor, daß eine ältere und eine jüngere Aufzeichnung erhalten geblieben sind. Bei vielen Támlapok ist der Textteil aus einem früheren Stadium erhalten geblieben, während der obere, d. h. der Melodieteil, mit der alten Aufzeichnung von Bartók abgeschnitten und an seine Stelle eine andere detaillierte Aufzeichnung angeklebt wurde. Oft schrieb Bartók auf die alte Version die neue ausführlichere Fassung. Folgende Typen von Támlapok werden unter dem Material des Instituts für Musikwissenschaft bei der Ungarischen Akademie der Wissenschaften aufbewahrt:

3.1 Die älteste Form ist vermutlich noch vor 1910 unmittelbar nach den ersten Sammlungen entstanden. Merkmale: unter den Noten kein Text; Tempozeichen fehlen;³⁰ Zeit der Sammlung ist nur durch Jahreszahl angegeben; Bartóks Name ist nur mit Anfangsbuchstaben vermerkt (manchmal mit einem Gummistempel). Diese frühen Támlapok hat Bartók später durch neue Belegblätter ersetzt, nur vereinzelt und eher in der Kodály'schen Támlap-Sammlung befinden sich noch einige (Faksimile Nr. 6).

3.2 Neuere Form nach 1910 auf Karton mit vorgedrucktem Jahresdatum 191...³¹ Dieses Támlap enthält präzise Angaben über die Sammlung; der Text steht hier unter den entsprechenden Noten; Bartók gab hier eins der wichtigsten Merkmale des Vortrags, das Tempo an, sowie die bei mehrmaligem Vortrag bemerkbaren Tonabweichungen (Faksimile Nr. 7).

3.3 Zwischen 1918 und 1921, d. h. als er an Dem ungarischen Volkslied arbeitete und zum erstenmal Abhandlungen über die ungarische Volksmusik in angesehenen internationalen Zeitschriften³² veröffentlichte, notierte Bartók abermals die Melodien von seinen älteren, vornehmlich im Jahre 1907 im Komitat Csik und in Felsőireg gesammelten Walzen. Dabei hat er die sich aus der Rubato-Vortragsweise ergebenden Rhythmen und die melismatischen Verzierungstöne zwischen den Melodienoten genauer fixiert.³³ Viele dieser korrigierten Melodien hat er auch in den oben erwähnten Publikationen mitgeteilt. Dieser Typ des Belegblattes ist schon äußerlich gut erkennbar, weil es aus zusammengeklebten aus zwei verschiedenen Perioden stammenden Papierstücken besteht. Vorliegendes Beispiel (Faksimile Nr. 8) zeigt eine detaillierte Melodieaufzeichnung in Bartóks Handschrift (mit neuen Korrekturen aus den dreißiger Jahren). Der Textteil in Márta Zieglers Handschrift ist ein Teil des älteren Belegblattes. Abweichend vom vorigen Typ stehen die Angaben zur Sammlung hier am rechten Rand des Blattes; die Nummer

³⁰ Vgl. Bartóks frühere Mitteilungen in *Ethnographia* (1908, 1909).

³¹ Bedeutung des gedruckten Textes: *A felvétel helye* (Aufnahmeort) *m.* (megye = Komitat) *Gy.* (gyűjtőtte = gesammelt) *Előadta* (vorgetragen) ... *éves* (Alter) ... *Elterjedtség* (Verbreitung).

³² Musikblätter des Anbruch 1920; *La Revue Musicale* 1921.

³³ Nach Meinung von György Kerényi und Benjamin Rajeczky (Über Bartóks Volksliedaufzeichnungen, *SM* 1963, Fasc. V, No 1—4, S. 441—448) ist in diesen Aufzeichnungen »... sonst der Typencharakter noch immer so maßgebend, daß in Einzelfällen nicht das Phonogramm, sondern die aus Varianten zusammengestellte ideale Form mitgeteilt wird«.

der Phonogrammwalze (jetzt auch schon die neue Nummer) und die Bezeichnung des Tonus finalis stehen am linken Rand. Bartóks Name wurde erst nachträglich auf das Támlap geschrieben.

3.4 Ab 1932 revidierte Bartók die gesamte ungarische und (mit Ausnahme des Materials im Máramaros-Band) die rumänische Sammlung. Wie bekannt, wurde er zu diesem Entschluß vor allem angeregt, nachdem er auf den bulgarischen Rhythmus aufmerksam wurde, und da die Ungarische Akademie der Wissenschaften zu der Zeit einen neuen Phonograph erwarb, nutzte Bartók die Gelegenheit aus und verbesserte die in Vorbereitung befindlichen Melodiepublikationen entsprechend den modernsten wissenschaftlichen Prinzipien. Seine Korrekturen trug er auf die alten Támlapok mit grüner Tinte ein, so daß die neue Form gut von der alten unterschieden werden kann. Wenn sich zu viele Korrekturen ergaben, wurde ein neues Támlap angelegt. Im allgemeinen besorgte ein Mitarbeiter Bartóks die Kopierarbeit, seltener, wie im vorliegenden Beispiel (Faksimile Nr. 9), Bartók persönlich.

3.5 Die letzten Támlap-Typen enthalten das Material, das zwischen 1936 und 1938 auf die Initiative des Ungarischen Ethnographischen Museums und mit Unterstützung der Ungarischen Akademie der Wissenschaften im Studio des Ungarischen Rundfunks auf Schallplatten aufgenommen wurde. Bartók nahm an der Studio-Arbeit teil, als der Vortrag der aus der Provinz eingeladenen Volkssänger aufgenommen wurde, und er beteiligte sich auch an der Aufzeichnung der Melodien. Die Besonderheit dieser Aufzeichnungen, bei denen die letzte und ausführlichste Aufzeichnungstechnik Bartóks angewandt wurde, ist, daß die Melodien oft in zwei Fassungen festgehalten wurden. Die alle Einzelheiten des Vortrags festhaltende Aufzeichnung ergibt nämlich ein so dichtes und kompliziertes Notenbild, daß die Gerüsttöne der Melodie bereits überdeckt werden. Darum wurde es notwendig, die unverzierte Melodielinie anzugeben, die beim Vortrag zwar niemals in dieser Form erklingt, aber die beständigsten Komponenten der Melodie darstellt. Ein Teil der Aufzeichnungen ist in Druck³⁴ erschienen, ein anderer Teil wurde von Bartók bzw. von seinem Schüler und Kopisten, Jenő Deutsch, auf Lichtpauspapier in Reinschrift übertragen und als Lithographie³⁵ in kleiner Auflage herausgegeben; die Támlapok sind durch Aufkleben der Seiten dieser Ausgaben entstanden. (Eine solche — von Jenő Deutsch angefertigte — Reinschrift siehe Faksimile Nr. 10.)

Während zumindest einer der ersten zwei Quellentypen zu allen von Bartók bearbeiteten ungarischen, slowakischen, rumänischen, ruthenischen, arabischen und serbischen Melodien vorhanden und zur vorliegenden Arbeit zugänglich waren, umfaßt der dritte Quellentyp — die *Támlapok* — im Budapester Musikwissenschaftlichen Institut nur bestimmte Gruppen seiner Volksliedbearbeitungen.

Als wichtigster Fonds sei zunächst die Sammlung der ungarischen Belegblätter im Volksmusikarchiv des Musikwissenschaftlichen Instituts erwähnt, die die Bartók-Sammlung bilden. Sie besteht aus etwa 13 000 nach Bartóks Systematisierungsmethode geordneten Támlapok, die Bartók zwischen 1934 und 1940 für die Herausgabe durch die Ungarische Akademie der Wissenschaften vorbereitet hat. Diese Sammlung enthält nicht

³⁴ Magyar Népzenei Gramofonfelvételek . . . Hungarian Folk-Music Records. Peasant-Music Records of the Ethnographical Section (Supported by the Hung. Academy of Sciences) 1st Series. Budapest 1937.

³⁵ Als Beilage zu den Volksmusikplatten der Pátria: A Magyar Rádió és a Néprajzi Múzeum Gyűjteménye (Sammlung des Ungarischen Rundfunks und des Ethnographischen Museums).

nur Bartóks vollständige ungarische Sammlung (ungefähr 2 800 Melodien), sondern annähernd alle ungarischen Volkslieder, die von allen an der Sammlung Beteiligten bis 1938 aufgezeichnet wurden. Im Bartók-System sind alle fünf Typen der Támlapok vertreten.

Die rumänischen Belegblätter werden im Bartók Archiv des Instituts in 24 Bänden aufbewahrt. Ein großer Teil von ihnen ist das später in *Rumanian Folk Musik* erschienene Material: Instrumentalmelodien (Band I—VII) und Motivtänze (Band I—III) sowie vokale Melodien (Band I—VIII). In vier Bänden sind die Belegblätter zur *Maramureş-Monographie* gesammelt, in zwei weiteren verworfene, nicht verwendete, zum Teil zum *Bihar*-Material gehörende Belegblätter — also mit Ausnahme der Colinden stehen hier die Belegblätter der gesamten Bartókschen rumänischen Sammlungen der Forschung zur Verfügung. Die Belegblätter vertreten den zweiten und vierten Typ, d. h., sie sind in den Jahren nach 1910 entstanden und ein großer Teil von ihnen wurde in den dreißiger Jahren von Bartók korrigiert.

Aus der slowakischen Sammlung gelangten nur einige verdorbene bzw. verworfene Belegblätter in das Material des Bartók Archivs. Hier befinden sich jedoch die Támlapok der arabischen Melodiesammlung. Die Belegblätter der ruthenischen Sammlung und die vollständige Sammlung der ungarischen Blätter werden im Budapester Ethnographischen Museum aufbewahrt. Alle vertreten den zweiten Typ.

4. *Gedruckte Quellen.* Bartók war zeit seines Lebens bemüht, möglichst schnell die Ergebnisse seiner Forschungen zu veröffentlichen. Bei der Einordnung der Melodien seiner Sammlungen in ein leicht übersichtliches System ging er von zwei Erwägungen aus: Einerseits wollte er eine gezielte Organisierung der weiteren Sammlung fördern, zum andern wollte er die vergleichenden Forschungen der Melodien verschiedener Völker anregen. Doch nur ein Bruchteil seiner Arbeiten erblickte zu seinen Lebzeiten das Licht der Welt.

Gegenwärtig wird die Zahl der von Bartók gesammelten Melodien auf etwa zehntausend geschätzt. Dieses riesige Material hat Bartók mit Ausnahme eines kleinen Bruchteils (etwa 100 ruthenische Melodien, 130—140 arabische Melodien, also 1—2%) zur Publikation vorbereitet. Die Periode zwischen den zwei Weltkriegen jedoch war für die Herausgabe dieser Sammlungen nicht günstig. Die Verlage beriefen sich auf wirtschaftliche Schwierigkeiten und auf das mäßige Publikumsinteresse und entweder verschoben sie die Drucklegung von Jahr zu Jahr, wie z. B. Matica Slovenská bei der slowakischen Sammlung oder sie zogen ihren Auftrag zurück wie die New York Public Library, die eine Zeitlang Interesse für die Studien *Rumanian Folk Music* und *Turkish Folk Music from Asia Minor* zeigte. Zu Bartóks Lebzeiten sind insgesamt nur etwa 1 500 Melodien erschienen: 371 Melodien in dem Band *Cântece populare românești din Comitatul Bihor* (București 1913); 339 Melodien in dem Buch *Volksmusik der Rumänen von Maramureş* (München 1923); 65 Melodien in der Abhandlung *Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung* (*ZfMW* 1920); 484 Melodien in der Monographie *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)* (Wien 1935) und 28 Melodien in einem nach Bartóks Manuskript vervielfältigten Heft *Musique paysanne serbe et bulgare du Banat* (Budapest 1935),³⁶ d. h. insgesamt 1287 Melodien; weiterhin etwa 300 Melodien in gemeinsamen Ausgaben mit den Sammlungen anderer Forscher: In dem Buch von

³⁶ Neudruck DocB/4, S. 221 ff.

Bartók: *A magyar népdal (Das ungarische Volkslied)*, Budapest 1924 bzw. Berlin—Leipzig 1925; in der mit Kodály gemeinsam herausgebrachten Volksliedsammlung in der Reihe *Erdélyi magyarság (Das Ungarntum in Siebenbürgen)*, Budapest 1923, und in kleineren Studien von Bartók.

Seit Bartóks Tod tilgte die Volksmusikforschung viele Schulden auf dem Gebiet der Publikation seiner unveröffentlicht gebliebenen Sammlungen. Im Jahre 1967 ist die dreibändige *Rumanian Folk Music* erschienen, und somit ist Bartóks vollständige rumänische Sammlung zum Gemeingut geworden. Band I der *Slovenské Ľudové Piesne* (Slowakische Volkslieder) hat 1959, Band II 1970 die Druckerei verlassen; Band III steht vor dem Erscheinen. Im Jahre 1976 ist auch die türkische Sammlung in zwei parallel herausgebrachten Ausgaben erschienen.³⁷ Nur die Zahl der gedruckten ungarischen Melodien ist nicht erheblich gewachsen. Die Ursache dafür sehen wir in der speziellen Lage der ungarischen Sammlung. Wie wir bereits erwähnt haben, betrachtete Bartók seine ungarische Sammlung von Anfang an als einen Teil eines umfangreicheren Materials und verschmolz sie mit der ungarischen Sammlung von Vikár, Kodály, Garay, Kiss, Molnár, Lajtha und anderen. Eine selbständige Ausgabe hat er niemals geplant und sie deshalb nicht vorbereitet.³⁸ Durch den Ausbruch des zweiten Weltkriegs wurde eine Bartóks Systematisierung entsprechende Gesamtausgabe der ungarischen Volkslieder vereitelt. Nach dem Krieg wurden die Sammlungen fortgesetzt und das vielfach vermehrte Material begann man nach anderen Prinzipien in *Magyar Népzene Tára (Corpus Popularis Hungaricae)* zu veröffentlichen.

Wechselbeziehungen der Quellentypen

Ein Volkslied ist im allgemeinen in mehreren Quellen erhalten geblieben, doch nicht jede Quelle gibt eine neue Information. Diejenigen Volkslieder, von denen nur eine schriftliche Aufzeichnung an Ort und Stelle gefertigt wurde, haben selbstverständlich auf dem Belegblatt und im Druck die gleiche Form (1 = 3 = 4). Machte Bartók von einer Melodie nach der ersten schriftlichen Aufzeichnung auch eine Phonogrammaufnahme, doch trug er die Korrekturen nach der Walze in sein Sammelheftchen ein, so enthalten auch hier die Quellen die gleiche Information (1 korrig. = 3 = 4), ebenso wie bei den Instrumentalmelodien, von denen keine schriftliche Aufzeichnung an Ort und Stelle gemacht wurde und deren erste Quelle die erste Transkription von der Walze ist (2 = 3 = 4). In den dreißiger Jahren jedoch hat Bartók die meisten Aufzeichnungen korrigiert, so daß das Támlap und die auf dessen Grundlage erschienene gedruckte Fassung eine neue Information bieten (1 oder 2 = 3; 3 korrig. = 4). Ähnlich verhält es sich auch, wenn Bartók von der Walze eine viel ausführlichere Transkription machte als die Aufzeichnung an Ort und Stelle war, und darum die Korrekturen nicht in sein Sammelheft eintrug, sondern auf ein anderes, inzwischen verschollenes Stück Papier und nach diesem ein Támlap anlegte (1; 3 = 4). Die Korrekturen wurden in den dreißiger Jahren häufig an

³⁷ Turkish Folk Music from Asia Minor. Ed. by B. Suchoff. Princeton—London 1976; Saygun, A. Adnan: Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey. Ed. by L. Vikár. Budapest 1976.

³⁸ Die Beispielsammlung in *Das ungarische Volkslied* hat er ebenfalls aus diesem gemeinsamen Material zusammengestellt.

solchen älteren Belegblättern durchgeführt, die gegenüber der Originalaufzeichnung im Sammelheftchen eine weiterentwickelte Melodiegestalt bewahren. Solche Belegblätter vermitteln in ihrer gegenwärtigen, korrigierten Form eine doppelte Information (1; 3; 3 korrig. = 4).

Zusammenfassung

Im Katalog wurden die Angaben aller zugänglichen handschriftlichen Volksliedquellen eingetragen. Bei den gedruckten Quellen weisen wir lediglich auf die in Bartóks Büchern und Schriften erschienenen Varianten hin. In den Notenbeispielen wird immer nur die Melodievariante einer einzigen Quelle gebracht, und zwar diejenige, die mit der Form in der Bearbeitung identisch ist oder ihr am nächsten steht.

Zahlreiche Melodien sind nur in einer einzigen Quelle zugänglich. Da wir z. B. das Tâmlapmaterial der slowakischen Sammlung nicht kennen, haben wir die Melodien, die Bartók in Band III. der *Slovenské Ľudové Piesne* eingeordnet hat — die also gedruckt noch nicht vorliegen — lediglich aus dem Sammelheft heraussuchen können. Bei den im Druck noch nicht erschienenen ungarischen Melodien ist das Tâmlap die einzige Quelle, wenn die erste Aufzeichnung fehlt (wie z. B. in der Sammlung von 1917/18) oder wenn sie nicht aus Bartóks Sammlung stammen.

Im allgemeinen mußten wir uns zwischen zwei Fassungen der Melodie entscheiden, denn die dritte Version der Aufzeichnungen hat Bartók in den dreißiger Jahren ausgearbeitet, die meisten Volksliedbearbeitungen jedoch sind vor der Melodierevision entstanden. Doch dürfen auch diese späteren korrigierten Aufzeichnungen nicht aus dem Studium der Volksliedbearbeitungen ausgeschlossen werden. Für Bartók war jedes Volkslied ein Klangerlebnis; an seine Einzelheiten erinnerte er sich genau, auch wenn er diese im Schriftbild der Aufzeichnung vorerst noch nicht festhielt. In seinem Klavierspiel waren diese schriftlich erst später wiedergegebenen Eigenarten sicherlich von Anfang an zugegen. Als er z. B. Anfang der zwanziger Jahre die Rumänischen Tänze³⁹ ins Phonola einspielte, spielte er im I. Satz die ersten Rhythmusgruppen immer viel kürzer und lebhafter, als es das Notenbild der Bearbeitung verlangt. Die Bearbeitung ist eine getreue Kopie der Volksliedaufzeichnung aus den 1910er Jahren. Bartóks Vortrag hingegen gleicht eher der revidierten Variante aus den dreißiger Jahren, obwohl die Bespielung gute zehn Jahre vor der Revision der Volksliedaufzeichnung erfolgte (Notenbeispiel 1).

In einem einzigen Fall, im VI. Stück der Improvisationen, kommt es vor, daß die komplizierte Gestalt des Originalvortrags, den der Musikethnologe Bartók erst später in der angemessenen schriftlichen Form der Aufzeichnung fand, in einer Komposition schon früher erschien. Die Melodie hat Vikár phonographiert und Bartók von der Walze aufgezeichnet. Die eigene Aufzeichnung hat er später vor allem in rhythmischer Beziehung verfeinert. Die Verbesserungen mit grüner Tinte können von der Urform (Márta Zieglers Handschrift) gut unterschieden werden. In der Bearbeitung erklingt das Volkslied dreimal: Das zweite- und drittemal hat es ähnlich der ersten Aufzeichnung einen einfachen Rhythmus (Nr. 205 im Katalog); am Anfang des Satzes jedoch nahm

³⁹ »Welte«-Aufnahme, die auf folgender Langspielplatte erschienen ist: *The Welte Legacy of Piano Treasures, Album 676, Dohnányi and Bartók perform their own Compositions.*

Bearbeitung

„Welte“ - Aufnahme
 ♩ = 92 acc.

UE 5802 Ausgabe
 Allegro moderato (♩ = 104)

Quelle

MS Transkription des Phonogramms
 ♩ = 96

Korrigierte Fassung der RFM
 ♩ = 92

simile

Bartók merkwürdigerweise bereits im Jahre 1920 die in Quintolen zusammengefaßten feinen Rubati der erst in den dreißiger Jahren korrigierten Aufzeichnung vorweg (Notenbeispiel 2).

poco rubato fin al segno %
(J. rec. 86)

Improvisationen VI, T. 6 - 11

Das ist jedoch eine Ausnahme. Die zur Bearbeitung gewählte Form finden wir meistens in der Aufzeichnung an Ort und Stelle oder in der nach der Walze korrigierten und noch in den 1910er Jahren auf ein Támlap kopierten Variante. Das letztere ist seltener und kennzeichnet eher die Themenwahl der Kompositionen aus den zwanziger und dreißiger Jahren. Für Zwanzig ungarische Volkslieder oder für die Ungarischen Volkslieder für gemischten Chor z. B. benutzte Bartók bereits einige reich verzierte Parlando-Melodien in ihrer mit vollkommener wissenschaftlicher Präzision aufgezeichneten, dem Bauernvortrag möglichst treuen Form.

In der Mehrzahl aber dienten die weniger ausführlich notierten, die charakteristischen Züge der Melodie und des Vortrags im allgemeinen hervorhebenden Melodievarianten der Sammelhefte als Grundlage der Bearbeitung. Die Gründe dafür können heute nicht mehr eindeutig erklärt werden. Einerseits können wir den Zeitpunkt nicht genau bestimmen, wann Bartók seine Phonogrammaufnahmen abhörte und notierte und darum nicht sicher die Frage beantworten, ob zur Zeit der Entstehung einzelner Volksliedbearbeitungen die ausführliche Aufzeichnung bereits fertig war. Andererseits müßte man bei jedem Werk einzeln beurteilen, ob nicht die durch kompositorische oder didaktische Ziele bedingte Satzart den Komponisten zur Bearbeitung der einfacheren Form des Themas veranlaßten. Doch auch im Besitz von genaueren Angaben und Analysen bleibt eventuell nur die Vermutung, daß als Bartók an der Volksliedbearbeitung arbeitete, er weniger auf Objektivität bedacht war und die wissenschaftlichen Apparate, den Phonograph und das Metronom, beiseite stellte, denn der ständig wechselnde lebendige Vortrag wird von der einfacheren Notierung eher heraufbeschworen als von der ausführlichen Aufzeichnung, die einen einmaligen Vortrag festhalten will. So erklärt sich die Verwandtschaft der bearbeiteten Gestalt zur ersten, ziemlich skizzenhaften Aufzeichnung am besten.

Der Katalog führt die Variante des Sammelheftes auch in den Fällen an, wenn sie mit einer späteren Quelle identisch ist, weil die Aufzeichnungen an Ort und Stelle meistens die Melodie in der Originaltonart wahren. So wird es evident, daß sich Bartók oft bei der Bearbeitung an die originale Tonart hielt.

Welche Quelle auch immer wir angeben, stimmt sie nur selten in allen Einzelheiten mit der bearbeiteten Form überein. Von eventuellen näheren Varianten oder späteren Aufzeichnungen bringen wir in Fußnoten diejenigen Teile, die der im Haupttext als Ganzes zitierten Quelle solche Themen hinzufügt, die der bearbeiteten Form näher

stehen. Manchmal hat Bartók eine Volksliedgestalt durch ganze von anderen Varianten übernommenen Zeilen verändert oder die bearbeitete Version aus mehreren Varianten des Volksliedes kompiliert. In diesen Fällen bringen wir nur eine Melodie, geben aber auch die Quellen und Angaben derjenigen Volkslieder an, die ihre Fragmente der endgültigen Form »geliehen« haben.

Einige, von Bartók als »allgemein bekannt« bezeichnete Melodien haben wir vergebens in den Quellen gesucht. Diese tauchen in solchen Mengen in den verschiedenen Sammlungen auf, daß Bartók nicht von jeder Variante ein Belegblatt anfertigte und sie auch nicht als Variante mitteilte. Darum wird die als Grundlage der Bearbeitung dienende, nicht identifizierbare Variante im Katalog durch die ähnlichste Version ersetzt.

Außer den weiter oben erwähnten zwei problematischen ungarischen Melodien fehlen vorläufig noch zwei Melodien unter den im Katalog angeführten Weisen. Die slowakische Volksliedbearbeitung »*Kruti Tono vretana. . .*« (Sz-Nr. 63a) und Nr. 8 der 44 Duos (*Slowakisches Lied*) sind in den bisher erschienenen Bänden der Slovenské L'udové Piesne nicht auffindbar und konnten auch nicht in den Sammelheften identifiziert werden.

Wir erstrebten nicht eine wortgetreue Übertragung der Quellen im Sinne der kritischen Urtext-Ausgaben, nicht einmal bei den handschriftlichen Quellen. So haben wir z. B. die Korrekturen, Streichungen, Kürzungen während der Aufzeichnung nicht registriert. Die veraltete syllabische Behalsung der Noten in den gedruckten Quellen haben wir nicht übernommen, die Texte bringen wir in der heutigen Rechtschreibung.

Wir waren bemüht, alle Angaben zu den Melodien zu sammeln. Die in den Sammelheften fehlenden Tempo- und Metronomangaben haben wir, wo es nur möglich war, in eckigen Klammern aus späteren Quellen ergänzt. Ebenfalls nach Belegblättern und gedruckten Quellen zitieren wir die in den primären Quellen fehlenden Texte (auf Ausnahmen weisen Anmerkungen hin); Angaben über den Vortragenden und das Sammeln, d. h. Bezeichnungen des Instruments, Name und Alter des Vortragenden; Ort und Komitat, woher die Melodie stammt, Zeitpunkt des Sammelns, Nummer der Phonowalze und bei nicht von Bartók gesammelten Melodien auch den Namen des Sammlers. Wir machen aufmerksam, daß der Ursprungsort der Melodie nicht immer mit ihrem Sammelort übereinstimmt (siehe z. B. die Information zur Melodie Nr. 198: »Saisonarbeiterinnen [*summások*] in Felsőzászberék, Jánoshida [Szolnok]«). Die Orts- und Komitatsnamen bringen wir, wie Bartók sie gebraucht hat, d. h. die Angaben zur slowakischen Sammlung slowakisch, zur rumänischen rumänisch.

Das Ortsverzeichnis und die beigelegte Landkarte geben einen Überblick über die Fundorte der in Bartóks Kompositionen bearbeiteten Volkslieder. Eine Ausnahme bildet die zu Nr. 42 der 44 Duos verwendete aus Nordafrika stammende arabische Melodie. Entsprechend der geschichtlichen Periode der Bartók-Sammlungen haben wir auf der Landkarte von Ungarn vom Jahre 1913 die damaligen Komitatsgrenzen angegeben und die Dörfer je nach dem Ursprung der Melodie als ungarisch, slowakisch, rumänisch und ruthenisch bezeichnet. Bei den ungarischen Melodien haben wir auch vermerkt, ob sie aus Bartóks Sammlung stammen oder nicht. Wir konnten den Herkunftsort der einzigen bearbeiteten serbischen Melodie auf der Karte nicht besonders bezeichnen, weil Bartók in dem gleichen Dorf auch mehrere rumänische Melodien sammelte. Im Ortsverzeichnis jedoch, in dem wir die Namen der Dörfer in ihrer im Katalog gebrachten Form anführen, steht dieses Dorf sowohl unter dem rumänischen als auch unter dem serbischen Namen. Das ist der einzige Ort in der Liste, aus dem Melodien nicht nur eines Volkes stammen. In

den Ausgaben aus verschiedenen Perioden hat Bartók den rumänischen Namen der Dörfer in abweichender Rechtschreibung geschrieben. In jedem solchen Fall, in dem zwei Formen vorliegen, haben wir im Katalog die ältere benutzt. Neben dem ungarischen Namen der nach dem Frieden von Trianon nicht mehr zu Ungarn gehörenden Dörfer bringen wir in eckigen Klammern ihren heutigen Namen; auf das Land, zu dem sie gegenwärtig gehören, verweisen wir mit Anfangsbuchstaben (R = Rumänien, Čs = Tschechoslowakei, SU = Sowjetunion, YU = Jugoslawien). In Winkelklammern geben wir bei den slowakischen und rumänischen Dorfnamen auch die ungarischen Namen an, da Bartók in seinem Briefwechsel und in seinen Aufzeichnungen im allgemeinen ihren ungarischen Namen gebrauchte. Wir haben die verschiedenen Benennungen der Komitate nicht vereinheitlicht. Statt dessen haben wir in einer Tabelle alle Angaben mit entsprechenden ungarischen Namen zusammengefaßt, die nicht unter ihrer damaligen offiziellen Bezeichnung verwendet wurden:

Bihar	= Bihar	Nitrianska	= Nyitra
Cluj	= Kolozs	Satu-Mare	= Szatmár
Gemerská	= Gömör	Timiş	= Temes
Hontianska	= Hont	Torontal	= Torontál
Hunedioara	= Hunyad	Turda	= Torda-Aranyos
Maramureş	= Máramaros	Turda Arieş	= Zólyom
Marostorda			
Mureş	= Maros-Torda		
Mureş Turda			

Ortsverzeichnis

- | | |
|--|--|
| 1 Alibunar <Alibunár> (Torontal) | 15 Ciărbăl <Cserbel> (Hunedioara) |
| 2 Apátfalva (Csanád) | 16 Cinobánya (Nógrád) [Cinobaňa, ČS] |
| 3 Balatonberény (Somogy) | 17 Cociuba-Mare <Alsókocsoba> (Bihor) |
| 4 Balog <Feketebalog> (Zvolenská) | 18 Comlăuşa <Komlós> (Satu-Mare) ⁴¹ |
| 5 Baracs (Fejér) | 19 Cotiglet <Kotyiklet> (Bihor) |
| 6 Beiuş <Belényes> (Bihar) | 20 Csikgyimes (Csík) [Ghimeş, R] |
| 7 Békésgyula (Békés) | 21 Csíkkarczfalva (Csík) [Cîrţa, R] |
| 8 Beňuš <Benesháza> (Zvolenská) | 22 Csikmenaság (Csík) [Armăşeni, R] |
| 9 Berzence (Somogy) | 23 Csíkrákos (Csík) [Racu, R] |
| 10 Bistra <Bisztra> (Turda Arieş) | 24 Csíkszenttamás (Csík) [Tomeşti, R] |
| 11 Böződ (Udvarhely) [Bezid, R] | 25 Csíkvacsárcsi (Csík) [Văcăreşti, R] |
| 12 Budureasa <Bondoraszó> (Bihar) | 26 Curtecap <Körtekapu> (Mureş Turda) |
| Bystrov (Gemerská) ⁴⁰ | 27 Delani <Gyalán> (Bihar) |
| 13 Câmp <Kimp> (Bihar) | 28 Dercen (Bereg) [Dryšina, SU] |
| 14 Chibulcutul de Câmpie <Mezőköbölkút> (Cluj) | |

⁴⁰ Siehe Ratkovské Bistré. Wahrscheinlich ist von dem gleichen Dorf die Rede, das Bartók in Band I der Slovenské L'udové Piesne als Ratkovské Bistré, in Band II unter dem Namen Bystrov erwähnt.

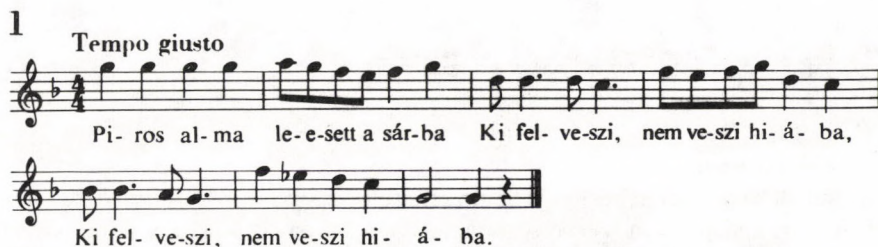
- 29 *Diósad* (Szilágy) [Dioşod, R]
30 Doboz (Békés)
31 Dolha (Máramaros) [Dovhoje, SU]
32 Dragomireşti <Dragomérfalva>
(Maramureş)
33 Dražovce <Darázs> (Nitrianska)
34 Dumbraviţa de codru
<Havaşdombró> (Bihor)
35 Felsőiregh (Tolna)
36 *Felsőtárkány* (Heves)
37 Feregi <Feresd> (Hunedioara)
38 Filiar <Fillér> (Gemerská)
39 *Firtosváralfa* (Udvarhely) [Firtuşu, R]
40 Fornos (Bereg) [Fornos, SU]
41 Fóth (Pest)
42 Ghelar <Gyalár> (Hunedioara)
43 Ghilad <Gilád> (Timiş)
44 Ghymes (Nyitra) [Gýmeš, ČS]
45 Glod <Glód> (Maramureş)
46 Grădişte <Várhely> (Hunedioara)
47 Grlica <Gerlice> (Gemerská)
48 Groşi <Tötös> (Bihor)
49 Gyanta (Bihor) [Ginta, R]
50 *Gyergyóalfalu* (Csík) [Joseni, R]
51 Gyergyócsomafalva (Csík)
[Ciumani, R]
52 Gyergyótekerőpatak (Csík) [Valea
Strîmbă, R]
53 Gyergyóújfalu (Csík) [Suseni, R]
54 *Hadikfalva* (Bukovina) [Torneşti, R]
55 Hiadel' <Hédel> (Zvolenská)
56 Horné Lefantovce <Felsőelefánt>
(Nitrianska)
57 Hotârel <Határ> (Bihor)
58 *Hottó* (Zala)
59 Idicel <Idecspataka> (Mureş)
60 Igriş <Egres> (Torontal)
61 Ipolyság (Hont) [Šahy, ČS]
62 Jadani <Temeszsadány> (Timiş)
63 Jánoshida (Szolnok)
64 Jobbágytelke (Marostorda)
[Simbriaş, R]
65 *Kaposfüred* (Somogy)
66 *Kaposújlak* (Somogy)
67 *Kerkaszentmihályfa* (Zala)
68 Kibéd (Maros—Torda) [Chibed, R]
69 Kistild (Bars) [Teldince, ČS]
70 Klátova Nová Ves <Tőkésújfalu>
(Nitrianska)
71 *Kórógy* (Szerém) [Korogj, YU]
72 Körösfő (Kolozs) [Crişeni, R]
73 Köröstárkány (Bihar) [Târcaia, R]
74 Kostolné Moravce <Egyházmarót>
(Hontianska)
75 Lapáš <Lapás> (Nitrianska)
76 Lehecenii <Lehecsény> (Bihor)
77 *Lengyelfalva* (Udvarhely) [Poloniţa, R]
78 Lišov <Lissó> (Hontianska)
79 Lopej <Lopér> (Zvolenská)
80 Magyargyerőmonostor (Kolozs)
[Mănăstireni, R]
81 Mănăştiur <Monostor> (Timiş)
82 *Medesér* (Udvarhely) [Medişoru Ma-
re, R]
83 Medzibrod <Mezőköz> (Zvolenská)
84 Murani <Temesmurány> (Timiş)
85 Nagymegyér (Komárom) [Velky Me-
der, ČS]
86 *Nagyrákos* (Vas)
87 Neagra <Nyágra> (Turda)
88 Nyárádköszvényes (Marostorda)
[Mătrici, R]
89 *Nyitraegerszeg* (Nyitra) [Jagersek,
ČS]
90 Onceşti <Vánicsfalva> (Maramureş)
91 *Oroszhegy* (Udvarhely) [Dealu, R]
92 Orşova <Görgényorsova> (Mureş
Turda)
93 Osrblic <Cserpatak> (Zvolenská)
94 Pătrova <Petrova> (Maramureş)
95 Péterfalva (Ugocsa) [Petrovo nad Ti-
sou, SU]
96 Petrovasile <Petre> (Torontal)
97 Podkonice <Padkóc> (Zvolenská)
98 Poiana <Polyána> (Bihor)
99 Poniky <Pónik> (Zvolenská)
100 Priechod <Perhát> (Zvolenská)
101 Rafajnaújfalu (Bereg) [Rafajnovo,
SU]
102 Rákospalota (Pest)

- 103 Râpa de sus <Felsőrépa> (Mureş)
 104 Ratkovské Bystré <Ratkóbisztró> (Gemerská)
 105 Râu de mori <Malomvíz> (Hunedoara)
 106 Resznek (Zala)
 107 Rogoz <Venterrogoz> (Bihor)
 108 *Rugonfalva* (Udvarhely) [Rugăneşti, R]
 109 Sarafola <Sárafalva> (Torontal)
 110 Selce <Szelcse> (Zvolenská)
 111 Seleuş <Keviszöllős> (Torontal)
 112 *Somogyszob* (Somogy)
 113 Száldobos (Máramaros) [Saldobos, SU]
 114 Székelyhodos (Marostorda) [Hodoşa, R]
 115 Székelyvaja (Maros-Torda) [Vălenii, R]
 116 Szeklence (Máramaros) [Sokirnica, SU]
 117 Szentés (Csongrád)
 118 *Szováta* (Marostorda) [Sovata, R]
 119 Tápiószele (Pest)
 120 Târna-Mare <Nagytarzna> (Satu-Mare)⁴¹
 Temešmonoštor, siehe Mănăştiur
 121 Topliţa <Maroshévíz> (Mureş Turda)
 122 Toroczkó (Torda-Aranyos) [Rimătea, R]
 123 Tura (Pest)
 124 Turţ <Turc> (Satu-Mare)⁴¹
 125 Újszász (Pest)
 126 Urisiu de sus <Felsőoroszi> (Mureş Turda)
 127 Valaská <Garamolaszka> (Zvolenská)
 128 Vel'ká Lúka <Nagyrét> (Zvolenská)
 129 Veresmart (Ugocsa) [Kopanja, SU]
 130 Vésztő (Békés)
 131 Vişăul-de-jos <Alsóvisó> (Maramureş)
 132 Voiniceni <Mezőszabad> (Mureş)
 133 *Zajzon* (Brassó) [Zizin, R]
 134 *Zentelke* (Kolozs) [Zam, R]
 135 *Zsigárd* (Pozsony) [Žigard, ČS]

⁴¹ Zur Zeit des Sammelns gehörte es noch zum Komitat Ugocsa.

Thematischer Katalog

1 *Tempo giusto*




Pi-ros al-ma le-e-sett a sár-ba Ki fel-ve-szi, nem ve-szi hi-á-ba,
Ki fel-ve-szi, nem ve-szi hi-á-ba.

*Szekler Volkslied*¹

Lidi Dósa (18), Kibéd (Maros-Torda), Juli 1904.

Quellen: (A) *MS Reinschrift*, Bartók-Syst. C-III 1083a; (B) im Druck: MND Nr. 313.

2 [*Molto rubato*, $\text{♩} = 94$]



El-in-dul-tam szép ha-zám-ból, Hí-res kis Ma-gyar-or-szág-ból,
Visz-sza-néz-tem fél-u-tam-ból, Szememből köny-nyem kicsor-dult.

Ungarische Volkslieder,² 1

András Borek (40), Békésgyula (Békés), Juli 1906; Phon. Aufn. MF 925a.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* M. II, fol. 40^v; (B) *MS Reinschrift*³ von fremder Hand mit Bartóks späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. A-I 580a.

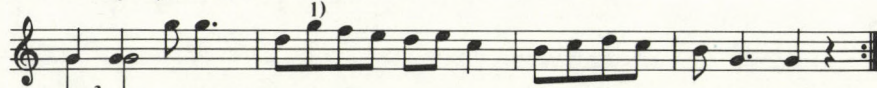
¹ Für Gesang und Klavier, 1904 (Sz-Nr. 30)

² Für Gesang und Klavier, 1906 (Sz-Nr. 33). Nr. 11—20 der Serie ist von Kodály. Umarbeitung im Jahre 1938: Hier wurde Nr. 5 weggelassen, Nr. 4a = 4, Nr. 4b = 5.

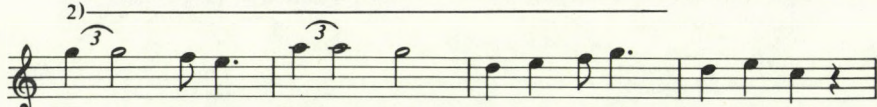
³ Die ergänzten Ornamente in der verbesserten Ausgabe vom Jahre 1938 befinden sich auf dem Belegblatt. Bartók war jedoch nicht darauf bedacht, jeden Teil zu zitieren: einige Ornamente sind auch in der Neuauflage ausgelassen worden.

3

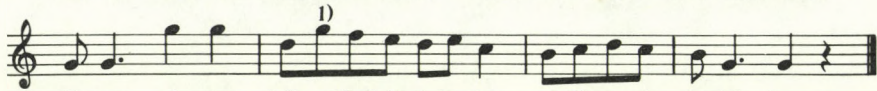
Tempo giusto, ♩ = 106-116



Ál- tal mennék én a Ti-szán la-di-kon, la-di-kon, de la- di- kon,
As- sem tu-dom, hol la-kik a ga-lambom, hol la-kik a ga- lam- bom.



Bent la- kik a vá- ros- ban, a har- ma- dik uc- cá- ban,



Pi- ros ró- zsa, kék ne- fe- lejts, i- bo- lya nyí- lik az ab- la- ká- ban.

VAR.:

1) von Tura 2) von Rákoskeresztúr



Fe- hér Lászlót ott meg-fog-ták, töm-lőc fe- ne- ké-re zár-ták.

VAR.:
[laut Quelle (B)]

Ungarische Volkslieder, 3b

Frau Mihály Veszelka (60), Tura (Pest), August 1906; Phon. Aufn. MF 943a.

Quellen: (A) *MS Sammelheft M. I, S. 84*; (B) *MS Reinschrift⁵ von Gy. Kerényi, spätere Version, Bartók-Syst. A-I 646b*; (C) im Druck: *MND Nr. 24*.

6 [Tempo giusto, $\text{♩} = 67$]

A gyu-la-i kert a-latt, kert a-latt, Bar-na le-gény rozmarin-got a-rat,
Én vagyok a rozmaring ké-ve-kö-tő-je, Barna legény i-gaz-sze-re-tő-je.

Ungarische Volkslieder, 4a

Mädchen, Békésgyula (Békés), 1906; Phon. Aufn. MF 925b.

Quellen: (A) *MS Sammelheft M. II, fol. 40^v*; (B) *MS Reinschrift von fremder Hand mit Bartóks späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. B 442x*.

7 [Tempo giusto]

A kertmegi kert a-latt sé-tál-tam, Egy szép piros barna lányt ta-lál-tam,
Te-le vót a kö-tő-je hárs-fa-le-vél-lel, Pi-ci szá-ja a-ranyos beszéd-del.

Ungarische Volkslieder, 4b

Jutka Kiszely (18), Vésztő (Békés), Juli 1906.

Quellen: (A) *MS Sammelheft M. I, S. 69*; (B) *MS Reinschrift, Bartók-Syst. B 442dd*.
Variante: *MND Nr. 93b*.

8

Uc-ca, uc-ca, ég az uc-ca, mesz-sze lát-szik a láng-ja,

⁵ Siehe Anmerkung 3.

Mégis piros, mégis piros az én rózsám or-cá- ja. Nem ti- tok, kimondom:
 Össze-ö-lel, összecsókol az én ked- ves ga- lam- bom.

Ungarische Volkslieder, 5

János Horvát, Somogyoszob (Somogy), 14. August 1898; Phon. Aufn. MF 38d, Sammlung von B. Vikár.

Quelle: *MS Reinschrift* von M. Ziegler mit Bartóks späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. B 1321.

9 [Tempo giusto, ♩ = 80]

Ab- la- kom- ba, ab- la- kom- ba be- sü- tött a hold- vi- lág,
 A- ki ket- tőt, hár- mat sze- ret, soh- sincs ar- ra jó vi- lág.
 Ládd én csak e- gyet sze- re- tek, még- is de so- kat szen- ve- dek.
 Ez az ál- nok bé- res le- gény csal- ta meg a szí- ve- met.

Ungarische Volkslieder, 6

Örse Kocsi (18), Tura (Pest), August 1906; Phon. Aufn. MF 946b.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* M. II, fol. 8^v; (B) *MS Reinschrift* mit späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. B 1392c.

Variante: MND Nr. 134.

10 Poco rubato

Szá- raz ág- tól mesz- sze vi- rit a ró- zsa,
 Bár- csak so- ha ne sze- ret- te- lek- vol- na.

Ungarische Volkslieder, 7

Lidi Dósa (18), Kibéd (Maros-Torda), November 1904.

Quelle: *MS Reinschrift*, Bartók-Syst. C-IV 1231a.

11

Tempo giusto

Vé- gig-mén-tem a tár-ká-nyi, sej, haj, fő-uc- cán,
 Be- te- kin-tét- tem a ba- bám ab- la- kán.
 Ép- pen ak- kor ve- tét- te még pap- la- nos á- gyát,
 Roz- ma- ring- gal sęp- rēt- te ki pin- gált szo- bá- ját.

Ungarische Volkslieder, 8

Teréz Kapocsi, Felsőtárkány (Heves); Phon. Aufn. MF 187a, Sammlung von B. Vikár.
 Quellen: (A) *MS Reinschrift*, Bartók-Syst. B 773a, Fußnotenvariante; (B) im Druck:
 MND Nr. 124.

Eine Variante von Bartók gesammelt in Békésgyula (Békés), August 1906.

12

Parlando

Nem messze van i- de Kis-mar- git- ta,
 Hor- to- bány- nak vi- ze kö- rül- foly- ja;
 Kö- zé- pi- be van egy ron- gyos csár- da,
 Ab- ba mu- lat hat be- tyár bú- já- ba.

Ungarische Volkslieder, 9

Männer, Szentes (Csongrád), August 1906.

Quellen: (A) *MS Sammelheft M. III*, fol. 2^r; (B) *MS Reinschrift*, Bartók-Syst. B 423c.

13

[Tempo giusto]

Szánt a ba- bám, csi- reg- cső- rög sej, haj, a já- rom,

Szánt a ba-bám a be-ne-de-ki ha-tá-ron,
Szá-raz a föld, hár-mas e-ke nem jár-ja,

Szép a ba-bám, Be-ne-de-ken sej, haj, nincspár-ja.

Ungarische Volkslieder, 10

Panna Illés (17), Békésgyula (Békés), Juli 1906.

Quellen: (A) *MS Sammelheft M. I, S. 45*; (B) *MS Reinschrift, Bartók-Syst. B 1133a*.

14 *Rubato*, $\text{♩} = 72$

Ti-szán-innen, Du-nán-túl, Túl a Tiszán van egy csi-kós nyá-jas-túl.

Kis pej lo-va ki van köt-vel, Szürkő-tél-lel, pak-róc nél-kül, gaz-dás-túl.

Ungarische Volkslieder, Heft II, 6 1

Junge Frau, Felsőiregh (Tolna), September 1906; Phon. Aufn. MF 953a.

Quellen: (A) *MS Sammelheft M. III, fol. 30^r*; (B) *MS Reinschrift* von M. Ziegler mit Bartóks späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. C-I 250a; (C) im Druck: MND Nr. 295a.

Ungarische Volkslieder, Heft II, 2 — siehe Nr. 240, Zwanzig ungarische Volkslieder, 3.

Ungarische Volkslieder, Heft II, 3 — siehe Nr. 173, Acht ungarische Volkslieder, 8.

15 *Tánc lépés* $\text{♩} = 60$, változó ritmus⁷

Ha be-me-gyek a kocs-má-ba, ki-mu-la-tom ma-gam.
Van még egy ron-gyos fo-rin-tom, a ci-gány-nak a-dom.

Fe-le-sé-gem ket-tő, Csár-dás mind a ket-tő,

Re-mé-lem, hogy jö-vő ősz-szel reng a cif-ra bő-cső.

⁶ Für Gesang und Klavier, 1906 (Sz-Nr. 33a). Eine geplante zweite Serie, siehe die Einleitung von D. Dille in der Ausgabe *Der junge Bartók I*, Budapest—Mainz 1963.

⁷ Tánc lépés = im Tanzschritt.

Ungarische Volkslieder, Heft II, 4

Doboz (Békés), 1906; Phon. Aufn. 40a.⁸

Quelle: *MS Reinschrift*, nur im Kodály-Syst., keine Kopie im Bartók-Syst..

Ungarische Volkslieder, Heft II, 5 — siehe Nr. 56, Für Kinder II, 28.

16

Tempo giusto

Meg-it-tam a, meg-it-tam a pi-ros bort a po-hár- ból,
Kár vol- na még ki-mul- nom a vi- lát- ból;
Kár volna még meg-hal-ni, i-lyen hamar her-vad-ni,
A sze-le- i, kis-sze-le- i te-me-tő-be her-vad- ni.

Ungarische Volkslieder, Heft II, 6

Mädchen, Tápiószéle (Pest), August 1906.

Quellen: (A) *MS Sammelheft M. II*, fol. 49^r; (B) *MS Reinschrift*, Bartók-Syst. B 1316.

17

Tempo giusto, ♩ = 112

Ez a kis-lány gyön-gyöt fűz, Ég a szé-me mint a tűz.
Ha jaz e-nyim úgy ég- ne, Csu-ha-ha, bar-na le-gény sze-ret- ne.
De mi - vel-hogy nem úgy ég, Csu-ha-ha, bar-na le-gény rám sē néz.

VAR.:



Ungarische Volkslieder, Heft II, 7

Örzsé Kocsi (18), Tura (Pest), August 1906; Phon. Aufn. MF 946a.

Quellen: (A) *MS Sammelheft M. II*, fol. 22^r; (B) *MS Reinschrift* mit späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. C-I 143a; (C) im Druck: MND Nr. 220.

⁸ Alte Walzennummer.

18

[Tempo giusto, ♩ = 104]

Sej mi-koren-gem ka-to-ná-nak visz-nek, Mind le-hullnak a nyárfa-le-ve-lek,
 Sír-hat-tok már be-ne-de-ki lá-nyok, Sej há-rom é-vig nem já-rok hoz-zá-tok.

Ungarische Volkslieder, Heft II, 8

Panna Illés (17) und Julcsa Tomka, Békésgyula (Békés), 1906; Phon. Aufn. MF 927b.
 Quellen: (A) *MS Sammelheft M. I, S. 41*; (B) im Druck: *Hungarian Peasant Music, BÖI, 393*; Essays, 99.

19

Tempo giusto

Zöld er-dő-ben jár-tam pi-ros al-ma-fa tö-vé-ben,
 Lát-tam a ba-bá-mat, } ál-mod-tam is én fe-lő-le.
 { szé-pet álmodtam

Mi-kor fel-éb-red-tem, ak-kor ju-tott sze-re-lem e-szem-be,
 Lát-tam a ba-bá-mat, ál-mod-tam is én fe-lő-le.

Ungarische Volkslieder, Heft II, 9

Lidi Dósa (18), Kibéd (Maros-Torda), Juli 1904.

Quelle: *MS Reinschrift, Bartók-Syst. B 1288b*.

Varianten: 1. Sammlung von B. Vikár aus Bözöd (Udvarhely); 2. Sammlung von Bartók aus Csíkvacsárcsi (Csík) und Felsőiregh (Tolna), 1907. Text nach Variante aus Csíkvacsárcsi.

Ungarische Volkslieder, Heft II, 10 — siehe Nr. 45, Für Kinder I, 17.*Zwei ungarische Volkslieder,*⁹ 1

20

[Parlando, ♩ = 89]

É-des-a-nyám ró-za-fá-ja, Én vó-tam a gyöngébb á-ga,

⁹ Für Gesang und Klavier, um 1907 (Sz-Nr. 33b).



Fe- renc Jó- zsef le- sza- kí- tott, Kar- ja- i közt el- hër- vasztott.

Frau Ákos László (26), Csikkarczfalva (Csík), Juli 1907; Phon. Aufn. MF 1020c.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* M. V, fol. 28^v; (B) *MS Reinschrift*, spätere Version, Bartók-Syst. A-I 546 (Facs. siehe Rác Nr. 10).

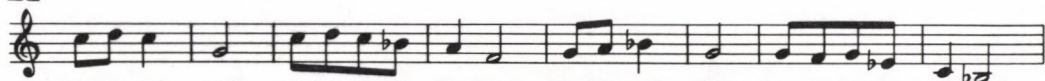
Zwei ungarische Volkslieder, 2 — siehe Nr. 305, *Ungarische Volkslieder aus Siebenbürgen*, 2.

Vier slowakische Volkslieder,¹⁰ 1 — siehe Nr. 81, *Für Kinder* III, 11.

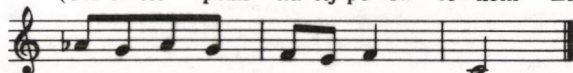
Vier slowakische Volkslieder, 2 — verschollen.

Vier slowakische Volkslieder, 3 — siehe Nr. 113, *Für Kinder* IV, 43.

21



(Pri- le- tel pták mi- lej po oh- lo- kom Za- klo- pal jej: „Spíš mi- lá, či ču- ješ



Preč mi dve- re ne ot- vo- riš?“)¹¹

Vier slowakische Volkslieder, 4

Phon. Aufn. MF 1075c.

Quelle: *MS Sammelheft* T. II, fol. 9^r.

22

[Molto rubato]



Drei ungarische Volkslieder,¹² 1

Hirtenflöte: Mann (50), Gyergyótekerőpatak (Csík), August 1907; Phon. Aufn. MF 1032.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* M. V, fol. 49^v [Faksimile Nr. 3]; (B) *MS Reinschrift* von M. Ziegler, Bartók-Syst., ohne Nummer.

23

[Rubato, ♩ = cca 134]



¹⁰ Für Gesang und Klavier, um 1907 (Sz-Nr. 35b).

¹¹ Den Text haben wir der Bearbeitung entnommen.

¹² Aus Gyergyó. Für »tilinkó« [Hirtenflöte] und Klavier, 1907 (Sz-Nr. 35).



Drei ungarische Volkslieder, 2

Hirtenflöte: Mann (50), Gyergyótekerőpatak (Csík), August 1907; Phon. Aufn. MF 1031b.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* M. V, fol. 49^v [Faksimile Nr. 3]; (B) MS Reinschrift von M. Ziegler, Bartók-Syst., ohne Nummer.

24 [Tempo giusto, ♩ = cca 132]



Drei ungarische Volkslieder, 3

Hirtenflöte: Mann (50), Gyergyótekerőpatak (Csík), August 1907; Phon. Aufn. MF 1031c.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* M. V, fol. 49^v [Faksimile Nr. 3]; (B) MS Reinschrift von M. Ziegler, Bartók-Syst., ohne Nummer (Facs. siehe Rác Nr. 40/a).

25 Tempo giusto,¹³ ♩ = 45

Mi- kor gu- lás le- gény vol- tam, Gu- la mel- lett el- a- lud- tam.
Föl- éb- red- tem éj- fél- táj- ba: Egy bar- momsincs az ál- lás- ba.

*Vierzehn Bagatellen,*¹⁴ 4

Junger Mann, Felsőiregh (Tolna), April 1907; Phon. Aufn. MF 995b.

Quellen: (A) MS Reinschrift mit späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. A-I. 438a; (B) im Druck: *MND* Nr. 7a.

¹³ In der MS Reinschrift Tempovorzeichen: Grave.

¹⁴ Für Klavier op. 6, 1908 (Sz-Nr. 38).

26

(Ej! po pred naš, po pred naš, po pred na - šie dve - re, po pred na - šie dve - re,
Ej! ma - lo - va - ňý šu - haj, ma - lo - va - ňý šu - haj bie - lu - ru - žu se - je.)

Vierzehn Bagatellen, 5[Gerlice (Gömör), August 1906].¹⁵Quelle: *MS Sammelheft T. I*, fol. 8^r.

27

Tempo giusto, ♩ = 120

Az ü - rö - gi fa - lu vé - gén szól a mu - zsi - ka
Gye - re ked - ves kis an - gya - lom, mēn - jünk el o - da.
2)
Ott mu - la - tok ked - vem - re, ba - bām sír ke - ser - ve - sen,
1)
Ro - po - gós csolk - ja raj - tam szá - rád, nēm fe - lej - tēm el.

VAR.:

1) 2)

Zehn leichte Klavierstücke, 16 6

Quelle: genau nicht identifizierbar.

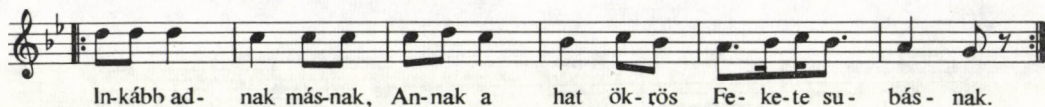
Nahe Variante aus Felsőiregh (Tolna): *MS Sammelheft M. IV*, S. 61 = *MS Reinschrift* von M. Ziegler mit Bartóks späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. B 1160a, mit weiteren Varianten. Im Druck: MND Nr. 125.

28

Csendes¹⁷

Azt mondják, nem ad - nak En - gem ga - lam - bom - nak;
Azt mondják, nem ad - nak en - gem ga - lam - bom - nak:

¹⁵ Den Text haben wir aus der Bearbeitung übernommen.¹⁶ 1908 (Sz.-Nr. 39).¹⁷ *Csendes* = Ruhig.



In-kább ad- nak más-nak, An-nak a hat ök-rös Fe- ke-te su- bás- nak.

Zehn leichte Klavierstücke, 8

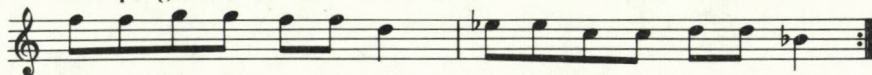
Quelle: genau nicht identifizierbar.

Nahe Variante: Színi Nr. 92 (Bartók-Syst. C-II 844e), weitere slowakische Varianten:

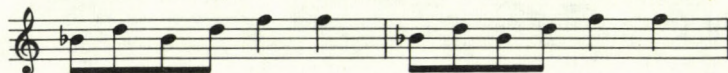
MS Sammelheft T. I, fol. 18^v.

29

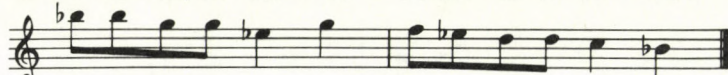
[Tempo giusto]



Süs- sünk, süs- sünk va- la- mit, Azt és meg- mon-dom, hogy mit,
Liszt-ből le- gyen ke- re- kes, Töl- te- lé- kes, jó é- des.



So- dor- va, te- ker- ve, Tú- ró- val bé- lel- ve,



Csi- ga- bi- ga ré- tes, ke- re- kes és é- des.

Für Kinder¹⁸ I, 1 (I, 1)

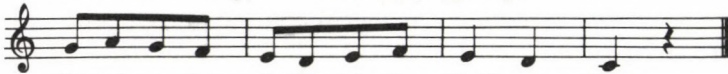
Tochter von Frau János Jakab (14), Gyergyóújfalu (Csík), August 1907; Phon. Aufn. MF 1046b.

Quellen: (A) MS Sammelheft M. VI, fol. 10^v; (B) MS Reinschrift von M. Ziegler mit Bartóks späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. C-II 388a.

30



Süss fel nap, Szent György-nap,



Ker-tek a- latt A kis bá- rány Majd meg- fagy.

Für Kinder I, 2 (I, 2)

Quelle: Kiss, 23.

31



El- vesz- tet- tem pá- ro- mat,
Szép el- a- dó lá- nyo- mat. Gyer ha- za, lá- nyom, Li- di ne- vü lá- nyom!

¹⁸ Für Klavier, 1908—1909 (Sz-Nr. 42); die Zahlen in Klammern sind die Nummern der Umarbeitung in zwei Heften aus dem Jahre 1945 (Boosey and Hawkes).

Für Kinder I, 3 (I, 3)

Quelle: Kiss, 186.

32

El- vesz- tet- tem zseb- ken- dő- met, Meg- ver a - nyám ér- te.
A- ki az- tat visz- szá ad- ja, Meg- csó- ko- lom ér- te.

Für Kinder I, 4 (I, 4)

Quelle: Kiss, 174.

33

Cic- kom, Cic- kom, Va- gyon- e szép lá- nyod?
Va- gyon, va- gyon, De mi hasz- na va- gyon. Add ne- kem azt, El- ka- pom azt,
Szi- ta szi- ta pénz- tek, Sze- re- lem csü- tör- tők, Dob szer- da.
(Ri- va- lom)
A le- gények re- gi- ment- je I- gen cif- ra, Ben- ne fo- rog Sándor Panka, I- gen nyal- ka!
I- ce u- ca Re- be- ka, De é- kes a de- re- ka, Galambocs- ka.
Ha é- kes is, il- le- ti, Bar- na le- gény sze- re- ti, Galambocs- ka. Mint a csont- ka.

Für Kinder I, 5 (I, 5)

Quelle: Kiss, 336.

34

Hej tu- li- pán, tu- li- pán, Tel- jes szeg- fű, szar- ka- láb;
Te- le ken- dő zsá- lyá- val, Sze- re- lem- nek láng- já- val.

Für Kinder I, 6 (I, 6)

Quelle: Kiss, 220.

35

[Tempo giusto]

Ke-resd meg a tút,
Én meg a gyú-szút, Had'vargyam meg a ba-bám-nak a per-gál ün-git.

Für Kinder I, 7 (I, 7)

Eine Frau, Felsőiregh (Tolna), April 1907.

Quellen: (A) *MS Sammelheft M. IV*, S. 66; (B) *MS Reinschrift*, Bartók-Syst. C-II 257a; (C) im Druck: MND Nr. 246.

36

Ej gör-bé-nye, gör-bé-nye, mit jársz a fa-lu-ba?
Ad-ja-tok, ad-ja-tok sze-gény gör-bi-nyé-nek,
Hadd men-jen, hadd men-jen vá-ros pin-cé-jé-nek!
Pap va-gyok, mes-ter va-gyok, E-gyet ket-tőt sza-bad szól-ni
Zá-lo-got kell ven-ni. A-ki fog ne-vet-ni. Kukurikú!

*Für Kinder I, 8 (I, 8)*Quelle: *Kiss*, 134.

37

Fe-hér li-li-om-szál, S'ej! u-gorj a Ti-szá-ba!
S'ej! u-gorj a Du-ná-ba!
Tá-maszd meg ol-da-lad, a nagy vas-vil-lá-ba!
S'ej! si-ma-kod-jál szé-pen!
S'ej! mo-sa-kod-jál szé-pen! Tö-rül-köz-zél szé-pen!

*Für Kinder I, 9 (I, 9)*Quelle: *Kiss*, 312.

38

Az o - lá - hok, az o - lá - hok fa - ci - pő - be jár - nak,
A - zok é - lik vi - lá - gu - kat, a - kik ket - ten jár - nak.

Lám én sze - gény bé - res le - gény, csak e - gye - dül já - rok,

A - kár - mer - re ta - po - ga - tok, csak fa - lat ta - lá - lok.

Für Kinder I, 10 (I, 10)

Quelle: Kiss, 175.

39

El - vesz - tet - tem pá - ro - mat,
Szép el - a - dó lá - nyo - mat. Hopsz i - de pá - ro - mat, Szép el - a - dó pá - ro - mat.

Für Kinder I, 11 (I, 11)

Quelle: Kiss, 186.

40

Lánc, lánc, es - te lánc, Es - te láncom cér - na, Cérna vol - na, se - lyem vol - na, Még - is ki - for - dul - na,
Pé - nyzolna ka - ri - ka, ka - ri - ka, Vagy ba - rá - tom Ma - ris - ka, Ma - ris - ka Fordulj ki a tánc - ból.

Für Kinder I, 12 (I, 12)


Quelle: Kiss, 144—145.

41

[Rubato]

Für Kinder I, 13 (I, 13)

Bartóks Anmerkung: »[Melodie] allgemein bekannt.«

Quelle: MS Sammelheft M. II, fol. 51^r.Varianten aus Csincse (Borsod) und Kecskemét (Pest), Sammlung von B. Vikár. Die zweite Melodie mit Rhythmusanfang  im Druck: MND Nr. 275a.¹⁹

¹⁹ Die Bearbeitung benutzt im großen und ganzen den Rhythmus dieser Variante. Der Text in der Beilage der Notenausgabe stammt aus einer unbekanntem Variante.

42

[Tempo giusto]

A rá-tó-ti le-gé-nyek Li-bát lop-tak sze-gé-nyek

Nem jól fog-ták a nya-kát, a nya-kát, sej a nya-kát: El-gá-gin-tot-ta ma-gát.

VAR.:
[laut Quelle B]

1)

Für Kinder I, 14 (I, 14)

Junge Leute, Apátfalva (Csanád), August 1906.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* M. III, fol. 13^r; (B) *MS Reinschrift*, Bartók-Syst. B 65a; (C) im Druck: MND Nr. 78.

43

[Tempo giusto, ♩ = 90]

I-ci-ke, pi-ci-ke az ist-ván-di uc-ca,

Va-la-mi a szí-ve-met min-dig ar-ra csal-ja,
Gyü-vet is, me-net is ar-ra já-rok én is,

De-a-zér a pi-ci-kém tá-vol e-sik még-is.

VAR.:
[laut Quelle (B)]

1) 2)

Für Kinder I, 15 (I, 15)

Etel Németh (17), Felsőiregh (Tolna), April 1907; Phon. Aufn. MF 989c.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* M. III, fol. 35^r; (B) *MS Reinschrift* von M. Ziegler mit Bartóks späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. B 1059a.

Auf demselben Belegblatt weitere Textvarianten. Die Variante aus Keszthely auch im Druck erschienen: MND Nr. 121.

44

Parlando, ♩ = 75

Nem lop-tam én é-le-tem-be, Csak hat ti-nót Deb-re-cen-be,



Ha- za- haj- tot- tam a ti- nót, Mind a hat da- ru- szó- rú volt.

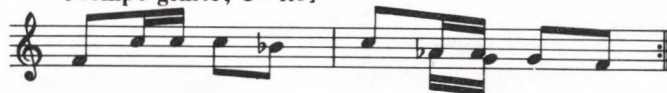
Für Kinder I, 16 (I, 16)

Frau Szolnoki (35), Doboz (Békés), August 1906.

Quellen: (A) *MS Sammelheft M. II*, fol. 37^r; (B) MS Reinschrift, Bartók-Syst. A-I 680d, Fußnotenvariante. Die Hauptform auf demselben Belegblatt (eine im Jahre 1918 in Újszász gesammelte Variante) im Druck: MND Nr. 31.

45

[Tempo giusto, ♩ = 116]



Kis ke- ce lá- nyom fe- hér- be va- gyon,
Fe- hér- be ró- zám, fe- hér- be va- gyon.



Mondom, mondom for- dulj hoz- zám, mát- kám asz- szony,



Mondom, mondom for- dulj hoz- zám mát- kám asz- szony.

Für Kinder I, 17 (I, 17)

Ältere Frau, Felsőiregh (Tolna), April 1907, Phon. Aufn. MF 999b.

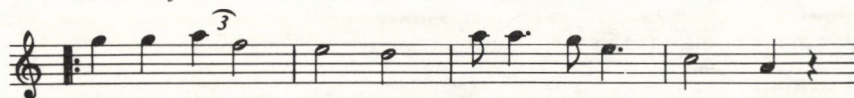
Quellen: (A) *MS Sammelheft M. IV*, S. 73; (B) MS Reinschrift von M. Ziegler mit Bartóks späteren Verbesserungen. Bartók-Syst. C-II 442.

46

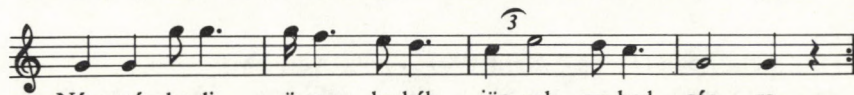
Tempo giusto, ♩ = 120



Bé- gyu- la- i — ki- kö- tő- be meg- állt a gőz- ha- jó,
Te- te- ji- be ki van tűz- ve a nem- ze- ti zász- ló.



Fúj- ja ja szél, fúj- ja, ha- za- fe- lé fúj- ja,



Négy- száz- be- li öreg ba- kák jön- nek sza- bad- ság- ra.

Für Kinder I, 18 (I, 18)

Panna Illés (18), Békésgyula (Békés), Juli 1906; Phon. Aufn. 928d.

Quellen: (A) MS Sammelheft M. I, S. 52; (B) *MS Reinschrift* von M. Ziegler mit Bartóks späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. B 1203a.

Auf demselben Belegblatt 6 weitere Varianten, von diesen die 1906 in Baracs gesammelte Variante auch im Druck: MND Nr. 128.

47

Tempo giusto



Ha be-me-gyek, ha be-me-gyek, ha be-me-gyek a do-bo-zi csár-dá-ba,
Le-ü-lök a, le-ü-lök a, le-ü-lök a cse-resz-nye-fa ló-cá-ra.

Kocs-má-ros-né, ar-ra ké-rem, rög-tön jöj-jön ki,

Ezt a cse-kély a-dós-sá-gom, bo-rom á-rát ki a-ka-rom fi-zet-ni.

VAR.:

1) von Apátfalva



Für Kinder I, 19 (I, 19)

Junger Mann, Doboz (Békés), September 1906; Phon. Aufn. MF 963b.

Quellen: (A) MS Sammelheft M. III, fol. 48^r; (B) *MS Reinschrift*, Bartók-Syst. B 1004a
(C) im Druck: MND Nr. 148.

Varianten aus Apátfalva (1906) und Ipolybalog (letzte Sammlung von A. Molnár).

48

[Tempo giusto, $\text{♩} = 100$]



Az ü-rö-gi fa-lu de-re-kán, Ki-ál-lott egy döl-ledt-sze-mű lány,

Úgy ki-döl-lesz-tet-te sze-me-it, Mint mi-kor a bir-ka meg-el-lik.

Für Kinder I, 20 (I, 20)

Mihály Simon (50), Felsőiregh (Tolna), April 1907; Phon. Aufn. MF 972b.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* M. IV, S. 9; (B) *MS Reinschrift* mit späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. A-I 920h; (C) im Druck: MND Nr. 74a.²⁰

²⁰ Der erste Teile der Melodie in der Bearbeitung ist mit der Quellenvariante (C) identisch.

49

[Tempo giusto, ♩ = 154 acc. 180]

E- gyik ágy-ban pet- re- zse- lem, a má- sik- ba zel- ler,
 Kocs- má- ros- né szó- gá- ló- ját meg- tosz- ta ja kel- ler.
 I- há- ni, ci- gá- ri, jó be- lő- le pi- pá- nyi,
 Ha- ja dá- ri, ma- dá- ri jó be- lő- le pi- pá- nyi.

Für Kinder I, 21 (I, 21)

Mihály Simon (50), Felsőiregh (Tolna), April 1907; Phon. Aufn. MF 972a und d.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* M. IV, S. 9; (B) *MS Reinschrift* mit späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. A-I 1164n, o.

50

Ez a Gé- za jó mé- szá- ros, El- ső- ha- si ti- nut vá- gott,
 Saj- tár sem kell a vé- ri- nek, Rin- gu bö- l- csű gyer- me- ki- nek.

Für Kinder II, 22 (I, 22)

Mann, Resznek (Zala), Phon. Aufn. MF 635d; Sammlung von B. Vikár.

Quelle: *MS Reinschrift*, spätere Version von Gy. Kerényi, Bartók-Syst. A-I 798b.²¹

51

[Tempo giusto, ♩ = 122]

Így kell jár- ni,
 úgy kell jár- ni, Sá- ri; Ka- ti tud- ja, hogy kell jár- ni.

Für Kinder II, 23 (I, 23)

Frau György Péntek Gyugyi (34), Körösfő (Kolozs), 1908; Phon. Aufn. MF 791d.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* M. IV, S. 115; (B) *MS Reinschrift*, Bartók-Syst. C-IV 1163.
 Variante aus Rafajnaújfalú (Bereg), April 1912.²¹ Mit der Bearbeitung identische Rhythmusvariante: Bartók-System A-I, 789c (= Kiss, S. 187).

52



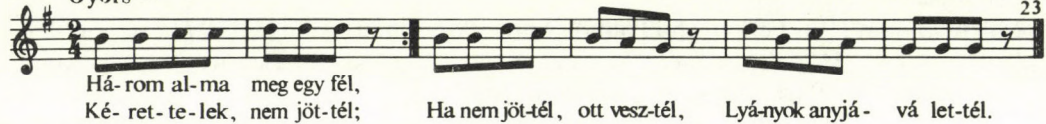
Víz, víz, víz, nin-csen o-lyan víz, mint a Kő-rős víz.
 Har-csa, csu-ka la-kik ben-ne, Szép me-nyecs-ke für-dik ben-ne.
 Víz, víz, víz, nin-csen o-lyan víz, mint a Kő-rős víz.

Für Kinder II, 24 (I, 24)

Sammlung von Kodály.

Quelle: *MS Reinschrift*, Bartók-Syst. C 1114

53

Gyors²²


Há-rom al-ma meg egy fél,
 Ké-ret-te-lek, nem jöt-tél; Ha nem jöt-tél, ott vesz-tél, Lyá-nyok anyjá- vá let-tél.

Für Kinder II, 25 (—)

Bartóks Bemerkung: »[Melodie] allgemein bekannt.«

Quelle: *Szini* Nr. 126 [= *MS Reinschrift*, Bartók-Syst. A-I 352].

54



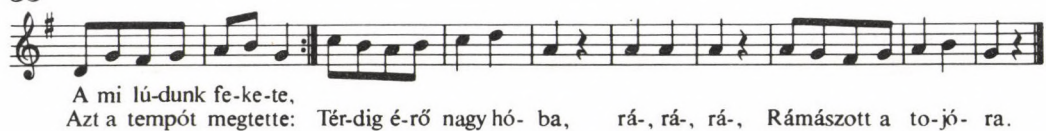
Hess pá-va, hess pá-va, Csá-szár-né pá-va-ja!
 Ha én pá-va vol-nék, Jobb reg-gel fel-ke-l-nék!

Für Kinder II, 26 (I, 26)

Frau József Jeremiás, Szováta (Maros-Torda); Phon. Aufn. MF 502a, Sammlung von B. Vikár.

Quellen: (A) *MS Reinschrift*, Bartók-Syst. A-I 200; (B) im Druck: EMN Nr. 74. Bartóks Quellenangabe (Bartalus/IV Nr. 76) bezieht sich wahrscheinlich auf den Text.

55



A mi lú-dunk fe-ke-te,
 Azt a tempót megtette: Tér-dig é-rő nagy hó- ba, rá-, rá-, rá-, Rámászott a to-jó- ra.

²² *Gyors* = Schnell.²³ Da Bartók das 7-Takt-Nachspiel der Melodie nicht verwendete, bringen wir es auch nicht.

Für Kinder II, 27 (I, 27)

Zsigárd (Pozsony), 1905. Sammlung von Kodály.

Quelle: *MS Reinschrift*, Bartók-Syst. A-I 402b.

Variante aus Szegvár (Csongrád), Sammlung von B. Vikár.

56

Parlando

Fe- hér Lász-ló lo- vat lo-pott, A fe- ke- te ha- lom a- latt,
Hej, o- lyat szó- lott az os- to- ra, Gönc vá- ro- sa meg- hal- lot- ta.

VAR.:

1) 2)

Für Kinder II, 28 (I, 25)

Alte Frau, Doboz (Békés), September 1906.

Quellen: (A) *MS Sammelheft M. III*, fol. 16^r; (B) *MS Reinschrift*, Bartók-Syst. A-I 505c.

57

Mérsékelve²⁴

Ej! haj! mi- cso- da? Le- á- nyok- nak va- cso- ra, Töl- tött ga- lamb comb- ja.

Für Kinder II, 29 (—)

Quelle: Sammlung von Ádám Horváth aus dem 18. Jh. (*Bartalus*/VII Nr. 165).

58

Fel- hoz- ták a ka- kast szép ta- ré- já- val, Hagy él- jen a ka- kas, hagy él- jen.
Ó, hagy él- jen, él- de- gé- len. Hagy él- jen a ka- kas, hagy él- jen.

Für Kinder II, 30 (I, 28)

Nyitraegerszeg (Nyitra), 1907. Sammlung von Kodály.

Quelle: *MS Reinschrift* von Kodály, Bartók-Syst. C-II 998a.

²⁴ *Mérsékelve* = moderato.

59

[Tempo giusto]

A-nyám, é- des a- nyám, El- fes- lett a csiz- mán;
 Ki varr- ja be im- mán, Ki varr- ja be im- mán.

Für Kinder II, 31 (I, 29)

Frau, Gyergyócsomafalva (Csík), August 1907.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* M. VI, fol. 15^v; (B) das im Bartók-Syst. fehlende Belegblatt ist im Kodály-Syst. erhalten geblieben (Facs. siehe Rácz Nr. 51).

60

Tempo giusto

Be- süt a nap a templom- ba, i- ha- ja, csu- ha- ja,
 refr.
 El- sőt ha- ran- goz- tat a pap, i- ha- ja, csu- ha- ja.
 refr.

Für Kinder II, 32 (I, 30)

Junge Mädchen, Felsőiregh (Tolna), September 1906.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* M. III, fol. 36^r; (B) *MS Reinschrift*, Bartók-Syst. C-II 585a; (C) im Druck: *Dunántúli balladák* [Balladen aus Transdanubien], BÖI, 58. Variante: Bartalus/II Nr. 9.

61

Tempo giusto, ♩ = 125

A-mer-re én já- rok, még a fák is sír- nak²⁵

²⁵ Nur die erste Textzeile der Melodie von Fót steht auf dem *Támlap*.

Für Kinder II, 33 (I, 31)

Mann, Fóth (Pest), Mai 1907.

Quellen: (A) MS Sammelheft M. IV, S. 82;²⁶ (B) MS Reinschrift von M. Ziegler mit Bartóks späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. B 1041/1, Fußnotenvariante. Die Hauptform auf demselben Belegblatt (eine im September 1906 in Keszthely gesammelte Variante) im Druck: MND Nr. 120. Bartók veröffentlichte in den Fußnoten der Für Kinder den Text dieser Variante und gab deshalb als Quelle Keszthely an.

62

[Tempo giusto]

Fe- hér fu- szuj- ka- vi- rág, ne jöjj hoz- zám nap- vi- lág,
Gye- re hozzám es- té- re, I- cu te, hadd nézzek a szemed- be, -be.

The musical score consists of two staves. The first staff contains the melody for the first line of lyrics. The second staff contains the melody for the second line of lyrics, including a first ending (I.) and a second ending (II.) marked with repeat signs and first/second endings.

Für Kinder II, 34 (I, 32)

Toroczkó (Torda-Aranyos), Oktober 1908.

Quellen: (A) MS Sammelheft M. IV, S. 123; (B) MS Reinschrift, Bartók-Syst. A-II 1194c.

63

[Tempo giusto, ♩ = 84,88]

Ker- be vi- rá- got széd-tem, lá- bam ősz- sze- tőr- tem,
De jól ad- ta az is- ten, hogy férj-hez nem men- tem,
Fér- hez men- tem vol- na, rossz u- ram lett vol- na,
Más- tól fél- tett vol- na, sok- szor meg- vert vol- na.

The musical score consists of two staves. The first staff contains the melody for the first two lines of lyrics. The second staff contains the melody for the last two lines of lyrics. The piece ends with a double bar line and repeat signs.

Für Kinder II, 35 (I, 33)

Miklós Pap, Csikvacsárcsi (Csík), Juli 1907; Phon. Aufn. MF 1017c.

Quellen: (A) MS Sammelheft M. V, fol. 17^r; (B) MS Reinschrift: das im Bartók-Syst. fehlende Belegblatt ist im Kodály-Syst. erhalten geblieben; (C) im Druck: EMN Nr. 136.

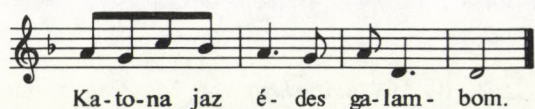
64

[Tempo giusto]

Jaj de szé- pen e- sik az e- ső, Jaj de szé- pen zöl- dül a me- ző,
Kö- ze- pi- be le- gel a ju- hom,

The musical score consists of one staff. The piece ends with a double bar line and repeat signs, followed by a first ending (I.) marked with a '1)' above the staff.

²⁶ Die Tonart der ersten Aufzeichnung stimmt mit der Bearbeitung überein.



Ka-to-na jaz é-des ga-lam-bom.

VAR.:
1) [laut Quelle B]



Für Kinder II, 36 (I, 34)

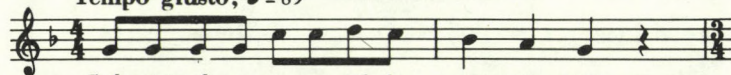
Jutka Kiszely (18), Vésztő (Békés), Juli 1906.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* M. I, S. 68; (B) *MS Reinschrift*, Bartók-Syst. B 219a, Fußnotenvariante; (C) im Druck: MND Nr. 82.

Der Text stammt aus der in Vésztő zur selben Zeit gesammelten Variante, die auf demselben Belegblatt als Hauptform angegeben wurde.²⁷

65

Tempo giusto, $\text{♩} = 89$



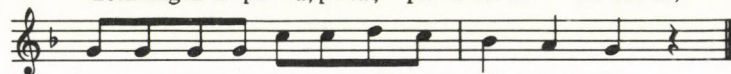
Szép a pá-va, mert a tol-la a-ra-nyos,



De még szebb a Ma-ros vi-ze, mert ha-bos,



Lesz még az a pá-va, pá-va, pá-va tol-la sá-ros is,



Le-szek én még a ba-bám-mal pá-ros is.

Für Kinder II, 37 (I, 35)

Zsófi Vas (18), Doboz (Békés), November 1906; Phon. Aufn. MF 962b.

Quellen: (A) *MS Reinschrift* von M. Ziegler mit Bartóks späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. B 988a; (B) im Druck: MND Nr. 115.

Bartóks Bemerkung »Tápiószele«: wahrscheinlich Fundort des Textes.

66



Tíz li-ter bennem van, Gyócs az ingem, réz a gombom, hej de ku-tya, ku-tya, ku-tya,



Ku-tya, ku-tya ked-vem van, Hej de bundás-ku-tya kedvem van.

Für Kinder II, 38 (I, 36)

Simon Bálint, Firtosvárálja (Udvarhely), 7. März 1900; Phon. Aufn. MF 111e, Sammlung von B. Vikár.

Quelle: *MS Reinschrift*, spätere Version, Bartók-Syst. C-I 250n.

²⁷ Die angegebene Melodievariante stammt auch aus dieser Aufzeichnung.

67

[Tempo giusto, ♩ = 84]

Csó-ri ka-nász mit főz-tél? Tü-dőt ká-posz-tá-val,
 Mi-vel rán-tot-tál be-le? Ha-sa-sza-lon-ná-val.
 Hát az ö-reg e-szik-e? Tölts né-ki tál-ba;
 Ha nem e-szik be-lő-le, vágd a po-fá-já-ho'.

Für Kinder II, 39 (I, 37)

Älterer Mann, Felsőiregh (Tolna), April 1907; Phon. Aufn. MF 976c.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* M. IV, S. 22; (B) *MS Reinschrift* mit späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. A-I 1125a; (C) im Druck: MND Nr. 303b.

68

Agy-gyon az úr-is-ten En-nek a há-zi gaz-dá-nak
 Két kis ök-röt *srh.* Haj, re-gő rej-té, Jazt is még-en-ged-té A nagyúr-is-ten!

Für Kinder II, 40 (I, 38)

Quelle: *Magyar Népköltési Gyűjtemény* IV. Zenei melléletek, Nr. 20.

69

[Tempo giusto]

El-mész ru-zsám? El biz én.
 Itt hagysz-en-gem? Itt biz én. Ha 'te el-mész, én is el, Mind a ket-ten men-jünk el.

VAR.:

1) [laut Quelle B]



Für Kinder II, 41 (I, 39)

Älterer Mann, Felsőiregh (Tolna), September 1906.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* M. III, fol. 34'; (B) *MS Reinschrift*, Bartók-Syst. A-I 375; (C) im Druck: MND Nr. 49.

70

Für Kinder II, 42 (I, 40)

Hirtenflöte: Felsöiregh (Tolna), [September 1907], Phon. Aufn. 55.²⁸Quelle: *MS Sammelheft* M. IV, S. 38.

71

Moderato

Ke-by bo-ly če-re-šne, če-re-šne, vi-šne, vi-šne,
bo-ly že by tie slo-ven-ské die-včence py-šné, py-šné.

Für Kinder III, 1 (II, 1)

Quelle: *Slovenské Spevy* I. Nr. 595.

72

Andante

Ka-li-na, ma-li-na,
nad Vá-hom do-zre-la:
ne-raz som ja, šu-haj, ne-raz som ja, šu-haj,
za te-bou po-zre-la.

Für Kinder III, 2 (II, 2)

Quelle: *Slovenské Spevy* I. Nr. 99.²⁸ Alte Walzennummer.

73

[Tempo giusto]

Pod lip- kou, nad lip- kou, ed- na ma- la dve
 čer- ve- niä ru- ži- čki, ed- nu da- la mne!

E- šte jed- nu ma- la dať, ma- la dať, po- ša- la sä vi- mlú- vač, vi- mlú- vač,
 že ñe- má, že ñe- dá, že bi bu- lo zle.

Für Kinder III, 3 (II, 3)

Zuzana Drábová (17), Grlica (Gemerská), August 1906.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* T. I, fol. 7^r; (B) im Druck: SLP/II Nr. 531a.

74

[Parlando, ♩ = 108]

Ej, La- do, La- do, ko- mu to ma- mo, tie ša- ti ho- tu- ješ?

Ej, te- be, te- be, dziäu- ko mo- ja, že sa mi preč be- reš.

Für Kinder III, 4 (II, 4)

Kinder, Bystrov (Gemerská) Oktober 1906; Phon. Aufn. BF 1065d.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* T. I, fol. 26^v; (B) im Druck: SLP/II Nr. 1026.

75

Le- ce- la pa- va, le- ce- la, a zla- te pi- ra, a zla- te pi- ra tra- ci- la.

Für Kinder III, 5 (II, 5)

Quelle: *Slovenské Spevy*/II Nr. 17.

76

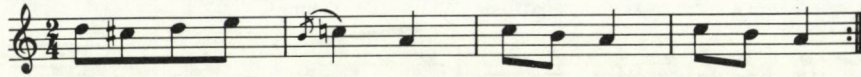
Allegro

Sta- rá ba- ba zlá, tro- je de- ti má, je- dno cho- dí do ško- ly, dru- hé ši- je ba- čko- ry,
 tre- tie se- čä na ka- menci, dr- ži gaj- dy ne re- men- ci, tak sa pe- kne hrá, tra- ra- ra- ra- rá.

Für Kinder III, 6 (II, 6)

Quelle: *Slovenské Spevy*/I Nr. 339.

77



Ked som i - šol z voj - ny z Dzin-dze - ša, z Dzin-dze - ša,
po - sret - nul ja ži - da, co i - šol z va - ro - ša:



a - le ja s tym ži - dem ku vo - dze ku kra - ju,
ru - cel ja hun - cu - ta ži - da do Du - na - ju.

Für Kinder III, 7 (II, 7)

Quelle: *Slovenské Spevy*/II Nr. 644.

78



Hej, na pre - šov - skej tur - ni dva ho - lub - ky še - dza,



hej, lu - dze jim za - vi - dza, že še ra - dzi vi - dza.

Für Kinder III, 8 (II, 8)

Quelle: *Slovenské Spevy*/II Nr. 4.

79



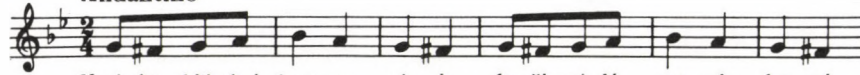
Za - be - lej še, za - be - lej, za - be - lej, v tej ši - ho - ti že - le - nej, že - le - nej.

Für Kinder III, 9 (II, 9)

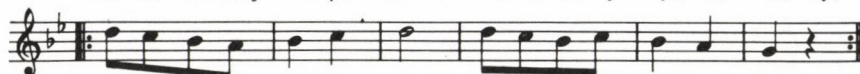
Quelle: *Slovenské Spevy*/II Nr. 577.

80

Andantino



V mi - ku - láš - skej kom - pa - ni - i le - ži mi - lý po - rú - ba - ný,



le - ži, le - ži za - bi - tý, roz - ma - ri - nom pri - kry - tý.

Für Kinder III, 10 (II, 10)

Quelle: *Slovenské Spevy*/I Nr. 449.

81

V tej by-stri-ckej brá-ne, Tri ru-ži-čky sto-ja, ho-ja hoj!
E-šte som de-la-ko Už mi je-dná vo-ňá, Bo-že moj!

Für Kinder III, 11 (II, 11)

Quelle: *MS Sammelheft* T. I, fol. 44^v [Faksimile Nr. 1]

82

Andante

Šu-ha-jo-va ma-ti, ej, tak mi do-bre pra-je,
ka-de ja cho-die-vam, tie chod-ni-čky kľa-je.

Für Kinder III, 12 (II, 12)

Quelle: *Slovenské Spevy*/I Nr. 457.

83

Allegretto

A-ni-čka mly-ná-ro-va, máš-li ty hús-ky do-ma, máš-li, máš-li?
veď ti o-ny za vo-dič-ku za-šly, za-šly.

Für Kinder III, 13 (II, 13)

Quelle: *Slovenské Spevy*/I Nr. 35.

84

[Parlando, $\text{♩} = 84$]

O-re, o-re šest vo-lov, O-re, o-re šest vo-lov,
Pod tou ho-rou bo-ro-vou, Pod tou ho-rou bo-ro-vou.

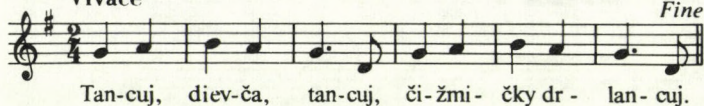
Für Kinder III, 14 (II, 14)

Alte Frau, Ratkovské Bystré (Gemerská) Oktober 1906; Phon. Aufn. BF 1067c.

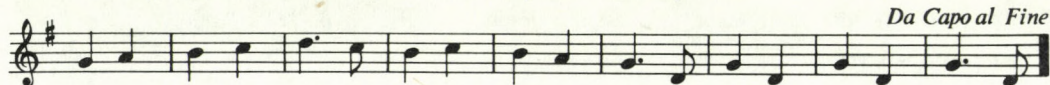
Quellen: (A) *MS Sammelheft* T. I, fol. 43^v; (B) im Druck: SLP/I Nr. 249a.

85

Vivace



Tan-cuj, diev-ča, tan-cuj, či-žmi-čky dr-lan-cuj.



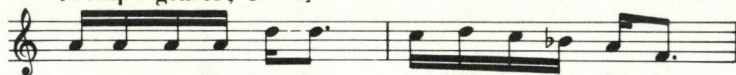
Máš fra-je-ra šov-ca, veď ti on po-plá-ca, tan-cuj, tan-cuj, tan-cuj.

Für Kinder III, 15 (II, 15)

Quelle: *Slovenské Spevy*/I Nr. 377.

86

[Tempo giusto, ♩ = 84]



ach, ma-mič-ka, už je už, stem ja ve-ďeť, čo je muž.

Für Kinder III, 16 (II, 16)

Kind, Klátova Nová Ves (Nitrianska), Oktober 1908, Phon. Aufn. BF 790c.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* T. II, fol. 31^r; (B) im Druck: SLP/II Nr. 819a.

87

Moderato



Slú-ži-lo diev-ča na fa-re, slú-ži-lo diev-ča na fa-re,



ne-ma-lo ot-ca, ma-te-re, ne-ma-lo ot-ca, ma-te-re.

Für Kinder III, 17 (II, 17)

Quelle: *Slovenské Spevy*/I Nr. 393.²⁹

²⁹ Bartóks Bleistiftanmerkung bei der ersten Note des 3. Taktes im eigenen Exemplar der *Slovenské Spevy*: a ?

88

Mav som ta, dov-ča, rád, už ta má ka-ma-rát, už ta ne - ksem;
 vyn-dem na u - li - cu, na - jdem ta - kú o - pi - cu, pô - jdem de ksem,
 a ta - kú mam - la - su na vr - be na - tra - sú, a - ko si ty!

Für Kinder III, 18 (II, 18)

Quelle: Slovenské Spevy/II Nr. 561.

89

Moderato

Ďa-ťel na du-be ža - lost - ne ěu - be, čo ma po mi - lom, keď k nám ne - prí - de, ne - prí - de.

Für Kinder III, 19 (II, 19)

Quelle: Slovenské Spevy/I Nr. 346.

90

Allegretto

Ne - choc - že ty, Ha - nu - lien - ka, z ra - na do tr - ňa, z ra - na do tr - ňa, z ra - na do tr - ňa,
 le - bo še ci su - kie - ne - čka še - cka do - tr - ha, še - cka do - tr - ha, še - cka do - tr - ha.

Für Kinder III, 20 (II, 20)

Quelle: Slovenské Spevy/I Nr. 342.

91

[Tempo giusto]

Sa - dla do - le. pla - ka - la, aj jaj, pla - ka - la,
 že bi o - na pa - pa - la, aj jaj, pa - pa - la.

Für Kinder III, 21 (II, 21)

Alte Frau, Lapáš (Nitrianska), November 1907.

Quellen: (A) MS Sammelheft T. II, fol. 4^v; (B) im Druck: SLP/II Nr. 861a.

92

Hna- li švar- ní šu- ha- ji ko- zy do dú - bra - vy:
i - šla som sa o- pý- taf, či môj mi - lý zdra - vý?

Für Kinder III, 22 (II, 22)

Quelle: *Slovenské Spevy*/I Nr. 353.

93

[Parlando]

Jä som ba- ča vel- mi sta- ri, ñe- do- ži- jem do- ja - ri,
ne- bu- dú mi ku- kuš- ki ku- kať na tom mo- jom ko- šä - ri.

Für Kinder IV, 23 (—)

[Gerlice (Gömör), August 1906].

Quelle: *MS Sammelheft* T. I, fol. 4^r.

Variante: Grlica (Gemerská), Oktober 1906, im Druck: SLP/II Nr. 912b.

94

[Parlando, ♩ = 148]

Keď som i- šov cez ho- ru, keď som i- šov cez ho- ru,
cez ho - ru bo- ro - vú, cez ho - ru bo- ro vú.

Für Kinder IV, 24 (II, 23)

Zuzana Drábová (17), Grlica (Gemerská), August 1906; Phon. Aufn. BF 1052c.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* T. I, fol. 1^v; (B) im Druck: SLP/II Nr. 790a.

95

Sy- ro-ky jar- ček, Bi- strá vo- di- čka, Na- pojmi mi - lá mé- ho ko- ni- cka, mé- ho ko- ni- cka.

Für Kinder IV, 25 (II, 24)

[Bisztró (Gömör)].

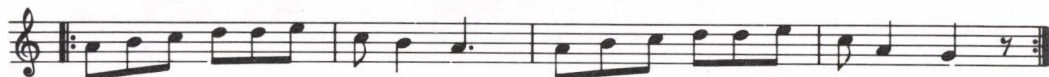
Quelle: *MS Sammelheft* T. I, fol. 1^v.

96

Parlando



Už je noc, už je noc, už je tma,
mo-je - ho mi- lé- ho, ňiet do- ma,



ňiet do- ma, ňiet do- ma, tam je, tam, ve - ho ja v tej no- ci ňi- do- čkám,
ňiet do- ma, ňiet do- ma, muoj Bo - že, kto že ma v tej no- ci ob- jí - me?

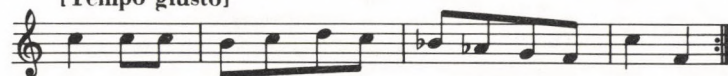
Für Kinder IV, 26 (II, 25)

Grlica (Gemerská), Oktober 1906.

Quellen: (A) MS Sammelheft T. I, fol. 33^v; (B) im Druck: SLP/I Nr. 360.

97

[Tempo giusto]



Ej, ši- ja. to džiaü- ši- na na tom vr- šku sto- jí?



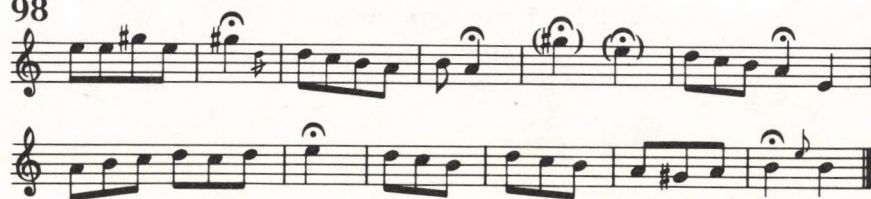
Si ju hláv- ka bo- lí? I- ha- ja, ši ňe- ra- da ro- bí? Ša- la- ja.
1.refr. *2.refr.*

Für Kinder IV, 27 (—)

Bursche, Grlica (Gemerská), Oktober 1906.

Quellen: (A) MS Sammelheft T. I, fol. 18^r; (B) im Druck: SLP/II Nr. 836a.

98



Für Kinder IV, 28 (II, 26)

Hirtenflöte.

Quelle: MS Sammelheft T. I, fol. 45^{r30} [Faksimile Nr. 4]

³⁰ Die andere Strophe in der Aufzeichnung kann nicht eindeutig erklärt werden. Da sie Bartók nicht benutzte, bringen wir sie auch nicht.

99

[Tempo giusto, ♩ = 138]

Se-đi ká-čer na do-li-ňe, -----

Für Kinder IV, 29 (II, 27)

Kind, Dražovce (Nitrianska), November 1907; Phon. Aufn. BF 1080a.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* T. II, fol. 13^r; (B) im Druck: SLP/II Nr. 796.

100

Do-ski som sa na-cho-dil, tma-vých no-ci na-blú-dil:
bo-la zi-ma bla-to, nič som ne-dbal na to, len som diev-ča na-vští-vil.

Für Kinder IV, 30 (II, 28)

Quelle: *Slovenské Spevy*/I Nr. 268.

101

[Parlando, rubato, ♩ = cca 94]

Spím, spím, spa-la bi, koď bi pri-šov -----

Für Kinder IV, 31 (II, 29)

Frau, Grlica (Gemerská), Oktober 1906; Phon. Aufn. BF 1060c.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* T. I, fol. 34^r; (B) im Druck: SLP/II Nr. 688b.

102

Allegro

Za-hrad-ka, za-hrad-ka, v za-hrad-ze ša-lat-ka
ľub-me še Ja-nič-ku, bi-ly šu-ha-jič-ku, ka-za-la nam mat-ka.

Für Kinder IV, 32 (II, 30)

Quelle: *Slovenské Spevy*/II Nr. 29.

103

Ej, ho-ry, ho-ry, ze- le-né ho- ry, však ma len pre vás hla- ven-ka bo- lí!

Für Kinder IV, 33 (—)

Quelle: *Slovenské Spevy*/II Nr. 225.

104

[Parlando, $\text{♩} = 88$]

Viém ja je-den há- ji- ček, ma- lí, ňe- ve - li - kí,

viém ja je- den há- ji- ček, ma- lí, ňe- ve - li - kí, ma- li- čki.

Für Kinder IV, 34 (—)

Kind, Dražovce (Nitrianska), November 1907; Phon. Aufn. BF 1077b.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* T. II, fol. 11^r; (B) im Druck: SLP/II Nr. 1013.

105

Bol by ten Já- no- šik, bol by ten bo- jo- val,

ke- by si bol svoj o- pa- sok na sto- le ne- na- hal.

Für Kinder IV, 35 (II, 31)

Quelle: *Medvecký*, 259.

106

Ke bych ja ve- de- la, kde můj mi- lý ko- sí,

ve- ra bych mu nies- la vo fer- tuš- ke ro- sy.

Für Kinder IV, 36 (II, 32)

Quelle: *Slovenské Spevy*/II Nr. 359.

107

Pri Prešpor-ku, pri či- chom Du- naj- ku, U- cia sa tam chlap-ci eg- ze- cir-ku,
I jê som sa pri mi- lej u- čie- val, Za tri ro- čky som gu nej cho- die- val.

*Für Kinder IV, 37 (II, 33)*Quelle: *MS Sammelheft T. I, fol. 8^r.*

108

Andante sostenuto

E - šte sa raz ob - zrieť mám, k tým zvo- len- ským zá - hra- dám:
mám tam jed- no po- te- še- nie, e - šte raz naň za- vo- lám.

*Für Kinder IV, 38 (II, 34)*Quelle: *Schneider-Trnavský/II Nr. 15.*

109

[Tempo giusto, ♩ = 76]

Pá- sou Jan- ko dva vo- li, ej, pá- sou Jan- ko dva vo- li,
na ze- le- nom ú- ho- ri, na ze- le- nom ú - ho - ri.

Für Kinder IV, 39 (II, 35)

Zuzana Drábová (17), Grlica (Gemerská), August 1906; Phon. Aufn. BF 1049b.

Quellen: (A) *MS Sammelheft T. I, fol. 7^r*; (B) im Druck: SLP/I Nr. 254d.

110

Moderato


Hej. po- fu- kuj, po- vie- vaj ve- trí- čok vo- ňa- vý po- rá- ňaj, po- zrá - žaj
ro- si- čku pred na - mi, po- rá- ňaj, po- zrá- žaj ro- si- čku pred na - mi.

Für Kinder IV, 40 (II, 36)


Quelle: Medvecký, 263.

III

Bystro³¹



Hej, ten sto - li - čný dom pek - né bu - do - vi - sko.



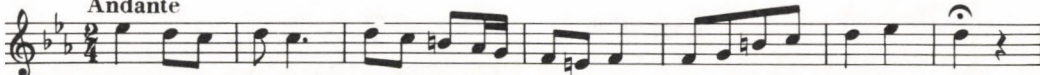
Hej, bu - de že ti, Ja - ník, do - bré - zi - mo - vi - sko.

Für Kinder IV, 41 (II, 37)


Quelle: Medvecký, 263.

II2

Andante



Ej, ho - ry, ho - ry, dve hô - ri - čky ze - le - né, dve hô - ri - čky ze - le - né!




Ej, kto - že bu - de dnes na ve - čer mi - lo - vať mo - je lí - čka čer - ve - né?

Für Kinder IV, 42 (II, 38)


Quelle: Slovenské Spevy/I Nr. 36.

II3

[Parlando, ♩ = 92]



Ňe - ba - no - va - la bi, ej, ve - ru ňe - tr - pe - la,



ko - bi ľá muoj mi - lí, ej, ňe - ra - da vi - de - la.

Für Kinder IV, 43 (II, 39)

Kind, Filiar (Gemerská), Oktober 1906; Phon. Aufn. BF 1069a.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* T. I, fol. 45^r [Faksimile Nr. 4]; (B) im Druck: SLP/I Nr. 47b.

Variante: SLP/I Nr. 47a. Bartók veröffentlichte den Text dieser Melodie in der Ausgabe und gab deshalb als Ursprungsort Grlica (Gemerská), August 1906 an.

³¹ *Bystro* = Schnell.

114

[Poco rubato, ♩ = 104]

La toa-tă lu - me-am plă - cu - tu, la toa-tă lu - me-am plă - cu - tu,
Nu mai min - te ram a - vu - tu.

Skizzen,³² 5

Zwei Mädchen (18), Delani (Bihor), Juli 1909; Phon. Aufn. MF 669c.

Quellen: (A) *MS Sammelheft R. I*, fol. 3^r; (B) *MS Reinschrift, R. Vok. I*, Nr. 58e; (C) im Druck: Bihor Nr. 57 (= *RFM/II No.* 58e).

115

[Rubato, ♩ = cca 80]

Rég meg-mondtam, bús ger - li - ce, Ne rakj fész-ket út szé - ji - re,
Mer az ú - ton so - kan jár-nak, A fész-keď-ből ki - haj - dász-nak.

Vier altungarische Volkslieder,³³ 1

Frau Ákos László (20), Csikkarczfalva (Csík), Juli 1907; Phon. Aufn. MF 1023b.

Quellen: (A) *MS Sammelheft M. V*, fol. 32^r; (B) *MS Reinschrift mit späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. A-I 649b* (Facs. siehe Rácz Nr. 24); (C) im Druck: *Ungarische Bauernmusik, BÖI 89*; *Essays*, 313.

116

[Tempo giusto, ♩ = 112]
Egyenletes 8 - adok!³⁴

Jaj is - te - nem ki - re vá - rok, me - gyek Bu - da - pest - re,

³² Für Klavier op. 9b, 1908—1910 (Sz-Nr. 44).

³³ Für vierstimmigen Männerchor a cappella, 1910—1912 (Sz-Nr. 50).

³⁴ *Egyenletes 8-adok!* = Gleichmäßige Achtel!



VAR.:

1) [laut Quelle C]



Vier altungarische Volkslieder, 2

Frau Ákos László (20), Csikkarczfalva (Csík), Juli 1907; Phon. Aufn. MF 1022b.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* M. V, fol. 29^r; (B) MS Reinschrift von fremder Hand, spätere Version, Bartók-Syst. B 112; (C) MS Reinschrift, frühere Version, Kodály-Syst.³⁵

117



Ángyom asszony kert- je, bert- je, Sze- der- je,
Nem tuom mi van be- lé- vet- ve: be- der- je,



Kapcsom do- nom do- nom desz- ka,
Kán- tor- men- ta fo- dor- men- ta, Jaj de fur- csa nó- ta, u- gyan cif- ra nó- ta.

Vier altungarische Volkslieder, 3

[Nagymegyer (Komárom), März 1910; Phon. Aufn. MF 802b].

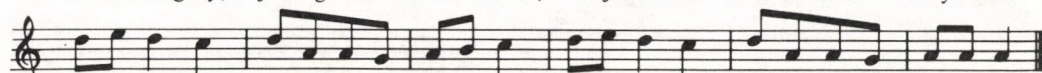
Quellen: (A) *MS Sammelheft* R. II, fol. 13^r; (B) das im Bartók-Syst. fehlende Belegblatt ist im Kodály-Syst. erhalten geblieben.

118

[Tempo giusto, ♩ = 70]



Bé- res le- gény, jól meg- rakd a sze- ke- ret, Sar- ju tüs- ke bö- kö- di a te- nye- red.



Men- nél job- ban bö- kö- di a te- nye- red, An- nál job- ban meg- rakd a sze- ke- re- det.

Vier altungarische Volkslieder, 4

Mann, Baracs (Fejér), September 1906; Phon. Aufn. MF 950c.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* M. III, fol. 26^r; (B) MS Reinschrift von M. Ziegler, Bartók-Syst. A-I 1036a; (C) im Druck: MND Nr. 67; A hangszeres zene folklöre-ja Magyarországon [Die Folklore der Instrumentalmusik in Ungarn], BÖI, 72; Essays, 271; Hungarian Peasant Music, BÖI, 386; Essays, 89—90.

³⁵ Ursprünglich als Variante mit punktierten Rhythmen, die später ausgekratzt wurden.

119

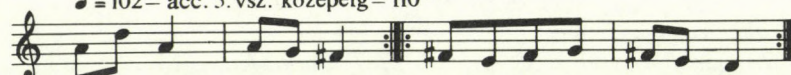
Die erste Zeit am Klavier,³⁶ 7

Nicht identifizierbar, siehe Einleitung, S. 20.

Die erste Zeit am Klavier, 10 — siehe Nr. 310, Mikrokosmos, 74.

120

$\text{♩} = 102 - \text{acc. 5. vsz. közepéig} - 110$ ³⁷



Hol vol- tál bá- rány-kám? Az er- dő- be asszony-kám.

Die erste Zeit am Klavier, 13

Mann, Gyanta (Bihar), Januar 1912; Phon. Aufn. MF 1631d.

Quellen: (A) *MS Sammelheft T. III*, fol. 30^r; (B) *MS Reinschrift* von M. Ziegler mit Bartóks späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. C-II 404.

121

Tempo giusto, $\text{♩} = 126$



Zö- rög a ko- csi, pat- tog-tat Jan- csi, Ta- lán ér- tem jön-nek.
Jaj é- des a- nyám, sze- rel-mes daj- kám De ha- mar el- viz-nek.

Die erste Zeit am Klavier, 15

Mann, Rafajnaújfaló (Bereg), April 1912; Phon. Aufn. MF 1636a.

Quellen: (A) *MS Sammelheft R. II*, fol. 25^v; (B) *MS Reinschrift*, spätere Version [Faksimile Nr. 9], Bartók-Syst. C-II 666k; (C) im Druck: *MND* Nr. 243.

122

táncnóta³⁸



La- la- la- la stb.

Die erste Zeit am Klavier, 16

Mann, Zajzon (Brassó); Phon. Aufn. MF 537d, Sammlung von B. Vikár.

Quelle: *MS Reinschrift* von M. Ziegler mit Bartóks späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. C-I 1529.

³⁶ 1913 (Sz-Nr. 53).

³⁷ $\text{♩} = 102 - \text{acc. 5. vsz. közepéig} - 110 = \text{accelerando bis Mitte der 5. Strophe.}$

³⁸ *táncnóta* = Tanzlied.

123

[Ardeleana]
[♩ = 126]

[2. Str.] [4. Str.]

[2.] [3.] [4.]

Sonatine,³⁹ I (1)

Dudelsack : Demian Păvăloși (39, Analphabet), Feregi (Hunedioara), Dezember 1913; Phon. Aufn. MF 3367a.

Quellen: (A) *MS Transkr. der Aufnahme*, Bp. Fasc. fol. 111^v; (B) MS Reinschrift, R. Instr. I, S. 320; (C) im Druck: (RFM/I Nr. 42, Faksimile: Bartóks Druckvorlage.

124

[Joc]
[Allegro, ♩ = 117]

Sonatine, I (2)

Dudelsack : Nicolai Bortiş (55), Câmp (Bihor), Februar 1910; Phon. Aufn. MF 899a.

Quellen: (A) *MS Transkr. der Aufnahme*, Bp. Fasc. fol. 8^r; (B) MS Reinschrift, R. Instr. VI, Nr. 639; (C) im Druck: Bihor Nr. 350.

³⁹ Für Klavier, 1915 (Sz-Nr. 55).

125

Jocul ursului ♩ = 126

Sonatine, II

Violine und Gitarre: Pătru Drăguș, Zigeuner (28), Oncești (Maramureș), März 1913; Phon. Aufn. MF 2195b.

Quellen: (A) *MS Transkr. der Aufnahme*, Bp. Fasc. fol. 48^v; (B) MS Reinschrift, Maramureș III, Nr. 171; (C) im Druck: Maramureș Nr. 171.

126

A turcii ♩ = 154

Sonatine, III (1)

Violine: Ion Popovici (22), Râpa-de-Sus (Mureș), April 1914; Phon. Aufn. MF 3544b.

Quellen: (A) *MS Transkr. der Aufnahme*, Bp. Fasc. fol. 129^v; (B) MS Reinschrift, R. Instr. IV, S. 569; (C) im Druck: RFM/I Nr. 107, Faksimile der von J. Deutsch geschriebenen Druckvorlage mit Bartóks Ergänzungen.

127

Babaleuca ♩ = 160

Sonatine, III (2)

Violine: ein alter Zigeuner, Seleuș (Torontal), Dezember 1912; Phon. Aufn. MF 1794a.

Quellen: (A) *MS Transkr. der Aufnahme*, Bp. Fasc. fol. 37^r; (B) MS Reinschrift, R. Instr. IV, S. 606; (C) im Druck: RFM/I Nr. 7, Faksimile der von J. Deutsch geschriebenen Druckvorlage mit Bartóks Ergänzungen.

⁴⁰ *első helyen* = zum 1. mal.

128

[Jocul cu bătă] ♩ = 96

The musical score for piece 128 is arranged in three systems, each with a violin and viola staff. The first system begins with a 7/8 time signature and a first ending bracket. The second system features a 3/8 time signature and includes a triplet of eighth notes. The third system contains performance markings for 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco).

hozzá még egy rész⁴¹*Rumänische Volkstänze*,⁴² I

2 Violinen: zwei Zigeuner, Voiniceni (Mureş), April 1912; Phon. Aufn. MF 2040b.
 Quellen: (A) *MS Transkr. der Aufnahme*, Bp. Fasc. fol. 84^v; (B) *MS Reinschrift*, R. Instr. IV, S: 627; (C) im Druck: RFM/I Nr. 425, Faksimile der von J. Deutsch geschriebenen Druckvorlage mit Bartóks Ergänzungen; Harvard Lectures, Essays, 369.

129

[Brău] ♩ = 92

The musical score for piece 129 is in a single staff. The first system begins with an 8-measure rest. The second system contains a triplet of eighth notes.

⁴¹ hozzá még egy rész = dazu noch ein Stück.

⁴² Für Klavier, 1915 (Sz-Nr. 56).

132

Poargă românească
Allegretto, ♩ = 120–126

Rumänische Volkstänze, V

Violine: junger Mann, Beiuș (Bihor), Februar 1910; Phon. Aufn. MF 863b.

Quellen: (A) MS Sammelheft R. I, fol. 43^v; (B) MS Reinschrift, R. Instr. II, S. 315; (C) im Druck: RFM/I Nr. 18d, Faksimile der von J. Deutsch geschriebenen Druckvorlage mit Bartóks Ergänzungen.

133

[Mărunțel ♩ = 138]

talán f?
határozottan $\sharp/2$

külön vonások mind.

talán b?⁴⁴
 $b/2$

Rumänische Volkstänze, VI (1).

Violine: junger Mann, Beiuș (Bihor), Februar 1910; Phon. Aufn. MF 863d.

Quellen: (A) MS Sammelheft R. I, fol. 43^v; (B) MS Reinschrift, R. Instr. II, S. 243; (C) im Druck: RFM/I Nr. 118a, Faksimile der von J. Deutsch geschriebenen Druckvorlage mit Bartóks Ergänzungen.

⁴⁴ Bartóks ungarische Bemerkungen: *talán f?* = vielleicht f? (mit späteren Ergänzung: *határozottan $\sharp/2$* = bestimmt $\sharp/2$); *külön vonások mind.* = vereinzelte Striche alle; *talán b?* = vielleicht b? (mit späterer Ergänzung: $b/2$).

134

♩ = 160

pizz. arco

ez csak néha⁴⁵

Rumänische Volkstänze, VI (2)

Violine: Mann (30), Neagra (Turda), Dezember 1910; Phon. Aufn. MF 1410a.

Quellen: (A) *MS Transkr. der Aufnahme*, Bp. Fasc. fol. 13^v; (B) *MS Reinschrift*, R. Instr. II, S. 265; (C) im Druck: RFM/I Nr. 332, Faksimile der von J. Deutsch geschriebenen Druckvorlage mit Bartóks Ergänzungen.

135

[Tempo giusto] ♩ = 95

Pă cel plăi de mun - te Doam - ñe, — Merg o - i - te 'n frun - te, —
1. r.

ioi Dom - nu - lui Doam - ñe, — Da 'nă - in - tea lo - ru, —
2. r.

Rumänische Weihnachtslieder⁴⁶ I, 1

Zwei junge Männer, Grădiște (Hunedioara), Dezember 1913; Phon. Aufn. MF 984b.

Quellen: (A) *MS Sammelheft V*, S. 18; (B) im Druck: Colinde Nr. 34b, Faksimile: Bartóks Druckvorlage.

⁴⁵ ez csak néha = diese nur selten.

⁴⁶ Für Klavier, 1915 (Sz-Nr. 57).

136

Tempo giusto, ♩ = 240

În-trea-bă și'n - tre - bă, Dom-nu - lui Doam-nea, drag Doam-nea-ă-or,
1) —

2) —
Sfinți pe Dum-nea - ze - u

VAR.:

1) 2) 3)

Rumänische Weihnachtslieder I, 2

Josif Dochia (25), Dumu Brăila (26), Râu de mori (Hunedioara), Dezember 1913; Phon. Aufn. F. 1029b.

Quellen: (A) MS Sammelheft V, S. 29; (B) im Druck: *Colinde* Nr. 18, Faksimile: Bartóks Druckvorlage.

137

[Tempo giusto] ♩ = 214

D-oï roa-gă să, roa-gă ti - ñe-rîel mi - re-lui, Ioï Domnu-lui Doam-nea,
r.

Ti - ñe-rîel mi - re-lui, D'e ce-z vân-tu-î li-nu

Rumänische Weihnachtslieder I, 3

Josif Dochia (25), Dumu Brăila (26), Râu de mori (Hunedioara), Dezember 1913; Phon. Aufn. F. 1029a.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* V, S. 29; (B) im Druck: *Colinde* Nr. 10b, Faksimile: Bartóks Druckvorlage; Az úgynevezett bolgár ritmus [Der sogenannte bulgarische Rhythmus], BÖI, 499; Essays, 41.

138

[Tempo giusto] ♩ = 120

Cîu-curî ver-de de - mă - ta - să, Dom-nu - lui, Dom - nu-lui Doam-nea,
1.r.

2.r.

Rumänische Weihnachtslieder I, 4

Lina Trandafir, Zigeunerin, Mănăștiur (Timiș), März 1912; Phon. Aufn. MF 1672b.
Quellen: (A) MS Sammelheft R. II, fol. 44^v; (B) im Druck: Colinde Nr. 62ii, Faksimile:
Bartóks Druckvorlage.

139

Allegretto, ♩ = 116



Co-bo-rit-o, co-bo-rit-o, Dra-gă I-lea-nă!



Co-bo-rit-o, co-bo-rit-o, Dra-gă I-lea-nă!

Rumänische Weihnachtslieder I, 5

Mărie Ardelean (25), Vișăul-de-jos (Maramureș), März 1913; Phon. Aufn. F 2122d.
Quellen: (A) MS Sammelheft IV, fol. 34^v; MS Reinschrift, Maramureș IV, Nr. 19; (C) im
Druck: Maramureș Nr. 19.

140

[Tempo giusto, ♩ = 92]



În pa-tru cor-nuți de lu-me, Do-ru m'oa da jos,



În pa-tru cor-nuți de lu-me, Lu-mea mē, lu-mea mē,

2.r.

Rumänische Weihnachtslieder I, 6

Mărie Lateș (22), Orșova (Mureș Turda), April 1914; Phon. Aufn. F 1251b.
Quellen: (A) MS Sammelheft M. VI, fol. 26^v; (B) im Druck: Colinde Nr. 113, Faksimile:
Bartóks Druckvorlage.

141

[Tempo giusto]



La li-nă fân-tă-nă, Daī Dom-nu-luī Doam-ne,



La li-nă fâ-tă-nă, Daī Dom-nu-luī Doam-ne,

r.

Rumänische Weihnachtslieder I, 7

Zigeuner, Sarafola (Toronto), November 1912.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* T. III, fol. 50^v; (B) im Druck: Colinde Nr. 27, Faksimile: Bartóks Druckvorlage.

142

[Tempo giusto]



Pe po - du - ți de d-ar- gin- tu, Dom-nul Doam - ne,
r.



Pe po - du - ți de d-ar- gin- tu, Dom-nul Doam - ne,
r.

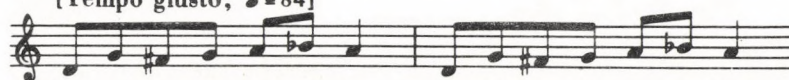
Rumänische Weihnachtslieder I, 8

Zigeuner, Sarafola (Toronto), November 1912.

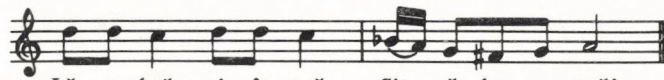
Quellen: (A) *MS Sammelheft* T. III, fol. 49^v; (B) im Druck: Colinde Nr. 111e Var., Faksimile: Bartóks Druckvorlage.

143

[Tempo giusto, ♩ = 84]



Noi a - cum or - ta - ci - lor, Și voi, bun di - e - ci - lor,



Lă - u - dați și cân - tați Și vă bu - cu - rați!

Rumänische Weihnachtslieder I, 9

Mann, Bistra (Turda Arieș), Dezember 1910; Phon. Aufn. MF 1381b.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* R. II, fol. 29^v; (B) im Druck: Colinde Nr. 115d, Faksimile: Bartóks Druckvorlage.

144

[Tempo giusto] ♩ = 116



Tri crai dă - la ră - să - ri - tu Cu stea' a' că - lă - to - ri - tu,



Ca să-l vad și să-l cu - noa - scă, Și pre Hri - stos să-l cin - stea - scă.

Rumänische Weihnachtslieder I, 10

Junge Männer, Rogoz (Bihor), Dezember 1911; Phon. Aufn. MF 1905c.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* T. III, fol. 20^v; (B) im Druck: Colinde Nr. 115a, Faksimile: Bartóks Druckvorlage.

145 *Tempo giusto*, ♩ = 168

Co - lo'n jos la mun-te'n jo - su, Flo-ri- le, florí dal - be de măr,

Rumänische Weihnachtslieder II, 1

Ana Burdean et c., Curtecap (Mureş Turda), April 1914; Phon. Aufn. F 1354b, Sammlung von M. Ziegler.

Quelle: Colinde Nr. 81i, Faksimile: Bartóks Druckvorlage.⁴⁷

146 [*Tempo giusto*] ♩ = 82

Dě-a-su - pra pă ră-să - ri-tu, Doam-ñe *ioi* Domnu-lui Doam-ñe,

Mún-dru- ĭ câm - pa d-în - flu - ri - tu;

Rumänische Weihnachtslieder II, 2

Mihai Coriu (13), Valer Moişoni (15), Grădiste (Hunedioara), Dezember 1913; Phon. Aufn. F 992b.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* V, S. 19; (B) im Druck: Colinde Nr. 102j, Faksimile: Bartóks Druckvorlage.

147 [*Tempo giusto*] ♩ = 88

Crîe-ştēmî, Doamñe, crîe-ştiu to-ţi fii din lu-me Daï Dom-nu-lui Doam-ñe,

Crîe-ştě-mî, Doamñe, crîe-ştiu şî-a mîeü fi- ul mi- cu,

Rumänische Weihnachtslieder II, 3

Vasile und Josif Costa (50, 42), Ciărbăl (Hunedioara), Dezember 1913; Phon. Aufn. F 921a.

⁴⁷ Bartóks Anmerkung zu der Melodie in der Colinde, S. XLII: »Aus der Struktur fehlt die 3. Mel.-zeile.«

Quellen: (A) *MS Sammelheft V*, S. 2; (B) im Druck: Colinde Nr. 10a, Faksimile: Bartóks Druckvorlage.

148 *nagyon rubato!* 1/2 ütem: 40⁴⁸

Scu-lați, scu-lați, bo-ierī ma - ri, Ier Dom-ňa - le,
De vă scu - lați fe - ti - le - re Ier Dom-ňa - le,

Rumänische Weihnachtslieder II, 4

Vasile Suciu (31), Urisiu de sus (Mureș Turda), April 1914; Phon. Aufn. F 1271b.

Quellen: (A) *MS Sammelheft M. VI*, fol. 31^r; (B) im Druck: Colinde Nr. 55, Faksimile: Bartóks Druckvorlage.

149 [Tempo giusto] ♩ = 136

Hei Cu scân-durī dal - - be de bra - du, Dom-nu-lui Doam-ăe.
Dar în pat ci - - ăe-î cul - - ca - tu?

Rumänische Weihnachtslieder II, 5

Vasile und Josif Costa (50, 42), Ciărbăl (Hunedioara), XII. 1913; Phon. Aufn. F 922a.

Quellen: (A) *MS Sammelheft V*, S. 2;⁴⁹ (B) im Druck: Colinde Nr. 65, Faksimile: Bartóks Druckvorlage.

150 [Parlando]

Și-o lu - at, lu - a - tă, și-o lu - at, lu - a - tă
D-înzi de Cră - ciu-nă, đîn - zi de Cră - ciu-nă

⁴⁸ *nagyon rubato!* 1/2 ütem: 40 = molto rubato! Halbtakt [MM]: 40.

⁴⁹ *Fonográfhengerről javított forma* = Nach Phonograph verbesserte Fassung.

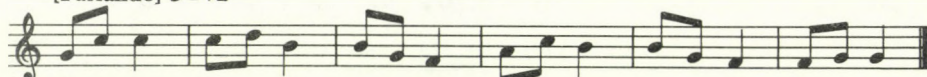
Rumänische Weihnachtslieder II, 6

Vasile Suci (31), Urisiu de sus (Mureș Turda), April 1914.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* M. VI, fol. 24^r; (B) in Druck: Colinde Nr. 12j Var.,
Faksimile: Bartóks Druckvorlage.

151

[Parlando] ♩ = 72



Co-lo-sus, măi su-su, co-lo-sus, măi su-su La li-nă fân-tă-nă

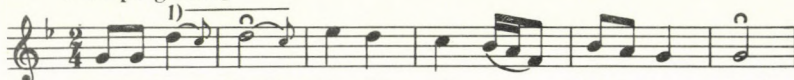
Rumänische Weihnachtslieder II, 7

Mann, Mănăștiur (Timiș) März 1912; Phon. Aufn. MF 1669c.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* R. II, fol. 44^r; (B) im Druck: Colinde Nr. 12r, Faksimile:
Bartóks Druckvorlage.

152

[Tempo giusto]



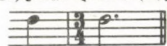
Cre-scut-o și-mă ră-să-rit-o, Cre-scut-o și-mă



ră-să-rit-o, Co-rin-de mi Doamn',

VAR.:

1) [laut Quelle (B)]



Rumänische Weihnachtslieder II, 8

Männer, Dumbravița de codru (Bihor), Februar 1914.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* V, S. 85; (B) im Druck: Colinde Nr. 73m, Faksimile:
Bartóks Druckvorlage.

153

[Tempo giusto] ♩ = 35



D'i cez dom-nul bu-nu, bo-îe-rul bă-tră-nu, Ioî Dom-nu-lui Doam-îe,



Drag Dom-nu-î-o da-tu și l-o fe-ri-că-tu,

Rumänische Weihnachtslieder II, 9

Valer Moişoni (15), Mihai Coriu (13), Grădiște (Hunedioara), Dezember 1913; Phon.
Aufn. F 992c.

Quellen: (A) *MS Sammelheft V*, S. 19^r; (B) im Druck: Colinde Nr. 14, Faksimile: Bartóks Druckvorlage.

154

[Tempo giusto] ♩ = 106

Haï cu to-ții să su-i-mu, Hoï ler, florî de măr, Haï cu to-ții să su-im

Rumänische Weihnachtslieder II, 10

Măria Lăscuțoni Zric (22), Ghelar (Hunedioara), Dezember 1913; Phon. Aufn. F 1071c.⁵⁰

Quellen: (A) *MS Sammelheft V*, S. 40; (B) im Druck: Colinde Nr. 64b, Faksimile: Bartóks Druckvorlage.

155

[A miresei] Mikor a menyasszonyt a házból a templomba viszik.⁵¹

a) [♩ = 210]

Nu te su-pă-ra ñi-rea-să, Hoï nam, și daj-nam, ñi-rea-să, Hoï nam și daj-nam ñi-re-luï.

Că-ï bâ-ta pă grin-dăn ca-să, Că-ï bâ-ta pă grin-dăn ca-să,

b) [♩ = 300]

Mi-rel di-la ma-să, dra-gă, daj-nam și daj-nam, și daj-nam, și daj-nam,

Zwei Rumänische Volkslieder,⁵² 1

a) Zwei Mädchen (18), Delani (Bihor), Juli 1909; Phon. Aufn. MF 668b.

Quellen: (A) *MS Sammelheft R. I*, fol. 2^v; (B) im Druck: RFM/II Nr. 665f, Faksimile der von I. Rác geschriebenen Druckvorlage mit Bartóks Ergänzungen.

b) Refrain aus einer anderen Variante: Mädchen, Leheceni (Bihor), Juli 1909; Phon. Aufn. MF 716a.

Quellen: (A) *MS Sammelheft R. I*, fol. 6^v; (B) im Druck: RFM/II Nr. 665k, Faksimile der von I. Rác geschriebenen Druckvorlage mit Bartóks Ergänzungen.

156

♩ = 100

Măi bă-di-ță, pros-tu-le, Ha aï la li laï la,

⁵⁰ Im Colinde-Band irrtümlich: F 1077c.

⁵¹ *Mikor a menyasszonyt a házból a templomba viszik* = Wenn die Braut vom Haus zur Kirche geführt wird.

⁵² Für vierstimmigen Frauenchor a cappella, 1915 (Sz-Nr. 58, unveröffentlicht).

Num-bla tă - ti nop - ți - le, I - ha la li la la,

Zwei Rumänische Volkslieder, 2

Zwei Mädchen (18), Delani (Bihor), Juli 1909, Phon. Aufn. MF 667c.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* R. I, fol. 2^v; (B) *MS Reinschrift*, R. Vok. VII, Nr. 504; (C) im Druck: RFM/II Nr. 504, Faksimile der von J. Deutsch geschriebenen Druckvorlage mit Bartóks Ergänzungen.

157

[♩ = 108 (acc. 2. str.) – 120]

Aj! Mă du - sei la bi - se - ric', Do - uă na - ne mă 'mpie-dic'.
Mă scă - pai și le ți - cai, Dum - ne - zeu mă du - se'n rai⁵³
3-szor 54

Neun Rumänische Volkslieder,⁵⁵ 1

Mädchen, Poiana Bihor, Juli 1909; Phon. Aufn. MF 704a.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* R. I, fol. 11^v; *MS Reinschrift*, R. Vok. VII, Nr. 500; (C) im Druck: RFM/II Nr. 500, Faksimile der von J. Deutsch geschriebenen Druckvorlage mit Bartóks Ergänzungen.

158

♩ = 110

Hej Tă - tă lu - mē vrē și mo - ru, Și Ie las pă na - na lo - ru;
De mor as - tăzj, de mor mâ - țe, Țo pă na - nă - o duc cu mi - țe.

Neun Rumänische Volkslieder, 2

Mann, Cociuba-Mare (Bihor), Januar 1912; Phon. Aufn. MF 1967b.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* T. III, fol. 31^r; (B) *MS Reinschrift*, R. Vok. VII, Nr. 469a; (C) im Druck: RFM/II Nr. 469a, Faksimile der von J. Deutsch geschriebenen Druckvorlage mit Bartóks Ergänzungen.

⁵³ Text aus dem Bihor-Band.

⁵⁴ 3-szor = 3mal.

⁵⁵ Für Gesang und Klavier, 1915 (Sz-Nr. 59, unveröffentlicht).

159

$\text{♩} = 130$

Vai dă mi- Ńe, ce și fi- ji, cui ȳo plac nu-mȳ pla- ce mi- ji,
Vai dă mi- Ńe, ce și fa- cu cã-mȳ pla- ce cui ȳo nu gla- cu,
Hai lai la la lai- - tai đĩ ti Ńe te le la - ie!

Neun Rumänische Volkslieder, 3

Mädchen, Rogoz (Bihor), Dezember 1911; Phon. Aufn. MF 1912b.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* T. III, fol. 20^v; (B) *MS Reinschrift*, R. Vok. VII, Nr. 512; (C) im Druck: RFM/II Nr. 512, Faksimile der von J. Deutsch geschriebenen Druckvorlage mit Bartóks Ergänzungen.

Neun Rumänische Volkslieder, 4 — siehe Nr. 138, Rumänische Weihnachtslieder I, 4.

160

$\text{♩} = 76$ $b/2$

Fã mã, DoamŃe, ce mi- j fa- ce, D'aj cu- cu- fe, nu cãn- ta, mã, - - - i- Ńi- ma mã,

Neun Rumänische Volkslieder, 5

Ion Buzdugan und andere junge Leute, Murani (Timiș), März 1912; Phon. Aufn. MF 1679b.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* R. II, fol. 45^r; (B) *MS Reinschrift*, R. Vok. III, Nr. 175; (C) im Druck: RFM/II Nr. 175, Faksimile der von J. Deutsch geschriebenen Druckvorlage mit Bartóks Ergänzungen.

161

Parlando, rubato $\text{♩} = 120$

Pã-nã fu-sei la mai ca mai, Pã-nã fu-sei la mai ca mai,
Nici țe sui, nici pu-sei pãn-za, Nu-mai ce zi- sei în frun-za.

Neun Rumänische Volkslieder, 6

Frau, Budureasa (Bihor), Juli 1909; Phon. Aufn. MF 727a.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* R. I, fol. 14^v; (B) im Druck: *Bihor* Nr. 78; RFM/II Nr. 58k, Faksimile der von J. Deutsch geschriebenen Druckvorlage mit Bartóks Ergänzungen.

162

[♩ = 300]

Du - ce m'oi, lu - mę-oj cre - pa - le, Du - ce m'oi, lu - mę-oj cre - pa - le,
 Că-a-ma - ru nu m'oi mân - ca - le, Că-a-ma - ru nu m'oi mân - ca, mă.

Neun Rumänische Volkslieder; 7

Frau (60), Groși (Bihor), Februar 1912; Phon. Aufn. MF 1994b.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* T. III, fol. 35^r; (B) *MS Reinschrift*, R. Vok. III, Nr. 182; (C) im Druck: *RFM/II* Nr. 182, Faksimile der von J. Deutsch geschriebenen Druckvorlage mit Bartóks Ergänzungen.

163

[♩ = 168]

Ho - re - ște țîfa - tă, ho - ri - le, Ho - re - ște țîfa - tă, ho - ri - le,
 Pă - nă ești cu su - ro - ri - le.

Neun Rumänische Volkslieder, 8

Sofia Balint (30) und andere Frauen, Cotiglet (Bihor), Januar 1912; Phon. Aufn. MF 1947a.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* T. III, fol. 25^r; (B) *MS Reinschrift*, R. Vok. I, Nr. 64a; (C) im Druck: *RFM/II* Nr. 64a, Faksimile der von J. Deutsch geschriebenen Druckvorlage mit Bartóks Ergänzungen.

164

[♩ = 320]

D - a - u - zît am Joi la moa - ră, D - a - u - zît am Joi la moa - ră,
 Că și - a mneșu ba - de să'n - soa - ră.

x c vagy cis? ⁵⁶

⁵⁶ c vagy cis? = c oder cis?

Neun Rumänische Volkslieder, 9

Frau, Hotărel (Bihor), Juli 1909; Phon. Aufn. MF 715a.

Quellen: (A) *MS Sammelheft R. I*, fol. 7'; (B) *MS Reinschrift, R. Vok. II*, 116; (C) im Druck: *RFM/II Nr. 116*, Faksimile der von J. Deutsch geschriebenen Druckvorlage mit Bartóks Ergänzungen.

165

*Slowakisches Volkslied*⁵⁷

Nicht identifizierbar, siehe Einleitung, S. 20.

166

[Poco rubato, ♩ = 69]

Fe-ke - te föld, fc-hér az én zseb-ken - dóm,
El- ha-gyott a leg-ked-ve-sebb sze-re - tóm.

Acht ungarische Volkslieder,⁵⁸ 1

Anna Dósa (15), Kibéd (Maros-Torda), Dezember 1906; Phon. Aufn. MF 968a.

Quellen: (A) *MS Sammelheft M. IV*, S. 1; (B) *MS Reinschrift* mit späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. C-IV 1231b.

167

*Egyszerű recitálás*⁵⁹

(M) Ver-je még az is-ten azt az é-des-a-nyát, Ki gyer-mé-köt ne-vel más-nak, nem má- gá-nak.
Mert én is ne-vel-tem egy hi-rös tol-vaj-nak, Mert én is ne-vel-tem egy hi-rös tol- vaj-nak.

VAR:

1)

Acht ungarische Volkslieder, 2

Frau Sándor Mészáros (55), Rugonfalva (Udvarhely); Phon. Aufn. MF 347a, Sammlung von B. Vikár.

Quellen: (A) *MS Reinschrift* von M. Ziegler mit Bartóks späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. A-I 1069b; (B) im Druck: *Ungarische Bauernmusik, BÖI*, 87; *Essays*, 310.

Text: Bartók-Syst. A-I 1069s, Sammlung von Bartók, Csíkrákos (Csík), Juli 1907 (Facs. siehe Rácz Nr. 30).

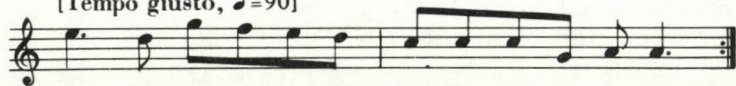
⁵⁷ Für Gesang und Klavier, 1916? (Sz-Nr. 63a).

⁵⁸ Für Gesang und Klavier, 1907—1917 (Sz-Nr. 64).

⁵⁹ *egyszerű recitálás* = einfache Rezitation.

168

[Tempo giusto, ♩ = 90]



Asz - szo-nyok, asz - szo-nyok had' le-gyek tár - sa - tok,
gyer - mek - ru - hát mos - ni mi - vel én is tu - dok.



Soh-se lát - tam lē - ány - bőrt, hogy á - rul - tak vó - na,
s a tí - má - rok kor - do - ván - nak ké - szí - tet - tek vó - na.

Acht ungarische Volkslieder, 3

Frau István Tófán (40), Gyergyócsomafalva (Csik), August 1907; Phon. Aufn. MF 1047b.

Quellen: (A) *MS Sammelheft M. VI*, fol. 12^v; (B) *MS Reinschrift von M. Ziegler* mit Bartóks späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. C-II 950a (Faks. siehe Rácz Nr. 50).

169

[Parlando, rubato, ♩ = 104]



Any-nyi bá - nat a szí - ve - men, Két - rét haj - lott az e - ge - ken,



Ha még e - gyet haj - lott vol - na, Szü - vem ket - té ha - sadt vol - na.

Acht ungarische Volkslieder, 4

Frau, Gyergyóújfalu (Csik), August 1907; Phon. Aufn. MF 1044b.

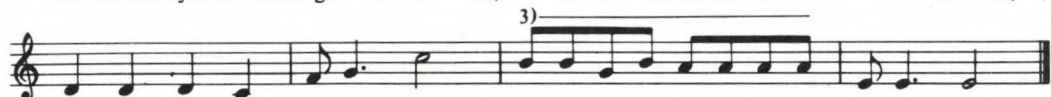
Quellen: (A) *MS Sammelheft M. VI*, fol. 7^v; (B) *Reinschrift*, spätere Version [Faksimile siehe Rácz Nr. 6], Bartók-Syst. A-I 432b; (C) *MS Reinschrift*, frühere Version [Faksimile Nr. 6 und Rácz Nr. 6a], Kodály-Syst.

170

Tempo giusto



Ha ki - me - nyek ar - ra ma - gos te - tő - re, ta - lá - lok én sze - re - tő - re ket - tő - re,



Ej, baj, baj, baj, bi - zony baj, Hogy az ba - bám szí - ve o - lyan mint az vaj.

VAR.:



Acht ungarische Volkslieder, 5

a) Frau, Csíkvacsárcsi (Csík), Juli 1907.

Quellen: (A) *MS Sammelheft M. V*, fol. 11^v und 13^v; (B) *MS Reinschrift*, Bartók-Syst. A-II 1539j (Faks. siehe Rácz Nr. 40).

b) Frau, Csíkkarczfalva (Csík), Juli 1907; Phon. Aufn. MF 1020b.

Quellen: (A) *MS Sammelheft M. V*, fol. 28^r; (B) *MS Reinschrift*, spätere Version, Bartók-Syst. A-II 1539i (Faks. siehe Rácz Nr. 39); (C) im Druck: MND Nr. 60.

171

[Parlando, ♩ = cca 144]

Bót-haj - tá - sos az én szo - bám, Nem süt az nap so - ha rē - ám,
Rám es sü - tött egy ó - rá - ba, El - ha - ladt sö - tét ho - mály - ba.

Acht ungarische Volkslieder, 6

Frau, Csíkvacsárcsi (Csík), Juli 1907; Phon. Aufn. MF 1016a.

Quellen: (A) *MS Sammelheft M. V*, fol. 14^v; (B) *MS Reinschrift*, spätere Version, Bartók-Syst. A-I 599a (Faks. siehe Rácz Nr. 21); (C) im Druck: MND Nr. 22; Die Melodien der magyarschen Soldatenlieder, BÖI, 79; Essays, 52.

172

Parlando, ♩ = 146

To - va jő egy le - gény, be szo - mo - rú sze - gény,
Lá - tom a szá - já - rul szál - lást kér - ne sze - gény,
Ad - nék ne - ki szál - lást, a lo - vá - nak ál - lást,
Ne - ki - e pe - dig - len csendes meg - nyu - go - vást.

VAR.: 60

⁶⁰ Die Variante geben wir nach einer späteren Korrektur des Belegblattes.

Acht ungarische Volkslieder, 7

Frau, Székelyvaja (Maros-Torda), April 1914; Phon. Aufn. MF 1320d.

Quelle: *MS Reinschrift* von M. Ziegler mit Bartóks späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. A-I 1071b.

Text: Bartók-Syst. A-I 1058b.

173

[Tempo giusto]

Ol- vad a hó, csár-dás kis an-gya-lom, ta- vasz a- kar len- ni,
De sze- ret- nek ró-zsám kis kert-jé-ben ró- zsa- bim- bó len- ni.
Nem le- he- tek én ró- zsa, el- her- vaszt Fe- renc Jós- ka,
A nagy bé- csi há- rom- e- me- le- tes ma- gos ka- szár - nyá - ba.

VAR.:

1) 2)

Acht ungarische Volkslieder, 8

Junge Leute, Csíkvacsárcsi (Csík), August 1907.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* M. V, fol. 14^v; *MS Reinschrift*, Bartók-Syst. A-I 844b Var. Der zweite Takt aus einer Variante aus Szeged vom selben Belegblatt. Die Melodie hat etliche Varianten, diejenige aus Vésztő auch im Druck: MND Nr. 130; Die Melodien der madjarischen Soldatenlieder, BÖI, 82; Essays, 56.

174

[Parlando, ♩ = 200]

Pod-me- že mi, pod-me o- ba jed-nou ce- stou;
bu- dú lu- dia vra- vet, že je brot zo se- strou.

Slowakische Volkslieder,⁶¹ I (und IV)

Róza Slivková (60), Podkonice (Zvolenská), Juli 1915; Phon. Aufn. TF 1433a.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* VI, S. 53; (B) im Druck: SLP/I Nr. 25a; *The Folksongs of Hungary*, BÖI, 755; Essays, 337. Text: SLP/I Nr. 409.

⁶¹ Für vierstimmigen Männerchor a cappella, 1917 (Sz-Nr. 69).

175

[Tempo giusto]



Keď ja smut-ní puoj-ďem na tú voj- nu, keď ja smut-ní puoj-ďem na tú voj- nu,



ko-mu ja za-na-hám mi-lú mo-ju, mi-lú mo-ju?

Slowakische Volkslieder, II

Ján Turňa (29), Balog (Zvolenská), April 1916.

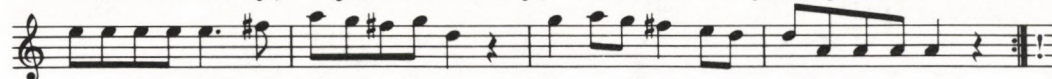
Quellen: (A) *MS Sammelheft VIII*, S. 7 [Faksimile Nr. 2]; (B) im Druck: SLP/I Nr. 395.

176

[Tempo giusto]



Ka-ma-rá-ti mo-ji, voj-na sa nám stro-ji, bu-ďe-me bo-ju-vať pá-nu krá-lo-vi.



A ja na tú voj- nu pred-sa íť mo-sim, mo-ju naj-mi-lej-šú o-pus-síť mo-sim.

Slowakische Volkslieder, III

Soldaten, April 1917.

Quellen: (A) *MS Sammelheft VIII*, S. 29; (B) im Druck: SLP/II Nr. 938.

177

[Tempo giusto]



Keď som šiou na voj-nu, mu-seu som sa vrá-tiť, mu-seu som ja mo-jej mi-lej za lás-ku za-pla-ť,



mu-seu som ja mo-jej mi-lej za lás-ku za-pla-ť.

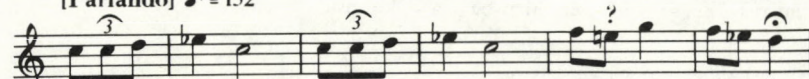
Slowakische Volkslieder, V

Ján Mackovič (42), Lopej (Zvolenská), April 1916.

Quellen: (A) *MS Sammelheft VIII*, S. 7 [Faksimile Nr. 2]; (B) im Druck: SLP/II 869c.

178

[Parlando] ♩ = 152



Ta da-la ma-tka svú vlas-tnú cé-ru ěe-la-ko od se-bä;

tag jej hro- zi- la, tag jej hro- zi- la bi kňej ňe - cho- ňi- la.

Vier slowakische Volkslieder,⁶² 1

Zuzana Spišiaková (40), Poniky (Zvolenská), November 1915; Phon. Aufn. F 1512b.

Quellen: (A) *MS Sammelheft VII*, S. 40; (B) im Druck: SLP/II Nr. 672a.

179

[Pri hrabani]
[Parlando] ♩ = 196

M, hra-ba-la, hra-ba-la, má-lo na - hra-ba-la,
od vel-ki - no spa-ňa hra-ble do-lá - ma-la.

Vier slowakische Volkslieder, 2

Zuzana Strelcová (18), Hiadel' (Zvolenská), April 1915; Phon. Aufn. TF 1385a.

Quellen: (A) *MS Sammelheft VI*, S. 17; (B) im Druck: SLP/I Nr. 15f.

180

[Tempo giusto] ♩ = 158

Ra-da pi-la, ra-da je-dla, ra-da tan-co-va-la,
ra-da tan-co-va-la, ra-da tan-co-va-la.

Vier slowakische Volkslieder, 3

Agneša Haviarová (40), Medzibrod (Zvolenská), August 1915; Phon. Aufn. F 1465d.

Quellen: (A) *MS Sammelheft VI*, S. 79; (B) im Druck: SLP/II Nr. 933a.

181

[hra]
[Tempo giusto] ♩ = 92

Cip, cip, ci - pu-ruš-ke, ej, na ko-su, na ko-su,
Máň, máň, má-ňu-ruš-ke; ňe-ver chlap-cu a - ko psu.

⁶² Für gemischten Chor und Klavier, 1917 (Sz-Nr. 70).

Vier slowakische Volkslieder, 4

Zuzana Spišiaková (40), Poniky (Zvolenská), November 1915; Phon. Aufn. F 1517a.

Quellen: (A) *MS Sammelheft VII*, S. 42; (B) im Druck: SLP/II Nr. 834.

182

Rubato, ♩ = 66–56



Meg-kö-töm lo-va-mot Szo-mo-rú-fűz-fá-hoz,



Le-haj-tom fe-je-met Két-el-ső-lá-bá-hoz.

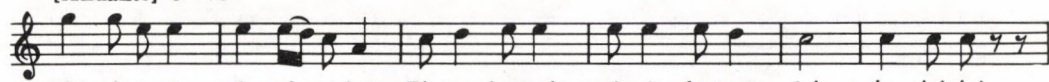
Fünfzehn ungarische Bauernlieder,⁶³ 1

Frau Bernát Dobóczi (26), Újszász (Pest), August 1918.

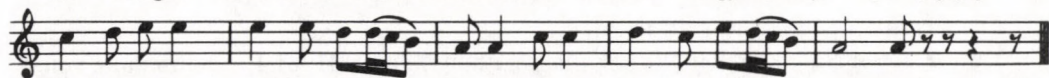
Quellen: (A) *MS Sammelheft*, Bartók-Syst. A-I 126a; (B) im Druck: MND Nr. 41.

183

[Andante] ♩ = 70



Kit vi-rá-got ró-zsám-a-dott, El sem her-vadt smár el-ha-gyott, Jaj, ja-jaj, jaj



An-nak csak egy asz-szony o-ka, Ver-je meg az e-gek u-ra, Jaj, jaj!

Fünfzehn ungarische Bauernlieder, 2

Frau György Balog (50, Analphabetin), Jobbágytelke (Marostorda), April 1914; Phon. Aufn. F 1300b.

Quellen: (A) *MS Sammelheft M. VI*, fol. 35^v; (B) MS Reinschrift von M. Ziegler mit Bartóks späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. C-I 130d; (C) im Druck: EMN Nr. 53.

184

[Parlando] ♩ = 120



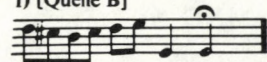
(Aj) S ho-va mész te há-rom ár-va, Ho-va mész te há-rom ár-va,



Hosz-szú út-ra, szol-gá-lat-ra, Hosz-szú út-ra, szol-gá-lat-ra.

VAR.:

1) [Quelle B]



⁶³ Für Klavier, 1914–1918 (Sz-Nr. 71).

Fünfzehn ungarische Bauernlieder, 3

a) Ferenc M. Kis (55, Analphabet), Nyárádköszvényes (Marostorda), April 1914; Phon. Aufn. MF 1294c.

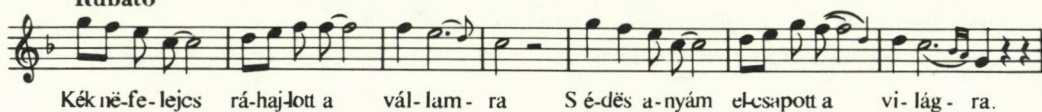
Quellen: (A) *MS Sammelheft* M. VI, fol. 34^v; (B) *MS Reinschrift* von M. Ziegler mit Bartóks späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. A-I 524b.

b) Die erste Melodiezeile der Variante aus Székelyhodos (Marostorda) wurde von Bartók April 1914 gesammelt.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* M. VI, fol. 38^r; (B) *MS Reinschrift* von M. Ziegler mit Bartóks späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. A-I 524c; (C) im Druck: EMN Nr. 52; *La musique populaire Hongroise*, BÖI, 94; *Essays*, 62. Die in der Komposition bearbeitete Kompilation im Druck: *The Peasant Music of Hungary*, BÖI, 356.

185

Rubato



Kék-né-fe-lejcs rá-haj-lott a vál-lam-ra S é-dés a-nyám el-csapott a vi-lág-ra.



S-mér-csapott el o-j-jan i-gaz ár-vá-nak? Buj-do-só-ja légyek a nagy vi-lág-nak.

Fünfzehn ungarische Bauernlieder, 4

Kata Kulcsár Pálinkás, Zentelke (Kolozs); Phon. Aufn. MF 81 I/a, Sammlung von B. Vikár.

Quellen: (A) *MS Reinschrift* von M. Ziegler. Das im Bartók-Syst. fehlende Belegblatt ist im Kodály-Syst. erhalten geblieben; (B) im Druck: MND Nr. 55.

186

Tempo giusto



Fe-le-sé-gem o-lyan tisz-ta,
Egy-szer mos-dik egy hó-nap-ba



Sej, di-nom dá-nom míg é-lek is bá-nom, Hogy meg-há-za-sod-tam.
refr.

Fünfzehn ungarische Bauernlieder, 5

Panna Pető (19), Frau Bernát Dobóczi (26), Újszász (Pest), August 1918.

Quellen: *MS Reinschrift*, Bartók-Syst. C-II 776a; (B) im Druck: MND Nr. 238.

187

Tempo giusto

An-go-li Bor-bá-la Kis szok-nyát var-ra-tott,
E-lül kur-táb-bo-dott, Há-tul hosz-szab-bo-dott.

Fünfzehn ungarische Bauernlieder, 6

Frau Ferenc Simon (33), Róza Ökrös (18), Vésztő (Békés), Juli 1918.

Quellen: (A) *MS Reinschrift*, Bartók-Syst. A-I 198a; (B) im Druck: MND Nr. 34a; Az úgynevezett bolgár ritmus [Der sogenannte bulgarische Rhythmus], BÖI, 498; Essays, 40.

188

[Tempo giusto, ♩ = 148]

Ar-ra gye-re, a-mő-re én, Maj még-tu-dod, hol la-kok én:
Csip-ke-bo-kor ró-zsa mel-lett, Gye-re ba-bám meg-ö-lel-lek.

Fünfzehn ungarische Bauernlieder, 7

Mann, Ipolyság (Hont), November 1910; Phon. Aufn. MF 1344b.

Quellen: MS Sammelheft R. II, fol. 25^v; (B) MS Reinschrift, Bartók-Syst. A-I 786r; (C) im Druck: MND Nr. 11a; A magyar nép hangszerei [Die Musikinstrumente des ungarischen Volkes], BÖI, 823; Essays, 254.

189

[Tempo giusto, ♩ = 100]

Föl-mén-tem a szil-va-fá-ra, El-re-pedt a ga-tyám szá-ra.
Hu-szul, b..... az ir-gal-mát, Maj még-varr-ja az én ba-bám.

Fünfzehn ungarische Bauernlieder, 8

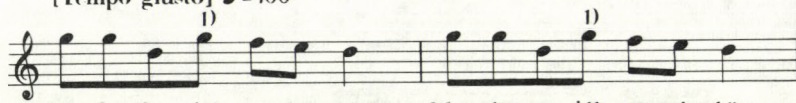
Älterer Mann, Ipolyság (Hont), November 1910; Phon. Aufn. MF 1332b.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* R. II, fol. 24^v; (B) MS Reinschrift von M. Ziegler mit Bartóks späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. A-I 874; (C) im Druck: MND Nr. 18; A hangszeres zene folklora Magyarországon [Die Folklore der Instrumentalmusik in Ungarn], BÖI, 66, Essays, 257.

190

[Táncdal]⁶⁴

[Tempo giusto] ♩ = 100



Lá-nyok fon-ják a len-szöszti, Mon-do-gat-ják egy-mást közt:



Jaj a-nyám a fo-nás, Ne-héz a vá-ra-ko-zás.

VAR.:

1) von Péterfalva 2) von Fornos

*Fünfzehn ungarische Bauernlieder, 9*

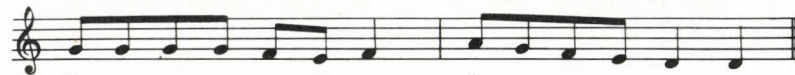
Ferenc Orosz (62) und andere, Dercen (Bereg), April 1912; Phon. Aufn. MF 1644b.
 Quellen: (A) *MS Sammelheft* T. III, fol. 40^v; (B) *MS Reinschrift* von M. Ziegler mit Bartóks späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. A-I 357c; (C) im Druck: MND Nr. 53.
 Die Bearbeitung enthält je zwei Takte der auf dem Belegblatt angegebenen Varianten aus Péterfalva (Ugocsa) und Fornos (Bereg) (Bartóks Sammlungen aus 1912). Der Text stammt ebenfalls aus der Péterfalvaer Variante.

191

[Tempo giusto] ♩ = 104



Zöld er-dő-ben a prü-csök Há-za-sod-ni ké-szül



Ö-lel-gé-ti a lë-gyet, Ël a-kar-ja vën-ni.

Fünfzehn ungarische Bauernlieder, 10

Ileanna Kovács (20), Köröstárkány (Bihar), Januar 1912; Phon. Aufn. MF 1620a.
 Quellen: (A) *MS Sammelheft* T. III, fol. 28^v; (B) *MS Reinschrift* von M. Ziegler mit Bartóks späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. C-II 469c.

192

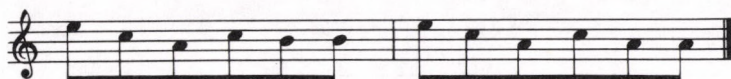
[Dudanóta]⁶⁵

[Tempo giusto, ♩ = 77]



Nëm vagy lë-ány, nëm vagy, Nëm mersz meg-csol-kul-nyi,

⁶⁴ *Táncdal* = Tanzlied⁶⁵ *Dudanóta* = Dudelsacklied.



Ta- lán azt gon- dul- lod, Nem tuom visz- sza- any - nyi.

VAR.:



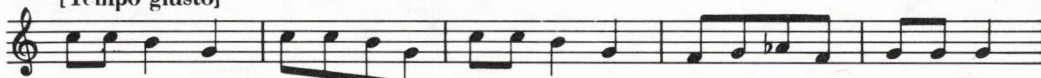
Fünfzehn ungarische Bauernlieder, 11

István Balog (älterer Mann), Nagymegyér (Komárom), 1910; Phon. Aufn. MF 796b.
Quellen: (A) *MS Sammelheft* R. II, fol. 12^r; (B) MS Reinschrift von Gy. Kerényi, spätere
Version, Bartók-Syst. A-I 139a; (C) im Druck: MND Nr. 159 [hier ist József Rácz (60) der
Vortragende]; A hangszeres zene folklöre-ja Magyarországon [Die Folklore der
Instrumentalmusik in Ungarn], BÖI, 61; Essays, 248.

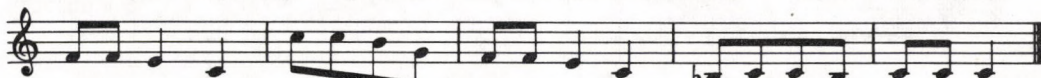
Variante aus Nagymegyér (Komárom), Bartóks Sammlung: November 1910.

193

[Tempo giusto]



Be- teg asz- szony, fá- radt le- gény, Huzd meg ne- kem ci- gány-le- gény, ha- ja- haj!



Várgy egy ki- csit, ha jól la- kom, Majd a tal- pad a- lá ra- kom, ha- ja- haj!

Fünfzehn ungarische Bauernlieder, 12

Mihály Szabó (70), Felsőiregh (Tolna), April 1907.

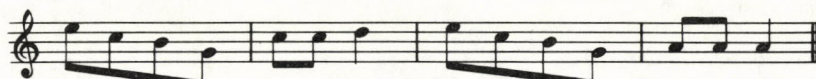
Quellen: (A) *MS Sammelheft* M. IV, S. 43; (B) MS Reinschrift, Bartók-Syst. C-II 603a.

194

[Tempo giusto, ♩ = 92]



Sá- ri lo- vam a fá- kó, Tën- nap hoz- tam Szol- nok- ról.



Még- is el- haj- tom bo- rér A szép asz- szony ked- vé- ér.

Fünfzehn ungarische Bauernlieder, 13

Mann, Nagymegyér (Komárom), März 1910; Phon. Aufn. MF 800c.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* R. II, fol. 12^v; (B) MS Reinschrift von M. Ziegler mit
Bartóks späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. A-I 350.

195

[Tempo giusto, ♩ = 104–116]

Èsz- sze- gyúl- tek, ész- sze- gyúl- tek Az i- zsa- pi lá- nyok,
 M - hm, éj - ha, az i- zsa- pi lá - nyok.

Fünfzehn ungarische Bauernlieder, 14

Frau (70), Nagymegyer (Komárom), März 1910; Phon. Aufn. MF 802a.

Quellen: (A) *MS Sammelheft R. II*, fol. 13^r; (B) *MS Reinschrift von M. Ziegler*, Bartók-Syst. C-II 997a.

196

[Allegretto]

[Függelék]
 Vivo

a többi semmi újat nem hoz.⁶⁶

Fünfzehn ungarische Bauernlieder, 15

Dudelsack: Ipolyság (Hont), 1910; Phon. Aufn. 193.⁶⁷Quellen: (A) *MS Transkr. der Aufnahme*, Bp. Fasc. fol. 8^v; (B) in Druck: *A hangszeres zene folklöre-ja Magyarországon [Die Folklore der Instrumentalmusik in Ungarn]*, BÖI, 69; Essays, 261.⁶⁶ *Függelék*; *A többi semmi újat nem hoz* = Anhang [d. h. Koda]; Das weitere bringt nichts Neues.⁶⁷ Alte Walzennummer.

197

Lë-szál-lott a pá-va Vár-me-gye há-zá-ra,
Száj-já-ba visz vi-zet A ra-bok szá-má-ra.

*Drei ungarische Volkslieder,*⁶⁸ 1

József Pál, Kaposújlak (Somogy); Phon. Aufn. MF 55b, Sammlung von B. Vikár.

Quellen: (A) *MS Reinschrift* von M. Ziegler mit Bartóks späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. A-I 29a; (B) im Druck: MND Nr. 33c.

198

Tempo giusto

Já-nos-hí-di vá-sár-té-ren, ic-ca te, Legény-vá-sár lesz a hé-ten, ic-ca te,
refr. *refr.*
Ez-re-se-kér ad-nak e-gyet, Jaj de drá-ga, még-is vesz-nek, ic-ca te,
refr.

Drei ungarische Volkslieder, 2

Saisonarbeiterinnen in Felsőszászberek, Jánoshida (Szolnok), August 1918.

Quellen: (A) *MS Reinschrift*, Bartók-Syst. B 501; (B) im Druck: MND Nr. 97.

199

Tempo giusto

Fe-hér li-li-om-szál, Sej, u-gorj a Ti-szá-ba,
Sár-ga li-li-om-szál, Sej, u-gorj a Du-ná-ba.

Drei ungarische Volkslieder, 3

Frau Bernát Dobóczi (26), Újszász (Pest), August 1918.

Quelle: *MS Reinschrift*, Bartók-Syst. A-I 136.

200

[Tempo giusto, ♩ = 110–120]

Sü-tött gyán-gyi ré-test, nem et-tem be-lü-le,

⁶⁸ Für Klavier, 1914–1918 (Sz-Nr. 66).

[VAR.]

Le - vit - te a ker - be, ró - zsás kesz - ke - nyő - be.

VAR.:

1)

*Improvisationen über ungarische Bauernlieder,*⁶⁹ 1

Frau, Felsőiregh (Tolna), April 1907; Phon. Aufn. MF 994a und 997b.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* M. IV, S. 49;⁷⁰ (B) *MS Reinschrift*, Bartók-Syst. A-I 138a;

(C) im Druck: MND Nr. 37.

201

Tempo giusto

1) 2) 3)

Meg-gyüt-tem én jól es - te, Já - nos kö - szön - tié - sié - re,

Já - nos légy e - giész - siég - be, Kö - szönt - lek e - giész - siég - be.

VAR.:

1) 2) 3)

Improvisationen über ungarische Bauernlieder, 2

Mihály Nagy, Hottó (Zala), November 1906; Phon. Aufn. MF 2216b, Sammlung von B. Vikár.

Quelle: *MS Reinschrift*, Bartók-Syst. A-I 369g.

202

[Parlando]

Im - hol ke - re - ke - dik Egy fe - ke - te föl - hó,

Ab - ban tol - lász - ko - dik Sár - ga lá - bú hol - ló.

⁶⁹ Für Klavier op. 20. 1920 (Sz-Nr. 74).

⁷⁰ Auf dem gleichen Blatt auch eine andere Aufzeichnung (F 997a) in der Tonart der Bearbeitung. Die als Variante gebrachten Töne stammen aus der Variation.

Improvisationen über ungarische Bauernlieder, 3

Frau Ádám Vacsora, Kórógy (Szerém); Phon. Aufn. MF 1132a, Sammlung von Á. Garay.

Quellen: (A) *MS Reinschrift* von M. Ziegler mit Bartóks späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. A-I 123b; (B) im Druck: MND Nr. 40.

203

Tempo giusto, ♩ = 93

Szó-ló-he-gyén kö-rös-zül Megy a kis-lány öcs-csös-tül, Du-ná- rul fuj a szél
Ha Du-ná- rul fuj a szé- lə Sze-gényem-bért min-dig é- rə Du-ná- rul fuj a szél.
refr.

Improvisationen über ungarische Bauernlieder, 4

Frau, Felsőiregh (Tolna), April 1907; Phon. Aufn. MF 998c.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* M. IV, S. 68; (B) *MS Reinschrift*, spätere Version, Bartók-Syst. C-II 689a; (C) im Druck: MND Nr. 244; *Ungarische Bauernmusik*, BÖI, 89; *Essays*, 314.

204

Tempo giusto

1) 2) —

VAR.:

1) 2)

Improvisationen über ungarische Bauernlieder, 5

Rozália, eine alte Frau, Hottó (Zala); Phon. Aufn. MF 2266b, Sammlung von B. Vikár.

Quelle: *MS Reinschrift*,⁷¹ Bartók-Syst. A-I zwischen 614 und 615.

205

Jaj is- te-nem, ezt a vént Hogy kell meg ö- lel- ni még!
Ha ö- reg és, ha ö- reg és, ha vén és, At-tól ne-ki, at-tól ne-ki csak még és!

⁷¹ Auf dem *Támlap* sind nur Textfragmente vorhanden.

Improvisationen über ungarische Bauernlieder, 6

Frau Maruza, Véri Karácsony, Csíkgyimes (Csik); Phon. Aufn. MF 534a, Sammlung von B. Vikár.

Quelle: *MS Reinschrift* von M. Ziegler mit Bartóks späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. C-I 98b.

206

Be - li fi - am be - li, *Hñ* Nem a - pád - tól va - ló. *Hñ*
Nem a - pád - tól va - ló A kar - ca - lá - ris - tá - tól.

VAR.:

1) [2. Str.]

Improvisationen über ungarische Bauernlieder, 7

Frau Ákos Orbán (45), Lengyelfalva (Udvarhely); Phon. Aufn. MF 474c, Sammlung von B. Vikár.

Quellen: (A) *MS Reinschrift* von M. Ziegler mit Bartóks späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. A-I 68a; (B) im Druck: EMN Nr. 66.

207

Giusto, $\text{♩} = 104$

Té - len nem jó szán - ta - ni, Ne - héz e - két tar - ta - ni,
Jobb az ágy - ba ma - rad - ni, Me - nyecs - ké - vel jác - ca - ni.

Improvisationen über ungarische Bauernlieder, 8

Mann, Diószád (Szilágy), 1914; Phon. Aufn. MH 2346b, Sammlung von L. Lajtha.

Quelle: *MS Reinschrift* von fremder Hand, Bartók-Syst. A-I 366.

208

Pri hrabaní

Parlando, $\text{♩} = \text{cca } 124$

Ej, hra - ba - la, hra - ba - la, čer - ta na - hra - ba - la,
ej, od vel - kí - ho spa - ňia hra - bře do - lá - ma - la.

Dorfszenen,⁷² I

Mária Stachová (21), Priechod (Zvolenská), April 1915; Phon. Aufn. TF 1405a.

Quellen: (A) MS Sammelheft VI, S. 29; (B) im Druck: SLP/I Nr. 19b.

209

[Svadobná]

Poco rubato, ♩ = 128

Le-tia pá - vi, le - tia ě dro-bnuo pie-ra tra - tia;

ďieu-ča si ho zbie-ra me-sto svoj-no pie- ra.

a menyasszony ablaka alatt, lányok, az esküvőt megelőző két vasárnap este.⁷³

Dorfszenen, II

Liza Vajdová (20), Selce (Zvolenská), April 1915; Phon. Aufn. TF 1396b.

Quellen: (A) MS Sammelheft VI, S. 25; (B) im Druck: SLP/I Nr. 13b.

210

[Svadobná]

Parlando, ♩ = 106

Ot - vá - raj, tí, mat - ka, ot - vá - raj piu - ňi - cu,

veď tí mi ve - zie - me veľ - kú ja - zi - čňi - cu.

Dorfszenen, III (1)

Frauen, Balog (Zvolenská), 27. Dezember 1916; Phon. Aufn. TF 1528d.

Quellen: (A) MS Sammelheft VII, S. 62; (B) im Druck: SLP/I Nr. 53a.

211

Svadobná

Tempo giusto, ♩ = 120–130

A tej - to ě - ě - ě - ňi
na dru - hú ě - ě - ě - nu i - ě - me o - pá - čit no - vot - nú ro - ě - nu.

⁷² Slowakische Volkslieder für Frauenstimme und Klavier, 1924 (Sz-Nr. 78).

⁷³ a menyasszony ablaka alatt, lányok, az esküvőt megelőző két vasárnap este = Mädchen unter dem Fenster der Braut an zwei Sonntagabenden vor der Trauung.

Dorfszenen, III (2)

Agneša Gašperanová (49), Beňuš (Zvolenská), April 1915; Phon. Aufn. TF 1387a.

Quellen: (A) MS Sammelheft VI, S. 14; (B) im Druck: SLP/I Nr. 53b.

212

Parlando, ♩ = 120

Bú- vaj- že mi, bú- vaj, len ma ne- u - nú - vaj,
čo- maviac u- nú- vaš, ej, me-nej sa na - bú - - ú- vaš.

Dorfszenen, IV (1)

Eva Sedliaková (16), Hiadel' (Zvolenská), August 1915; Phon. Aufn. TF 1477d.

Quellen: (A) MS Sammelheft VI, S. 94; (B) im Druck: SLP/I Nr. 34a.

213

Uspávanka

Parlando

più mosso *meno mosso* ♩ = 84

M, be- li- že mi, be- li, moj sin pre- mi - ie- ní;
či ma bu- deš cho- vať *M* na mo- je sta- rie dňi?

Dorfszenen, IV (2)

Ula Randová (25), Podkonice (Zvolenská), Juli 1915; Phon. Aufn. TF 1425c.

Quellen: (A) MS Sammelheft VI, S. 48; (B) im Druck: SLP/I Nr. 35f.

214

Tanec "vo hajduche"

Tempo giusto, ♩ = 76-80

Šti- ri ko- zi pia- ti cap, kto vis- ko- či, bu- de chlap.
Ja bi som bou vi- sko- čiu, a- le som sa po- to- čiu.

VAR.:

1)

Dorfszenen, V

Zuzana Spišiaková (40), Poniky, (Zvolenská), November 1915; Phon. Aufn. TF 1516c.
Quellen: (A) MS Sammelheft VII, S. 42; (B) im Druck: *SLP/I* Nr. 217c.

215

Tempo giusto



Hej, Ma-rie-na, hej! Ďe si pre-bí-va-la?



Za ho-ra-mi, za do-la-mi nuož-ke u-mi-va-la. etc.

*Drei Rondos über Volksweisen,*⁷⁴ I (1)

Kinder, Valaská (Zvolenská), 25 April 1916.

Quellen: (A) MS Sammelheft VIII, S. 2; (B) im Druck: *SLP/II* Nr. 1018a.

216

Tempo giusto



Pred po-to-kom, za po-to-kom, tam je čier-na zem, tam je čier-na zem.

Drei Rondos über Volksweisen, I (2)

Kinder, Valaská (Zvolenská), 25. April 1916.

Quellen: (A) MS Sammelheft VIII, S. 1; (B) im Druck: *SLP/II* Nr. 932.

217

Tempo giusto



Mau som že-nu zO-ra-vi ma-la vef-kie ba-cho-ri,



haj-kon, tid-li-kon, tid-li, tid-li, tid-li-kon.

refr.

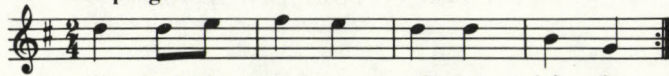
Drei Rondos über Volksweisen, I (3)

Frauen, Osrblic (Zvolenská), 30. April 1916.

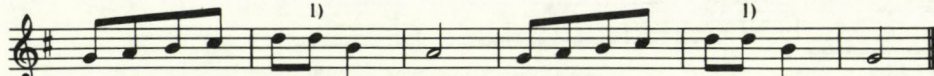
Quellen: (A) MS Sammelheft VIII, S. 14; (B) im Druck: *SLP/II* Nr. 768b.

⁷⁴ Für Klavier, 1916—1927 (Sz-Nr. 84).

218

Svadobná
Tempo giusto

Ej, keď i - de - me od so - bá - ša,
ej, fto - di vie - me, že je na - ša.



Keď jej vo - či po - ze - rá - me fto - di vie - me, že ju má - me.

VAR.:

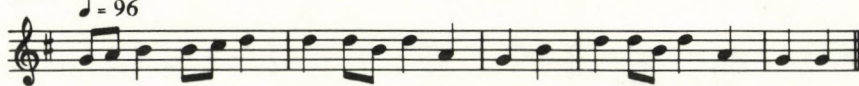
1)

*Drei Rondos über Volksweisen, II (1)*

Mária Stachová (21), Anna Filipková (12), Priechod (Zvolenská), Juli 1915.

Quellen: (A) MS Sammelheft VI, S. 28; (B) im Druck: SLP/I Nr. 318b.

219



Hej

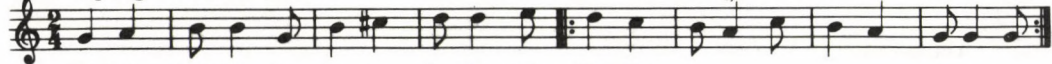
Drei Rondos über Volksweisen, II (2)

Phon. Aufn. 1500a [Zólyom, Herbst 1915].

Quelle: MS Sammelheft VII, S. 21.

220

Tempo giusto, ♩ = 80-90



I - šlo dieu - ča - tko ho - re dra - ha - mi, nie - slo

VAR.:

1)

*Drei Rondos über Volksweisen, III (1)*

Zuzana Vicianová (28), Lišov (Hontianská), Januar 1914; Phon. Aufn. TF 1076b.

Quellen: (A) MS Sammelheft V, S. 42; (B) im Druck: SLP/I Nr. 5.

Varianten: Zuzana Strelcová (18), Hiadel' (Zvolenská), 4. 1915; Phon. Aufn. TF 1380d; Anna Filipková (12), Priechod (Zvolenská), August 1915; Kinder, Selce (Zvolenská), 4. 1915.

221



Drei Rondos über Volksweisen, III (2)
 Phon. Aufn. 1495e [Zólyom, Herbst 1915].
 Quelle: *MS Sammelheft VII*, S. 15.

222

De ciuit

$\text{♩} = 80$

The musical score for 'De ciuit' consists of four staves of music in treble clef. The first staff begins with a treble clef and a tempo marking of quarter note = 80. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, with some triplet markings. The piece concludes with a double bar line.

N.B. vagy is lehet épúgy változó!
 átírni kisebb értékekbe! és 2 taktust egybe vonva.⁷⁵

1. Rhapsodie,⁷⁶ I (1)

Violine: Ion Popovici (22), Râpa-de-Sus (Mureş) April 1914; Phon. Aufn. MF 3544d.
 Quellen: (A) *MS Transkr. der Aufnahme*,⁷⁷ Bp. Fasc. fol. 129^v; (B) MS Reinschrift, R.
 Instr. III, S. 442; (C) im Druck: RFM/I Nr. 232, Faksimile der von J. Deutsch
 geschriebenen Druckvorlage mit Bartóks Ergänzungen.

223

Árvátfalvi kesergő⁷⁸

Un poco lento

The musical score for 'Árvátfalvi kesergő' consists of two staves of music in treble clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music features several triplet markings (indicated by '3' and a bracket) and dynamic markings like 'p' and 'f'. The piece ends with a double bar line.

⁷⁵ N. B. vagy is lehet épúgy változó!; átírni kisebb értékekbe! és 2 taktust egybe vonva = N. B. oder auch M. ebenso variiert!; [bitte] abschreiben in kleineren Werten! und 2 Takte zusammenziehen.



⁷⁶ Für Violine und Klavier, 1928 (Sz-Nr. 86).

⁷⁷ Die kleinen Kreise bezeichnen eine niedrigere Intonation.

⁷⁸ *Árvátfalvi kesergő* = Traurige Weise aus Árvátfalva.



4) Ez a hang rövidebb a kettőnél, viszont amennyivel ez rövidebb, annival hosszabb a következő triola (cigányos!).

5) A , illetve  ritmus nem állandó, egyik a másik helyett is állhat, előfordulnak átmeneti alakok is.⁷⁹

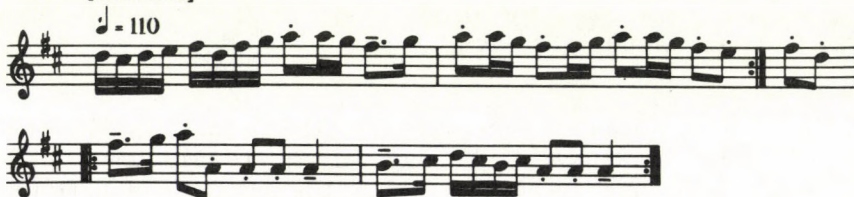
1. Rhapsodie, I (2)

Violine: János Balog, Zigeuner, Medesér (Udvarhely), Phon. Aufn. MF 99 II/a, Sammlung von B. Vikár.

Quelle: *MS Reinschrift* von M. Ziegler mit Bartóks späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. ohne Nummer.

224

[Judecata]



1. Rhapsodie, II (1)





Violine: Pătru Moș (60), Ghilad (Timiș), Dezember 1912; Phon. Aufn. MF 1746c.

Quellen: (A) *MS Transkr. der Aufnahme*, Bp. Fasc. fol. 33^r; (B) *MS Reinschrift*, R. Instr. V, S. 687; (C) im Druck: RFM/I Nr. 404, Faksimile der von J. Deutsch geschriebenen Druckvorlage mit Bartóks Ergänzungen.


225

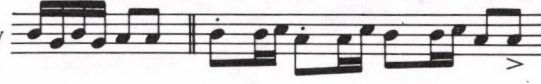
[Crucea]

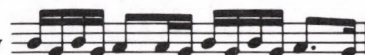


⁷⁹ 4) Ez a hang rövidebb a kettőnél, viszont amennyivel ez rövidebb, annival hosszabb a következő triola (cigányos!) = Diese Note ist kürzer als notwendig, doch um wieviel kürzer sie ist, um so länger ist die nächste Triola (zigeunerartig!) 5) A  illetve  ritmus nem állandó, egyik a másik helyett is állhat, előfordulnak átmeneti alakok is = Der  bzw.  Rhythmus ist nicht beständig, einer kann anstatt des anderen stehen, auch Übergangsformen kommen vor.

⁸⁰ vagy; és elejétől — oder; und von Anfang.

ossia: 

vagy 

vagy 

1. Rhapsodie, II (2)

Violine: Pătru Moş (60), Ghilad (Timiş), Dezember 1912; Phon. Aufn. MF 1746b.
 Quellen: (A) *MS Transkr. der Aufnahme*, Bp. Fasc. fol. 33^r; (B) MS Reinschrift, R. Instr. IV, S. 620; (C) im Druck: RFM/I Nr. 298b, Faksimile der von J. Deutsch geschriebenen Druckvorlage mit Bartóks Ergänzungen.

226

Pre loc
 ♩ = 138



1. Rhapsodie, II (3)

2 Violinen: ein Zigeuner (40) und sein Sohn, Alibunar (Torontal), Dezember 1912; Phon. Aufn. 1781b.
 Quellen: (A) *MS Transkr. der Aufnahme*, Bp. Fasc. fol. 36^r; (B) MS Reinschrift, R. Instr. I, S. 88; (C) im Druck: RFM/I Nr. 215, Faksimile der von J. Deutsch geschriebenen Druckvorlage mit Bartóks Ergänzungen.

227

Cuișdeanca (joc fecioresc)

$\text{♩} = 152$

szinte = $\frac{3}{8}$ 81

1. Rhapsodie, II (4)

Violine: Ion Popovici (22), Râpa-de-Sus (Mureș), April 1914; Phon. Aufn. MF 3543b.
 Quellen: (A) *MS Transkr. der Aufnahme*, Bp. Fasc. fol. 129^r; (B) MS Reinschrift, R. Instr. III, S. 484; (C) im Druck: RFM/I Nr. 226, Faksimile der von J. Deutsch geschriebenen Druckvorlage mit Bartóks Ergänzungen.

228

Romănie

$\text{♩} = 64$

2. Rhapsodie,⁸² I (1)

Violine: Iuon Lup (42, Analphabet) und Ila Cacula (22), Zigeuner, Idicel (Mureș), April 1914; Phon. Aufn. MF 3559d.
 Quellen: (A) *MS Transkr. der Aufnahme*, Bp. Fasc. 131^v; (B) MS Reinschrift, R. Instr. IV, S. 590; (C) im Druck: RFM/I Nr. 237, Faksimile der von J. Deutsch geschriebenen Druckvorlage mit Bartóks Ergänzungen.

⁸¹ szinte = beinahe.

⁸² Für Violine und Klavier, 1928; umgearbeitet 1945 (Sz-Nr. 89).

Three staves of musical notation in a single system. The notation includes various rhythmic values, accidentals (sharps, flats, naturals), and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is dense and rhythmic, characteristic of Bartók's style.

2. Rhapsodie, II (1)

nagy terccel feljebb⁸⁵

Violine: ein Zigeuner, Comlăușa (Satu-Mare), Januar 1912; Phon. Aufn. MF 1988c.
 Quellen: (A) MS Transkr. der Aufnahme, Bp. Fasc. fol. 25^r; (B) MS Reinschrift, R. Instr. VI, Nr. 661; (C) im Druck: RFM/I Nr. 661, Faksimile der von J. Deutsch geschriebenen Druckvorlage mit Bartóks Ergänzungen.

232

A single staff of musical notation. It begins with a tempo marking of a quarter note equal to 140. The notation is highly rhythmic and includes many accidentals. There are several dynamic markings such as *mf* and *f*. The piece concludes with the word "ossia:" followed by a short, alternative ending.

⁸⁵ nagy terccel feljebb = um eine große Terz höher.

86
helyett inkább

2. Rhapsodie, II (2)

Violine: ein Zigeuner, Turץ (Satu-Mare), April 1912; Phon. Aufn. MF 2043b.

Quellen: (A) *MS Transkr. der Aufnahme*, Bp. Fasc. fol. 80^r; (B) *MS Reinschrift*, R. Instr. VI, Nr. 669; (C) im Druck: RFM/I Nr. 669, Faksimile der von J. Deutsch geschriebenen Druckvorlage mit Bartóks Ergänzungen.

233

$\text{♩} = 132$

⁸⁶ helyett inkább = anstatt dessen eher.

A musical score consisting of five staves of music. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several trills and grace notes throughout. The piece concludes with a final cadence on a B-flat note.

nagy tercel feljebb transz.⁸⁷

2. Rhapsodie, II (3)

Violine: ein Zigeuner, Târna-Mare (Satu-Mare), Januar 1912; Phon. Aufn. MF 1976c.
 Quellen: (A) *MS Transkr. der Aufnahme*, Bp. Fasc. fol. 24^v; (B) MS Reinschrift, R. Instr. VI, Nr. 653b; (C) im Druck: RFM/I Nr. 653b, Faksimile der von J. Deutsch geschriebenen Druckvorlage mit Bartóks Ergänzungen.

234

A musical score consisting of four staves of music. The tempo is marked as quarter note = 132. The key signature is one flat. The music is characterized by a driving, rhythmic pattern of sixteenth notes, often beamed in groups of four or six. There are many accents and slurs throughout. The piece ends with a final cadence on a B-flat note.

⁸⁷ nagy tercel feljebb transzp. = eine große Terz höher transp.



nagy terccel feljebb transzp. ⁸⁸

2. Rhapsodie, II (4)

Violine: ein Zigeuner, Tärna-Mare (Satu-Mare), Januar 1912; Phon. Aufn. MF 1976a.

Quellen: (A) *MS Transkr. der Aufnahme*, Bp. Fasc. fol. 24^r; (B) MS Reinschrift, R. Instr. VI, Nr. 652; (C) im Druck: RFM/I Nr. 652, Faksimile der von J. Deutsch geschriebenen Druckvorlage mit Bartóks Ergänzungen.

235

Uvevanyi

$\text{♩} = 160$

⁸⁸ stb. hasonlóan tovább; nagy terccel feljebb transzp. = usw. ähnlich weiter; um eine große Terz höher transp.



2. Rhapsodie, II (5)

Ruthenischer Tanz, Violine: János Bohács Szabados, Szeklence (Máramaros); Phon. Aufn. F 353a.

Quellen: *MS Transkr. der Aufnahme*, Bp Fasc. fol. 64^r.

236

Hora cu perina

♩ = 152

x még egyszer az egész
xx ezt is még egyszer.⁸⁹

2. Rhapsodie, II (6)

Violine: ein Zigeuner (35), Jadani (Timiș), Februar 1913; Phon. Aufn. MF 1851c.

Quellen: (A) *MS Transkr. der Aufnahme*. Bp. Fasc. fol. 42^r; (B) *MS Reinschrift*, R. Instr. V, S. 689; (C) im Druck: RFM/I Nr. 414, Faksimile der von J. Deutsch geschriebenen Druckvorlage mit Bartóks Ergänzungen.

237

Oșănește

♩ = 192

⁸⁹ tovább így; még egyszer az egész; ezt is még egyszer = weiter so; noch einmal das Ganze; auch das wiederholen.

2. Rhapsodie, II (7)

Violine und Gitarre: Pătru Drăguș, Zigeuner (28), Oncești (Maramureș), März 1913; Phon. Aufn. MF 2189d.

Quellen: (A) *MS Transkr. der Aufnahme*, Bp. Fasc. fol. 46^v; (B) *MS Reinschrift*, Maramureș III, Nr. 151a; (C) im Druck: Maramureș Nr. 151a.

238

[Rubato] ♩ = 90–80



Min - den em - ber sze - ren - csé - sen,

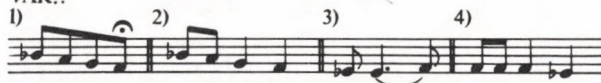


Csak én é - lek ke - ser - ve - sen;
Fe - jem le - haj - tom csen - de - sen,



Csak úgy sí - rok ke - ser - ve - sen.

VAR.:



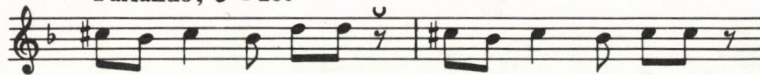
Zwanzig ungarische Volkslieder,⁹⁰ 1

János Gajdos (60), Rafajnaújfalú (Bereg), April 1912; Phon. Aufn. MF 1635a.

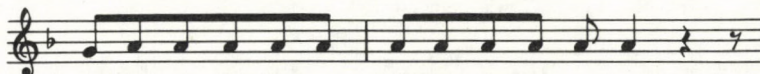
Quellen: (A) *MS Sammelheft* T. III, fol. 38^v; (B) *MS Reinschrift* von M. Ziegler mit Bartóks späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. A-I 450a; (C) im Druck: MND Nr. 10; Die Melodien der madjarischen Soldatenlieder, BÖI, 79; Essays, 52.

239

Parlando, ♩ = 280

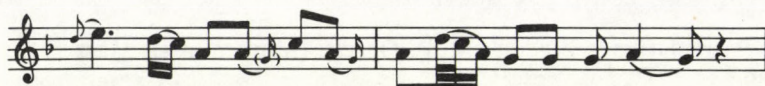


Ha fo - lyó - víz vó - nék, bá - na - tot nem tud - nék,

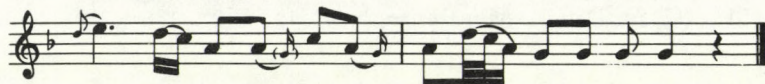


Ha fo - lyó - víz vó - nék, bá - na - tot nem tud - nék,

⁹⁰ Für Gesang und Klavier, 1929 (Sz-Nr. 92).



Hé - gyek völ-gyek kö-zött szép csén- de-sën foly-nék,



Hé - gyek völ-gyek kö-zött szép csén- de- sen foly-nék.

Zwanzig ungarische Volkslieder, 2

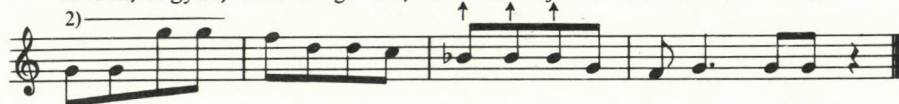
Mann, Gyergyóalfalu (Csík), 1911; Phon. Aufn. MF 1507, Sammlung von A. Molnár. Quellen: (A) *MS Reinschrift* mit späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. A-I 1065a; (B) im Druck: MND Nr. 214. Der Text stammt aus einer in Gyergyóújfalu (Csík) von Bartók im Juli 1907 gesammelten Variante, Bartók-Syst. A-I 1066j.

240

Parlando

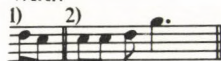


Er-dők,völ-gyek, szűk li- ge- tek, So- kat buj-dos- tam ben-ne - tek.



Buj-dos-tam én a va- dak- kal, Sír- tam a kis ma- da - rak- kal.

VAR.:



Zwanzig ungarische Volkslieder, 3

Frau, Felsőiregh (Tolna), September 1906.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* M. III, 32^r; (B) *MS Reinschrift*, Bartók-Syst. A-I 538m; (C) im Druck: MND Nr. 15; Zenefolklore-kutatások Magyarországon [Musikfolklore-Forschungen in Ungarn], BÖI, 832; Essays, 168. Varianten aus demselben Ort, April 1907.

241

[Parlando]



Mi- kor gu- lás- boj-tár vol- tam, Nyáj- jam mel- lett el- a- lud- tam;



Föl- éb- red- tem é- fé- táj - ba: Egy bar- momsincs a- zál- lás - ba.

Zwanzig ungarische Volkslieder, 4

József Pál, Kaposújlak (Somogy); Phon. Aufn. 55c, Sammlung von B. Vikár.

Quellen: (A) *MS Reinschrift* von M. Ziegler mit Bartóks späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. A-I 438kk; (B) im Druck: MND Nr. 7b; Ungarische Bauernmusik, BÖI, 86; Essays, 308; Hungarian Peasant Music, BÖI, 383; Essays, 87.

242

Tempo giusto, ♩ = 113



Azt a-kar-tam én meg-tud-ni, Sza-bad-e má-sét sze-ret-ni, Sza-bad-e má-sét sze-ret-ni?



Tu-da-koz-tam, de nem sza-bad, Íg a szí-ve-m gyászban ma-rad, Íg a szí-ve-m gyászban marad.

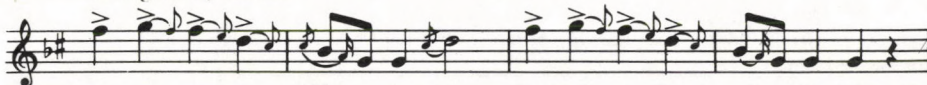
Zwanzig ungarische Volkslieder, 5

Mann (50), Csikrákos (Csík), Juli 1907; Phon. Aufn. MF 1014a.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* M. V, fol. 2^r; (B) *MS Reinschrift* mit späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. C-I 132f; (C) im Druck: MND Nr. 294.

243

Allegretto, ♩ = 110



Ar-ra vi-gyázz ö-reg asz-szony, Hogy az ör-dög el ne kap-jon,



Bi-hal-bőr-be ő-töz-tes-sen, Po-kol-ba be-dő-cög-tes-sen.

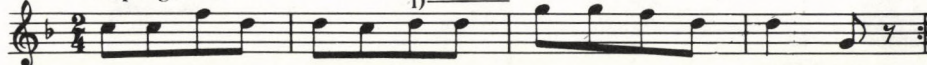
Zwanzig ungarische Volkslieder, 6

Frau, Gyergyóalfalu (Csík), 1911; Phon. Aufn. MF 1505a, Sammlung von A. Molnár.

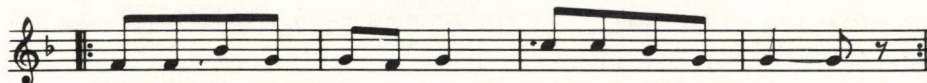
Quellen: (A) *MS Reinschrift* von A. Molnár mit Bartóks späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. A-I 751a; (C) im Druck: MND Nr. 196.

244

Tempo giusto



Ju-ki disz-nu a be-rek-tül csak a fü-lö lát-szik,
Ka-nász-le-gény a bo-kor-ba mē-nyecs-kék-ke-l ját-szik.



El-ve-szött a sis-ká-ja ki-lenc ma-la-cá-val,
U-tá-na mēnt a ka-nász ü-res ta-risz-nyá-val.

VAR.:

1) 2. versszakban [Quelle A]



Zwanzig ungarische Volkslieder, 7

Zsófi Simon (50), Gólicsa major neben Resznek (Zala); Phon. Aufn. MF 637b, Sammlung von B. Vikár.

Quellen: (A) MS Reinschrift von Gy. Kerényi, spätere Version, Bartók-Syst. A-I 1138a; (B) im Druck: MND Nr. 302.

245

A cser-ol - dalt ősz-sze - jár - tam, Se - hol pá - rom nem ta - lál - tam.
Ez a hat fo - rin - tos nó - ta, Ki - nek tet - szik jár - ja re - a.

Zwanzig ungarische Volkslieder, 8

Frau, Csikmenaság (Csík), Juli 1911; Phon. Aufn. MF 1314a, Sammlung von L. Lajtha.

Quellen: (A) MS Reinschrift von fremder Hand, Bartók-Syst. A-I 786g; (B) im Druck: MND Nr. 11b.

246

[Tempo giusto, 108-tól acc. 120-ig, 5 versszakon át]⁹¹

Volt - ë o - lyan ju - hász, Hej, huj, ti - raj - lá - rom.

VAR.:

Zwanzig ungarische Volkslieder, 9

Frau (70), Nagymegyér (Komárom), März 1910; Phon. Aufn. MF 803d.

Quellen: (A) MS Sammelheft, R. II, fol. 13^v; (B) MS Reinschrift von M. Ziegler mit Bartóks späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. A-I 257c; (C) im Druck: MND Nr. 174.

247

Tempo giusto

Két kraj-cá-rom volt né - kem, Két kraj-cá-rom volt né-kem, Né-kem, né-kem, volt né - kem.

Zwanzig ungarische Volkslieder, 10

Anna Pető (19), Újszász (Pest), August 1918.

Quellen: (A) MS Reinschrift, Bartók-Syst. C-III 1025a; (B) im Druck: MND Nr. 312.

⁹¹ 108-tól acc. 120-ig, 5 versszakon át = von [MM] 108 accelerando bis 120, durch 5 Strophen.

248

Andante



Sár-ga csi-kó, csen-gő raj-ta, Vaj-jon ho-va me-gyünk raj-ta? Hu-zse-dá-ré, hu-zse-dom.
refr.

Zwanzig ungarische Volkslieder, 11

Róza Juhász Kocsis (15), Vésztő (Békés), Dezember 1917.

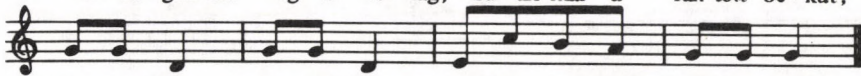
Quellen: MS Reinschrift von M. Ziegler, Bartók-Syst. C-III 1065a; (B) im Druck: MND Nr. 319; Hungarian Peasant Music, BÖI, 389; Essays, 93.

249

Tempo giusto



Vi-rá-gék-nál ég a vi-lág, Sü-tik már a rán-tott bé-kát,



Zi-me-zum, zi-me-zum, Re-ce-fi-ce bum-bum-bum!

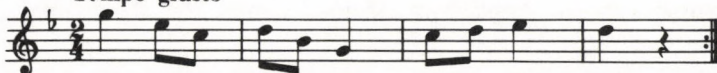
Zwanzig ungarische Volkslieder, 12

Erzsi Virág (13), Doboz (Békés), Mai 1917; Sammlung von M. Ziegler.

Quellen: (A) MS Reinschrift von M. Ziegler, Bartók-Syst. C-II 923a; (B) im Druck: MND Nr. 265; La musique populaire Hongroise, BÖI, 96; Essays, 65.

250

Tempo giusto



Ne hagyj el an-gya-lom, meg-ö-reg-szem,
Lá-ba-im nem bir-nak, meg-be-teg-szem,



Tá-ma-dé-kom te le-gyél,
ná-lam nél-kül ne le-gyél, Pa-na-szim-nak hig-yél.

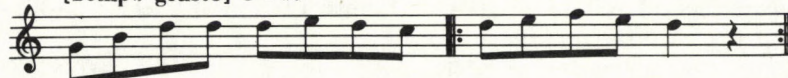
Zwanzig ungarische Volkslieder, 13

Felsőiregh (Tolna), April 1907.

Quellen: (A) MS Reinschrift, Bartók-Syst. C-II 826a; (B) im Druck: MND Nr. 240; La musique populaire Hongroise, BÖI, 96; Essays, 65.

251

[Tempo giusto] ♩ = 86



Be-teg az én ró-zsám-na-gyon, Ta-lán meg is hal,

Ha meg nem hal, kí-no-kat lát, Az is né-kem baj, Az is-né kem baj.

VAR.:
 1) 2)

Zwanzig ungarische Volkslieder, 14

Teréz Balog (17), Jobbágytelke (Maros-Torda), April 1914; Phon. Aufn. 1303a.

Quellen: (A) *MS Sammelheft M. VI*, fol. 32^r; (B) *MS Reinschrift von M. Ziegler* mit Bartóks späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. C-II 484b; (C) im Druck: MND Nr. 258.

252

[Tempo giusto]

Oh én é-dös pin-tös ü-ve-göm, Sü-ve-göm e-lőt-ted lë-vő-szöm;
 A-hol szép lánt lá-tok, kö-szön-tök, Oj-jat i-szom, csak úgy nyő-ször-gök.

Zwanzig ungarische Volkslieder, 15

György Kovács, Kaposfüred (Somogy), 25 Oktober 1901; Phon. Aufn. MF 341b, Sammlung von B. Vikár.

Quellen: (A) *MS Reinschrift von M. Ziegler* mit Bartóks späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. A-I 920i; (B) im Druck: MND Nr. 74b.

253

[Tempo giusto] ♩ = 100

Hej, é-des-a-nyám, ked-ves é-des-a-nyám, Szed-je ősz-sze né-kem a gyász-gu-nyám,
 Szed-je ősz-sze, a-kasz-sza a szeg-re, ej, huj, Há-rom ke-rek é-vig nem veszem tes-tem-re.

Zwanzig ungarische Volkslieder, 16/I

Teréz Balog (17), Jobbágytelke (Maros-Torda), April 1914; Phon. Aufn. MF 1304a.

Quellen: (A) *MS Sammelheft M. VI*, fol. 36^v; (B) *MS Reinschrift von M. Ziegler*, Bartók-Syst. B-??; (C) im Druck: MND Nr. 119.

254

[Tempo giusto]

É-rik a ro-po-gós cse-resz - nye, Vi-szek a ba-bám-nak be-lő - le,
Vi-szek a babámnak tyu-haj, be-lő - le, Ha be-teg gyógyul-jon meg tő - le.

Zwanzig ungarische Volkslieder, 16/II (= 17)

Fót oder Rákospalota (Pest), Mai 1907.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* M. IV, fol. 86^v; (B) *MS Reinschrift*, Bartók-Syst. B 239a; (C) im Druck: MND Nr. 81.

255

Tempo giusto

Már Kis-til-den, már Kis-til-den ré-gen lē-je - sēt̄t a hó,
Azt gon-dol-tam, kis an-gya-lom, vé-led a ló lē-je - sēt̄t,*
Ki-tő-rött a jobb-ke-zed, mi-vel ö-lelsz en-gē-met;
É-des ked-ves kis an-gya-lom, nēm lē-he-tēk a ti-ed!
*e.h.⁹² véled leesett a ló.

Zwanzig ungarische Volkslieder, 16/III (= 18)

Juli Varga (19), Kistild (Bars): Phon. Aufn. MF 310b, Sammlung von B. Vikár.

Quellen: (A) *MS Reinschrift* von M. Ziegler mit Bartóks späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. B 1343a; (B) im Druck: MND Nr. 133.

256

Tempo giusto, ♩ = 112

Sár-ga ku-ko-ri-ca-szál, Ka-pá-lat-lan, ka-pá-lat-lan ma-rad-tál,

⁹² e. h. [= statt]: Bartók gibt die richtige Reihenfolge der Worte an.



Szó- ke le-gény, bar- na lány, Ö-le-let- len, csó-ko-lat-lan ma-rad- tál.

VAR.:



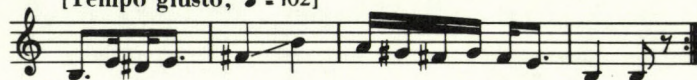
Zwanzig ungarische Volkslieder, 16/IV (= 19)

Eszter Bíró und andere Mädchen, Dercen (Bereg), April 1912; Phon. Aufn. MF 1641a.

Quellen: (A) MS Sammelheft T. III, fol. 40^r (14^v; Veresmart); (B) MS Reinschrift spätere Version, Bartók-Syst. C-I 128h; (C) im Druck: MND Nr. 290.

257

[Tempo giusto, ♩ - 102]



Er-dő, er-dő, er- dő, ma-ros-szé-ki ke-rek er- dő,
Ma-dár lak-ja asz- tat, ma-dár lak-ja tí-zen- ket- tő,



Cuk-rot ad-nék an-nak a ma-dár-nak, Da- lol-ja ki ne-vét a ba-bám-nak,



Csár-dás kis an- gya- lom, ér- ted fáj a szí- vem na- gyon.

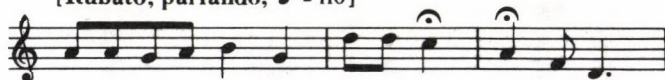
Zwanzig ungarische Volkslieder, 16/V (= 20)

Teréz Balog (17), Jobbágytelke (Maros-Torda), April 1914; Phon. Aufn. MF 1304c.

Quellen: (A) MS Sammelheft M. VI, fol. 36^v; MS Reinschrift von M. Ziegler mit Bartóks späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. B 1103r; (C) im Druck: MND Nr. 299c.

258

[Rubato, parlando, ♩ - 116]



El-her-vadt cid- rus- fa A ma- gos hegy- te- tőn.



Én is el- her- vad- tam A bör- tön fe- ne- kén.

Ungarische Volkslieder,⁹³ I

Mann (30), Balatonberény (Somogy), September 1906; Phon. Aufn. MF 958c.

Quellen: (A) MS Sammelheft, M. III, fol. 44^v; (B) MS Reinschrift mit späteren

⁹³ Für gemischten Chor a cappella, 1930 (Sz-Nr. 93).

Verbesserungen, Bartók-Syst. A-I 30a; (C) im Druck: MND Nr. 33a; Ungarische Bauernmusik, BÖI, 86; Essays, 307; Hungarian Peasant Music, BÖI, 383; Essays, 87.

259

Rubato, ♩ = cca 104

I-de-je buj-do- sá - sim-nak, — El- jött már ú - ta- zá - sim - nak — Sok —
 o - ka-i vad-nak an-nak — Az — én el- buj - do- sá - sim-nak.

Ungarische Volkslieder, II

Frau, Gyergyóújfalu (Csík), August 1907; Phon. Aufn. MF 1042b.

Quellen: (A) MS Sammelheft M. VI, fol. 7^r; (B) MS Reinschrift mit späteren Verbesserungen [Faksimile Nr. 8], Bartók-Syst. A-I 542; (C) im Druck: MND Nr. 188; EMN Nr. 76; Ungarische Bauernmusik, BÖI, 87; Essays, 311.

260

[Tempo giusto, ♩ = 88 – acc. 2. vsz.⁹⁴ – 120]

Adj el, a-nyám, adj el, mer itt hagy - lak,
 Ne hagyj it- ten, lá- nyom, fér- hez ad - lak. Tyuh, had hall-
 jam, hogy ki-nek ád kend, had hall-jam, hogy ki-nek ád kend.

VAR.:

[Quelle B]

Ungarische Volkslieder, III

Frau, Felsőiregh (Tolna), April 1907; Phon. Aufn. MF 979d.

Quellen: (A) MS Sammelheft M. IV, S. 28^v; (B) MS Reinschrift von Gy. Kerényi, spätere Version, Bartók-Syst. C-II 361a; (C) im Druck: MND Nr. 252; Dunántúli balladák (Transdanubische Balladen), BÖI, 57.

261

Tempo giusto, ♩ = 168

Tul- só so-ron, in-nend is Áld- jon meg az is - ten is,

⁹⁴ 2 vsz = 2 Strophen.



Té- ged ró-zsám, en- gém is, Még a - ki föl- ne- velt is.

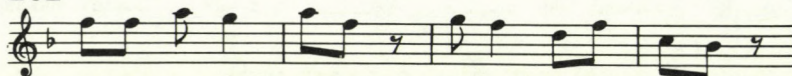
Ungarische Volkslieder, IV (1)

Mann (70), Felsőiregh (Tolna), April 1907; Phon. Aufn. MF 985a.

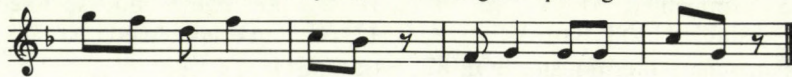
Quellen: (A) MS Sammelheft M. IV, S. 41; (B) MS Reinschrift⁹⁵ von Gy. Kerényi, spätere Version, Bartók-Syst. A-I 389b; (C) im Druck: *MND* Nr. 54b.

Text: Bartók-Syst. A-I 389a.

262



Az én lo- vam Szaj- kó, Ma- gam pe- dig Jan- kó.



Mind a négy lá- bá- ról Le- e- sett a pat- kó.

Ungarische Volkslieder, IV (2)

Gyergyóújfalu (Csík), 1911. Sammlung von A. Molnár.

Quellen: *MS Reinschrift* von A. Molnár, Bartók-Syst. A-I 199e; (B) im Druck: *MND* Nr. 36; *Hungarian Peasant Music*, BÖI, 384; *Essays*, 88.

263

Tempo giusto



A pün- közs- di ró- zsa

Ki- haj- lott az út- ra, Nincs, ki le- sza- kasz- sza, Csak úgy hër- vad raj- ta.

44 *Duos*,⁹⁶ 1

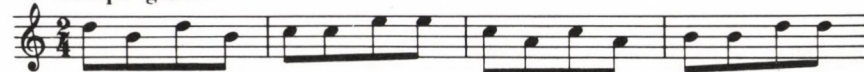
Frau István Ancsák, Mária Fülöp, Kerkasztentmihályfa, (Zala); Phon. Aufn. MF 2269, Sammlung von B. Vikár.

Quelle: *MS Reinschrift*, Bartók-Syst. A-I 312a.

264

Táncdallam⁹⁷ („Kalamajkó“)

Tempo giusto



Ka- la- maj- kó an- nak ne- ve, Ug- rán- do- zik mint a fe- ne,

⁹⁵ Auf dem Belegblatt hat Bartók folgende Rhythmusformel eingetragen: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

⁹⁶ Für zwei Violinen, 1931 (Sz-Nr. 98).

⁹⁷ *Táncdallam* = Tanzlied.

Hány-ja - ve - ti lá - ba - it, Nem saj - nál - ja i - na - it.

44 Duos, 2

Frau, Felsőiregh (Tolna), April 1907.

Quellen: (A) MS Sammelheft M. IV, S. 65; (B) *MS Reinschrift* [Faksimile Nr. 7], Bartók-Syst. C-II 357; (C) im Druck: MND Nr. 250.

265

[Tempo giusto] ♩ = 89

Le - ce - la mu - ška nad vo - dou, nad vo - dou;

podz - že Ja - ni - ček, pod do - mou, pod do - mou!

44 Duos, 3

Zuza Strelcová (18), Hiadel (Zvolenská), April 1915; Phon. Aufn. F 1378b.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* VI, S. 11; (B) im Druck: SLP/II Nr. 924 var.

266

[Tempo giusto, ♩ = 108–118]

Mli - ná - ri, ri - bá - ri, z va - še - ho mli - na
pek - ná dieu - či - na vi - chád - zi.

44 Duos, 4

Anna Bulová (20), Vel'ká Lúka (Zvolenská), April 1915; Phon. Aufn. F 1410c.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* VI, S. 31; (B) im Druck: SLP/II Nr. 452a.

267

[Tempo giusto] ♩ = 112

Na tu - rec - kej hra - ňi - ci tan sa vo - da to - čí, tan sa vo - da to - čí.

44 Duos, 5

Zuzana Vicianová (28), Lišov (Hontianska), Januar 1914; Phon. Aufn. F 1136b.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* V, S. 73; (B) im Druck: SLP/II Nr. 788c.

268

Tempo giusto, ♩ = 106

A kü-sasz-szony pa-pu-csá-ba, csi-gi-ri-gi-ri,
Szál-ka mēnt a láb-újj-ká-ba, ba-ga-ra-ga-ri.

44 Duos, 6

Alte Frau, Csíkvacsárcsi (Csík), Juli 1907; Phon. Aufn. MF 1015a.

Quelle: *MS Reinschrift* von M. Ziegler mit Bartóks späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. C-II 487.

269

[Allegretto] ♩ = 66

Tri-mis-óm-pă-ra-tu car-t'e, Tri-mis-óm-pă-ra-tu car-t'e,
La fe-t'i-fe de pă sa-t'e, La fe-t'i-fe de pă sat!

VAR.:

44 Duos, 7

Erină Vlad (26), Dragomirești (Maramureș), März 1913; Phon. Aufn. F 2132b.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* IV, fol. 36^v;⁹⁸ (B) *MS Reinschrift*, Maramureș I, Nr. 42; (C) im Druck: Maramureș Nr. 42.

270

44 Duos, 8

Nicht identifizierbar, siehe Einleitung, S. 33.

271

[Tempo giusto] ♩ = 96

Sko-či-la mi mňi-ška, mňi-ška do škor-ca;
Ňe-daj-že mňa, man-ka, man-ka, za dou-ca.

⁹⁸ Nach Phonowalze korrigierte Form.

VAR.: 99



44 Duos, 9

Anna Pagáčová (16) und Anna Pekárová (14), Lišov (Hontinaska), Januar 1914; Phon. Aufn. F 1135b.

Quellen: (A) *MS Sammelheft V*, S. 72;¹⁰⁰ (B) im Druck: SLP/II Nr. 602c.

272

Poco rubato(?!) ♩ = 80

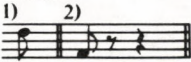


Taj-di Bo-že chlo-pu ho-rast A ka-fi-ci bi-du



(O)bý ka-fi-ka ne-cho-de-la Po bi-lo-mu svi-tu.

VAR.:



44 Duos, 10

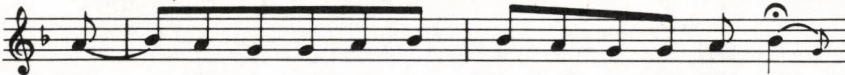
Ruthenische Melodie. Dolha (Máramaros); Phon. Aufn. F 368b.

Quelle: *MS Sammelheft T. III*, fol. 17^v.

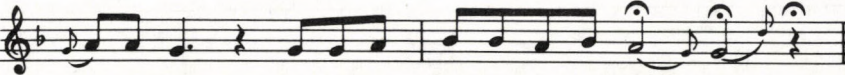
273

[Pri hrabani]

Parlando, ♩ = 84



Hra - - ba - la, hra - ba - la, čer - ta na - hra - ba - la,



od veľ- kí - ho spa-ňaia hra-b'le do- lá- ma - la, hijjjijij!

44 Duos, 11

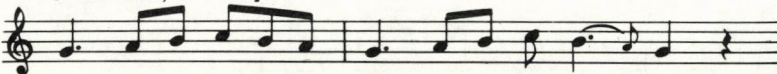
Zuza Valaskajová (30), Poniky (Zvolenská), August 1915; Phon. Aufn. TF 1488c.

Quellen: (A) *MS Sammelheft VII*, S. 13; (B) im Druck: SLP/I Nr. 35b.

274

[Pri hrabani]

[Parlando, ♩ = 192]



Hra - ba - la, hra - ba - la, čer - ta na - hra - ba - la,

⁹⁹ Die Variante stammt aus SLP/II Nr. 602b.

¹⁰⁰ Die Fortsetzung der Melodie hat Bartók nicht verwendet.

od veľ- kí - ho žia - ľu, hra - bľe do - lá - ma - la.

VAR.:
[Quelle B]

44 Duos, 12

Anna Bulová (20), Veľká Lúka (Zvolenská), April 1915; Phon. Aufn. 1410d.

Quellen: (A) *MS Sammelheft VI*, S. 31; (B) im Druck: SLP/I Nr. 15d.

275

[Svadobná]

[Tempo giusto] ♩ = 96

Zo - ta - ľi bre - zu, už ju ve - zú, zo - ta - ľi bre - zu, už ju ve - zú,

už na ňej prí - ta ňe - na - re - žú, už na ňej prí - ta ňe - na - re - žú.

44 Duos, 13

Zuzana Vozkárová (42) und Zuzana Valaskajová (30), Poniky (Zvolenská), August 1915;
Phon. Aufn. TF 1485c.

Quellen: (A) *MS Sammelheft VII*, S. 11; (B) im Druck: SLP/I Nr. 366b.

276

El - vesz - tet - tem zseb - ken - dő - met, Meg - ver a - nyám ér - te;

A - ki né - kem visz - sza - ad - ja Csó - kot a - dok ér - te.

44 Duos, 14

Quelle: *Kiss* S. 177, Nr. 9 (die von Bartók in Csíkjenőfalva gesammelte Variante: Bartók-Syst. C-II 496a).

277

[Andante]

Tá by - stri - cká ka - sar - ňa, [Tá by - stri - cká ka - sar - ňa,]

Tá by- stri-cká ka- sar-ni-čka, bie-lym škri-blom po-kry- tá.

44 Duos, 15

János Svinčák und József Machava (29), Cinobánya (aus dem 16. Honvédersatzbataillon in Besztercebánya), April 1916.

Quellen: (A) *MS Sammelheft VIII*, S. 11; (B) Belegblatt im Bartók Archiv, Budapest.¹⁰¹
Ungarische Varianten: Bartók-Syst. B 132h; 138; 150.

278

[Allegretto] ♩ = 104

Du- še du- še du- šeč-ko Io- tá bo- řet ser-deč-ko
me- ne bo- řit po- bo- lu- je Mi- ni nit-ko ne- vi- ru- je

Aj, haj, ši ia- rá, ši mai măn-dră da- na

VAR. mit Bleistift:

1) 2) 3)

44 Duos, 16

Ruthenische Melodie. Junge Männer, Száldobos (Máramaros); Phon. Aufn. F 357a.
Quelle: *MS Sammelheft T. III*, fol. 17^f.

279

[Tempo giusto]

Nin-csen szebb a ma-gyar lyány- nál, Vé-kony kar-csú de- re - ká - nál,

O- lyan vé-kony, de mint a nád-szál, Ma- ga jár a le-gény u- tán.

44 Duos, 17

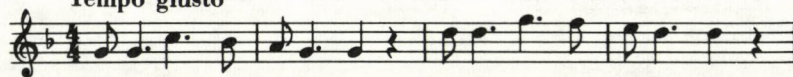
Junge Leute, Tura (Pest), August 1906.

Quellen: (A) *MS Sammelheft M. II*, fol. 43^v; (B) MS Reinschrift, Bartók-Syst. B 189d; (C) im Druck: MND Nr. 79; Hungarian Peasant Music, BÖI, 391; Essays, 96.

¹⁰¹ Bartóks Anmerkung auf dem Belegblatt bezüglich des 3.—4. Taktes: *az 1.—3. vrsz.-ból kimarad.* = aus der 1.—3. Strophe weggelassen.

280

Tempo giusto



Bi-ró Mar-csa li-bá- ja Be-le-ment a Ti-szá- ba,



Ket-tőt lé-pestt u-tá- na Ki-lát-szott a Bi-ró Mar-csa pi-rós al- só szok-nyá- ja.

44 Duos, 18

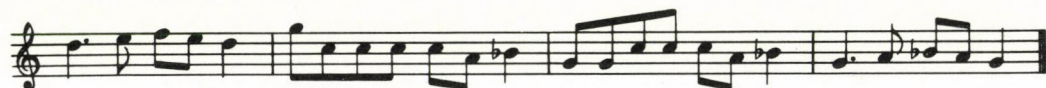
Junge Leute, Apátfalva (Csanád), August 1906.

Quellen: (A) *MS Reinschrift*, Bartók-Syst. B 54a; (B) im Druck: MND Nr. 77.

44 Duos, 19 — siehe Nr. 54, Für Kinder II, 26.

281

[Tempo giusto] ♩ = 120

Šti-ri gro-še pa-pri-ka;
či ma íú-biš, Ma-ri-ka?

Há-rom ma-d'a-rom. Ab-cug há-rom ma-d'a-rom, Ka-pu-ba vár a pá-rom, Ket-tő vagy há-rom.

refr.

44 Duos, 20

Zuzana Šajberová (14), Kostolné Moravce (Hontianska), Januar 1913; Phon. Aufn. BF 2088c.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* IV, fol. 23^r; (B) im Druck: SLP/II Nr. 685.

Text: eine von jungen Männern gesungene Variante.

282

[Tempo giusto, ♩ = 88]



Nu știu íerí al-al-tă-íe-ri, Nu știu íerí al-al-tă-íe-ri,

Na tre-cut cer-bu p'a-i-čia, Hoí íe-ru-mídaí íe-ruí Doamn'?*r.*

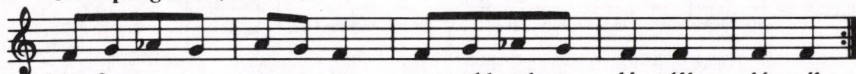
44 Duos, 21

Măria Lateș (22), Orșova (Mureș Turda), April 1914; Phon. Aufn. 1251a.

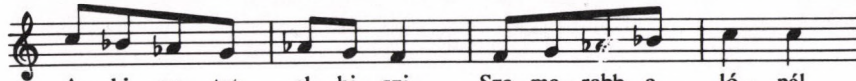
Quellen: (A) *MS Sammelheft* M. VI, fol. 26^v; (B) im Druck: Colinde Nr. 74b, Faksimile: Bartóks Druckvorlage.

283

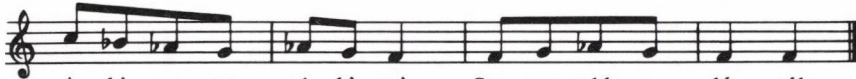
[Tempo giusto, ♩ = 110]



Meg-fog-tam egy szu-nyo-got, na-gyobb volt a ló-nál, ló-nál,
Ki-sü-töt-tem a zsír-ját, több volt egy a-kó-nál, -kó-nál.



A-ki az-tat el-hi-szi, Sza-ma-rabb a ló-nál



A-ki az-tat el-hi-szi, Sza-ma-rabb a ló-nál.

44 Duos, 22

Mädchen, Nagymegyer (Komárom), März 1910; Phon. Aufn. MF 808a.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* R. II, fol. 15^r; (B) *MS Reinschrift*¹⁰² von M. Ziegler mit Bartóks späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. A-I 1121a; (C) im Druck: MND Nr. 301.

284

[Poco lento ♩ = 63]



U-do-pé-raj mam-ko l'is-ko Bo-ve-de ti Sýn ne-víst-ku,



U-do-pé-raj mam-ko l'is-ko Bo-ve-de ti Sý ne-víst-ku.

Mikor esküvésre megy a menyasszony.¹⁰³

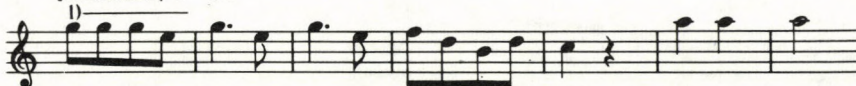
44 Duos, 23

Ruthenische Melodie. Mädchen (15—18), Veresmart (Ugocsa); Phon. Aufn. F 341a.

Quelle: *MS Sammelheft* T. III, fol. 15^v.

285

[Andante] ♩ = 84



Ku-piv ja ko-zu ko-zu, Žo-na ka-že cap. Oj tak, tak,

¹⁰² Hier figurirt der 5. Takt nur als Variante.

¹⁰³ *Mikor esküvésre megy a menyasszony* = Wenn die Braut zur Trauung geht:

poco stringendo - - - - - 2)

Žo-no mo-ja ta-naj bu-de, Vo-l'a tvo-ja ta-naj bu-de z ko-zý cap.

VAR. mit Bleistift:

44 Duos, 24

Ruthenische Melodie. Mädchen (15—18), Veresmart (Ugocsa); Phon. Aufn. F 340b.
Quelle: *MS Sammelheft* T. III, fol. 15^v.

286

Ki-dül-lött a boj-za-fa, haj! Boj-za-fa,
Hun há-lunk az éjt-sza-ka? He-je hu-ja haj!

44 Duos, 25

Mann, Zajzon (Brassó); Phon. Aufn. MF 537a, Sammlung von B. Vikár.
Quelle: *MS Reinschrift* von M. Ziegler mit Bartóks späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. C-III 1069b.

287

Frissen ¹⁰⁴

Ugyan é-des komám asszony, Hogy kend olyan sovány asszony, Hogy tudott ugy el-fogy-ni?
Lám én mi-lyen kö-vér va-gyok, Mint a háj majd el-ol-va-dok, Eb-be fe-ne me-leg-be.

44 Duos, 26

Quelle: *Bartalus*/I No. 95 (das Belegblatt im Bartók-Syst.: C-II 695t).

288

[Allegretto, ♩ = 118 acc. 122]

Hej sár e-lő, sár e-lő Sán-ta Be-ke állj e-lő,
Hej sár e-lő, sár e-lő Sán-ta Be-ke állj e-lő.

¹⁰⁴ Frissen = Schnell.

44 Duos, 27

Frau (70), Nagymegyer (Komárom), März 1910; Phon. Aufn. MF 806d.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* R. II, fol. 14^v; (B) *MS Reinschrift*: das im Bartók-Syst. fehlende Belegblatt ist im Kodály-Syst. erhalten geblieben.

289

[Parlando (♩ = 280)]

Pej pa-ri-pám réz-pat-kó-ja de fé-nyes, Ma-da-ra-si csár-dás lá-nya de ké-nyes,
Ké-nyes ci-pő-je, kap-cá-ja, De sok pén-ze-met kós-tál-ja hi-á-ba.

44 Duos, 28

Ignác Vörös (50), Felsőiregh (Tolna), April 1907; Phon. Aufn. 978b.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* M. IV, S. 23; (B) *MS Reinschrift* von Gy. Kerényi, spätere Version, Bartók-Syst. C-I 64a.

290

[Tempo giusto] ♩ = 78

Sus la nal-tu cře-ru-lu-đu, Ju-ńea luđ bun, ju-ńea mi-re-luđ,
Su' poa-fe-fe ra-đu-lu-đu,

44 Duos, 29

Mihai Coriu (13) und Valer Moişoni (15), Grădişte (Hunedioara), Dezember 1913; Phon. Aufn. F. 992.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* V, fol. 19^r; (B) im Druck: Colinde Nr. 87b, Faksimile: Bartóks Druckvorlage.

291

[Tempo giusto]

Flo-ri-le dal-be, Co-lin-da-om, co-lin-da-re, Co-lin-da-om, co-lin-da-re!

44 Duos, 30

Vasile Voda (30), Topliţa (Mureş Turda), August 1916.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* VIII, S. 24; (B) im Druck: Colinde Nr. 62d, Faksimile: Bartóks Druckvorlage.

292

[Tempo giusto, ♩ = 176 – (acc. 3. str.) – 184]

Co-lo'n sus pe mun-t'e'n su-su, Ho'i da l'er bo-ier'i,

Co-lo'n sus pe mun-t'e'n su-su, Ho'i da l'er bo-ier'i,

44 Duos, 31

Zacarie Chisa (30), Chibulcutul de câmpie (Cluj), August 1916; Phon. Aufn. F 1561c.
 Quellen: (A) *MS Sammelheft VIII*, S. 24; (B) im Druck: Colinde Nr. 112b, Faksimile:
 Bartóks Druckvorlage.

293

[Allegro, ♩ = 120]

Hei tu mân-dri- o- ru- l'e, Hei tu mân-dri- o- ru- l'e!

Nu t'e ta- re scu- tu- ra, Nu t'e ta- re scu- tu- ra,

44 Duos, 32

Ileană und Niță Ardelean, Pătrova (Maramureș), März 1913; Phon. Aufn. 2152a.
 Quellen: (A) *MS Sammelheft IV*, fol. 40^v; (B) *MS Reinschrift*, Maramureș III, Nr. 177a;
 (C) im Druck: Maramureș Nr. 177a.

294

[Parlando] ♩ = 102

Pie-sne mo- je, pie-sne, veđ ich ja ve- fa viem:

ej, a- l'e si ich še- tkie do tru- hli po- kla-điem.

44 Duos, 33

Mária Očenášová (44) Podkonice (Zvolenská), Juli 1915; Phon. Aufn. TF 1435b.
 Quellen: (A) *MS Sammelheft VI*, S. 57; (B) im Druck: SLP/I Nr. 14b.

295

$\text{♩} = 108 - \text{acc.}, \text{ végén}^{105} \text{♩} = 140$

44 Duos, 34

Slowakische Melodie.

Quelle: *MS Sammelheft VII*, S. 24.

296

Tempo giusto

Két szál pün-kösd-ró-zsa
Ki-haj-lott az út-ra, El a-kar hër-vad-ni, Nincs ki lë-sza-kit-sa.

44 Duos, 37¹⁰⁶

Mädchen, Resznek (Zala), Phon. Aufn. MF 2239a, Sammlung von B. Vikár.

Quellen: (A) *MS Reinschrift* mit späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. A-I 253; (B) im Druck: MND Nr. 175.

297

Învãrtita bãtrãnilor

$\text{♩} = 144$

44 Duos, 38

Violine: Ion Popovici (22), Rãpa-de-Sus (Mureş), April 1914; Phon. Aufn. MF 3541a.

Quellen: (A) *MS Transkr. der Aufnahme*, Bp. Fasc. fol. 106^v; (B) *MS Reinschrift*, R. Instr. II, S. 170; (C) im Druck: RFM/I Nr. 216, Faksimile der von J. Deutsch geschriebenen Druckvorlage mit Bartóks Ergänzungen.¹⁰⁵ végén = am Ende.¹⁰⁶ Das 35. und 36. Stück hat Bartók auf ein eigenes Thema geschrieben.

298

Zaplet

♩ = 160

ossia:

I. II.

3

elejétől! 107

utolsó taktus

44 Duos, 39

Tambura: Milan Marković (22), Temešmonoštor (Temeš), März 1912; Phon. Aufn. MF 2031ä.

Quellen: (A) *MS Transkr. der Aufnahme*, Bp. Fasc. fol. 87^r; (B) im Druck: *Musique paysanne serbe et bulgare du Banat*, Nr. 7. Faksimile: Bartóks Manuskript.

299

[Andante] ♩ = 126

1)

Su-ci-te pă-ru-țu-me-u Nu te te-me de bi-ră-u Nu te te-me de bi-ră-u

VAR. mit Bleistift;

1)

¹⁰⁷ utolsó taktus; elejétől = letzter Takt; von Anfang an.

44 Duos, 40

Ioană Jur (18), Glod (Maramureș), März 1913; Phon. Aufn. F 2169b.

Quellen: (A) *MS Sammelheft IV*, fol. 43^r; (B) *MS Reinschrift, Maramureș I*, Nr. 52; (C) im Druck: *Maramureș Nr. 52*.

300

[Tempo giusto, ♩ = 136]

O - pra - si - la sa nám svi - ňa, ma - la ma - lé pra - sa - tá:
je - dno bí - le a tri čir - ne; tra ra ra ra ta ta.

44 Duos, 41

Kind, Horné Lefantovce (Nitrianska), 1909; Phon. Aufn. BF 1092d.

Quellen: (A) *MS Sammelheft T. III*, fol. 4^r; (B) im Druck: *SLP/II Nr. 889b*.

301

♩ = 136

sempre simile

Gesang

44 Duos, 42

Gesang mit Gasba und Bändir:¹⁰⁸ Alli bän Charfalla und Hämăstir bäl Āši, Männer aus Tolga, Sidi-Okba (Algerien), Juni 1913; Phon. Aufn. 83.

¹⁰⁸ Gasba: aus Schilfrohr verfertigte Flöte; bändir: Trommel mit einem Fell. Siehe ausführlicher Bartók: *Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung*, *ZfMW* 1920.

Quellen: (A) MS Transkr. der Aufnahme, Bp. Fasc. fol. 148^r; (B) im Druck: *Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung*, Nr. 15 = BÖI, 539—540.

302

[Tempo giusto]

Nem lát-tam én tél- be fecs- két, Most öl-tem meg egy pár csür-két,
Ét-tem an-nak szü- vit, má- ját, Csó-ko-lom ga- lam-bom szá- ját.

44 Duos, 43

Ältere Frau, Csíkszenttamás (Csík), Juli 1907.

Quellen: (A) *MS Sammelheft M. V*, fol. 39^r; (B) MS Reinschrift, Bartók-Syst. A-I 782; (C) im Druck: MND Nr. 197.

303

Ardeleana

♩ = 104–120

Ardeleana
♩ = 104–120

44 Duos, 44

Violine: ein Zigeuner (35), Petrovasile (Torontal), Dezember 1912; Phon. Aufn. MF 1803c.

Quellen: (A) *MS Transkr. der Aufnahme*, Bp. Fasc. fol. 39^r; (B) MS Reinschrift, R. Instr. III, S. 271; (C) im Druck: RFM/I Nr. 269, Faksimile der von J. Deutsch geschriebenen Druckvorlage mit Bartóks Ergänzungen.

304

Ungarische Volkslieder aus Siebenbürgen,¹⁰⁹ I (1)

Nicht identifizierbar, siehe Einleitung, S. 21.

¹⁰⁹ Für sechsstimmigen Männerchor a cappella, 1932 (Sz-Nr. 99).

305

[Quasi parlando, ♩ = 104]

Tul vagy ró-zsám, tul vagy, A mál-nás er-de-jin, A mál-nás er-de-jin,
De én in-net sí-rok, A bá-nat me-ze-jin, A bá-nat me-ze-jin.

Ungarische Volkslieder aus Siebenbürgen, I (2)

Frau, Gyergyóújfalu (Csík), August 1907; Phon. Aufn. MF 1038c.

Quellen: (A) *MS Sammelheft* M. VI, fol. 5^r; (B) *MS Reinschrift* mit späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. C-II 602e.

306

Parlando

Is-te-nem, is-te-nem, Hol lesz a ha-lá-lom,
Er-dön e vaj me-zón, Vaj pe-dig tön-gö-rön?

Ungarische Volkslieder aus Siebenbürgen, II

Frau Ignác Márton, Oroszhegy (Udvarhely); Phon. Aufn. MF 391b, Sammlung von B. Vikár.

Quellen: (A) *MS Reinschrift* von M. Ziegler mit Bartóks späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. A-I 52c; (B) im Druck: EMN Nr. 41.

Variante: Bartók-Syst. A-I 52a. Text: Bartók-Syst. A-I 124b.

307

Tempo giusto, ♩ = 116

Vé-kony cér-na, ke-mény-mag, Jaj de ke-vé-le-gény vagy!
Fú-nek-fá-nak a-dós vagy, Egy pénz-nek u-ra nem vagy.

Ungarische Volkslieder aus Siebenbürgen, III (und V)

Hadikfalva (Bukowina), 1914. Phon. Aufn. F 173d, Sammlung von Z. Kodály.

Quellen: (A) *MS Reinschrift* von M. Ziegler, Bartók-Syst. A-II 1216; (B) im Druck: MND Nr. 50; *Hungarian Peasant Music*, BÖI, 385; *Essays*, 88; *Harvard Lectures*, *Essays*, 385.

308

[Tempo giusto]

Ki-mént a ház az ab-la- kon, Ben-ne ma- radt a vén-asz- szony,
Zsup-pot kö-tött a há- tá- ra, Ugy bal-la-gott a vá- sár- ra.

Ungarische Volkslieder aus Siebenbürgen, IV

Zsuzsa Józsa, Bözöd (Udvarhely), 1903, Phon. Aufn. MF 507c, Sammlung von B. Vikár.
Quelle: (A) *MS Reinschrift* von M. Ziegler mit Bartóks späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. A-I 737a; (B) im Druck: EMN Nr. 86.

309

[Tempo giusto, ♩ = 71-től 3 versszakon át 100-ig]¹¹⁰

-Jár- jad pap a tán- cot, -Ném já-rom, ném tu-dom,
A- dok száz fo- rin- tot. ném il- lik, ném sza- bad Pap-nak tán-cot jár- ni.

Ungarische Volkslieder aus Siebenbürgen, VI

Mutter der Erzsi Barta, Magyargyerőmonostor (Kolozs), April 1910; Phon. Aufn. MF 815a und 816b.

Quellen: (A) *MS Sammelheft R. II*, fol. 10^v; (B) *MS Reinschrift* von M. Ziegler mit Bartóks späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. C-II 649a; (C) im Druck: MND Nr. 171.

310

[Tempo giusto, ♩ = 96–136]

Vi- rágh Er- zsi az á- gyát, Ma- gos- ra ve- tet- te,
Vá- czi Gá- bor ka- lap- ját, Raj- ta fe- lej- tet- te.

Mikrokosmos,¹¹¹ 74

Róza Jakuts (16), Vésztő (Békés), August 1909; Phon. Aufn. MF 773a.

Quellen: (A) *MS Sammelheft M. IV*, S. 143; (B) *MS Reinschrift* von M. Ziegler mit Bartóks späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. C-II 465b; (C) im Druck: MND Nr. 256.

311

Nincs a pap-nak ga-tyá- ja, csak a re- ve- ren- dá- ja.

¹¹⁰ ♩ = 171-től 3 versszakon át 100-ig = von 171, durch 3 Strophen bis 100.

¹¹¹ Klaviermusik vom allerersten Anfang an, 1926–1939 (Sz-Nr. 107).

Mikrokosmos, 95

Ghymes (Nyitra), 1906. Sammlung von Z. Kodály.

Quelle: *MS Reinschrift* von fremder Hand, Bartók-Syst. C-IV 1179a.

Rhythmus laut dem Volkslied im Bartók-Syst. C-IV 1179b (♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩. :||)

312

Gyorsan ¹¹²

Sze-ret-nék szán-ta-ni, Hat ök-röt haj-ta-ni,
Ha a ró-zsám jön-ne Az e-két tar-ta-ni.

Mikrokosmos, 112

Melodie allgemein bekannt; z. B.: József Kovács und Károly Vas, Nagyrákos (Vas);
Phon. Aufn. MF 1185b. Sammlung von B. Vikár.

Quelle: *MS Reinschrift* mit späteren Verbesserungen, Bartók-Syst. A-I 188b.

313

Giusto, ♩ = 77

Én be-lü-lem de jó csil-lag lött vó-na,
Mer az é-gön min-dég ra-gyo-gott vó-na,
É-fél táj-ba mög-ke-rül-ném az e-get,
Mög-ke-res-ném a ked-ves sze-re-tő-met.

VAR. aus Bartók-Syst. B 831b):

Mikrokosmos, 127

János Jankovics (53), Berzence (Somogy), 7. März 1933. Sammlung von V. Seemayer.
Quellen: (A) *MS Reinschrift* von V. Seemayer, Bartók-Syst. B 831a; (B) im Druck:
Zenefolklore-kutatások Magyarországon [Musikfolklore-Forschungen in Ungarn], BÖI,
832; Essays, 169.

Text: Bartók-Syst. B 831b.

A férj keserve — siehe Nr. 285, 44 Duos, 24.

¹¹² *Gyorsan* [= Schnell]: eine spätere Ergänzung.

Briefe

János Demény

Korrespondenz zwischen Bartók und der holländischen Konzertdirektion »Kossar«

Bartóks Tourneen in Holland im Spiegel von 104 Briefen aus den Jahren 1935—1939

Zwischen 1923 und 1939 weilte Béla Bartók neunmal in Holland, wo er jedesmal Konzerte gab und Vorlesungen hielt. Diese Tourneen interessieren uns deshalb, weil zum vollständigen Bild über den Komponisten und Pianisten sowie den Volksmusikforscher auch seine holländischen Gastspiele gehören. Einzelne Angaben finden wir in Bartóks veröffentlichten Briefen, im Pressematerial über diese Gastspiele sowie in Aufsätzen über den Pianisten Bartók.

1970 erhielt das Bartók Archiv des Musikwissenschaftlichen Instituts an der Ungarischen Akademie der Wissenschaften in Budapest eine umfangreiche Korrespondenz; auf der Auktion des Marburger J. A. Stargardt-Antiquariats kaufte der ungarische Staat das etwa aus 100 Dokumenten bestehende Material des sog. »Kossar-Nachlasses«. Dieses Material umfaßt 49 originale Bartók-Briefe und 43 Briefkopien aus den Jahren 1935—1939 (aus der Zeit seiner letzten sechs holländischen Tourneen), deren Originale im Namen der Amsterdamer *Concertdirectie A. Kossar* Frau A. Kossar (geb. Antonia Maier, gest. 1957 in Amsterdam) unterschrieben hat. Dieses Material hat uns zu einer neuen Untersuchung der holländischen Tourneen angeregt.*

Im Budapester Bartók Archiv werden mehrere maschinengeschriebene Originalbriefe der Frau A. Kossar aufbewahrt. Sicherlich sind es nicht alle, denn ein Teil von ihnen ist im Laufe der Zeit verlorengegangen, oder Bartók hat die leeren Rückseiten für andere Zwecke benutzt (Briefkonzepte, Anordnung des volksmusikalischen Materials). Das Budapester Bartók Archiv besitzt 10 Originalbriefe (maschinengeschriebene Erstexemplare) von Frau A. Kossar, deren Kopien im Material des »Kossar-Nachlasses« fehlen. Außerdem sind zwei handgeschriebene Kossar-Briefe vorhanden, von denen es aber keine Kopie gibt. Das Material aus den zwei Quellen beträgt 104 Briefe (hiervon stammen 55 Briefe vom Impresario). Durch die Herausgabe dieses Materials wird für Holland mit eingehender Gründlichkeit der Hintergrund der Konzerttourneen von Béla Bartók erschlossen und dokumentiert, wieviel Energie beide Parteien jedesmal in ein solches Unternehmen steckten.

* Die Veröffentlichung dieser Studie war für Heft 5 der Documenta Bartókiana vorgesehen. Von dem hier zum ersten Mal in der Originalsprache veröffentlichten Material wurden in der Zwischenzeit bloß Béla Bartóks Briefe in ungarischer Übersetzung im Band DemBr/V herausgegeben.

Bartóks drei erste holländische Tourneen sind in diesen Dokumenten nicht festgehalten. Frau A. Kossar hat erst seit der ersten Hälfte der dreißiger Jahre eine selbständige Konzertagentur unterhalten, als sie ihre Tätigkeit (wegen Veränderung ihrer Familienverhältnisse) aus Den Haag nach Amsterdam verlegte. In unserer die Vollständigkeit erstrebenden Untersuchung jedoch können auch die Angaben der ersten drei Gastspiele nicht fehlen.

*

Béla Bartók hat vor dem ersten Weltkrieg als junger Pianist keine Konzerte in Holland gegeben. Nach dem ersten Weltkrieg jedoch, im Alter von über 40 Jahren, hat er seinem Wunsch, er ginge sehr gern nach Holland, Ausdruck verliehen. (In einem Brief an seinen nach Amsterdam emigrierten guten Freund, Géza Révész, ist die Rede von einem holländischen Abstecher auf einer Reise nach London, Paris und Frankfurt im Frühjahr 1922.¹)

In der nächsten Saison gab Bartók auf der ersten holländischen Tournee drei Konzerte.
1922/23

(1.) 27. April 1923 — Amsterdam (Kleiner Saal des Concertgebouw) [erstes Konzert in Holland],

(2.) 28. April 1923 — Rotterdam (Nuts-Saal),

(3.) 30. April 1923 — Amsterdam (Muziek Lyceum).

Auf dem Programm des ersten und zweiten Bartók-Konzertes standen folgende Werke: Scarlatti, 3 Klavierstücke [vermutlich Sonaten Longo 135 (A), 142 (Es) und 95 (B)]; Bartók, 2. Burlesque, 1. Nénie, Bärentanz, Abend am Lande [Zehn leichte Klavierstücke, Nr. 10, 5], Allegro barbaro; Debussy, Mouvement und die Préludes I/1, II/6, II/4, I/7, I/5; nach der Pause: Bartók, II. Sonate mit Zoltán Székely, Rumänische Volkstänze Nr. 6 aus den Ungarischen Bauernliedern und Rumänischer Tanz Nr. I.

Vom dritten Konzert besitzen wir kein Programm, nach Angaben einer holländischen Rezension hat Bartók von seinen eigenen Werken 15 Ungarische Bauernlieder Nr. 7—15, die Suite für Klavier op. 14 und die Sonatine gespielt.

Nach einem Brief von Bartók (DemBr. I/105) war auch die Rede von einem Konzert in Utrecht am 29. April 1923 und »eventuell von einem anderen« Konzert im Haag.

Bartók hat diese erste holländische Tournee mit seinem Auftreten in England verbunden: in der ersten Maihälfte hatte er dort vier Konzerte (Malvern Wells, London, Huddersfield, London) und vielleicht am 17. Mai (Normanhurst Battle [Sussex]).

Kritiken über das erste holländische Gastspiel:

1. Algemeen Handelsblad, Nieuwe Rotterdamsche Courant, De Telegraaf C. v. W. [Cor van Wessem];

2. Nieuwe Rotterdamsche Courant;

3. Nieuwe Rotterdamsche Courant.

Die zweite Tournee fand zu Beginn der Spielzeit 1925/26 statt und bestand aus vier Auftritten: zwei Kammerabende mit Zoltán Székely, ein Klavierabend und ein Orchesterkonzert unter Stabführung von Pierre Monteux.

1925/26

(4.) 5. Oktober 1925 — Arnhem (Arnh. Vereniging voor Kamermuziekuitvoeringen),

¹ Vgl. DemBr/IV, 44—46.

(5.) 6 Oktober 1925 — Utrecht (Tivoli), Utrechtse Kring.

(6.) 14. Oktober 1925 — Amsterdam (Vrije Gemeente), Kunstkring voor allen.

(7.) 15. Oktober 1925 — Amsterdam (Concertgebouw). Concertgebouworkest.

Auf dem Programm des ersten und zweiten Bartók-Konzertes standen folgende Werke: J. S. Bach, Sonate in c-Moll [BWV 1017]; Mozart Sonate in A-Dur [KV 526]; Ernst Bloch Improvisation und Bartók Rumänische Volkstänze — diese vier Stücke mit Zoltán Székely; nach der Pause: *Bartók* Variationen über eine ungarische Volksmelodie [Nr. 6 aus 15 Ungarischen Bauernliedern], *Un peu gris* [2. Burlesque], *Abend am Lande*, *Bärentanz* [Zehn leichte Klavierstücke Nr. 5, 10], *Allegro barbaro* und Brahms, Sonate in d-Moll mit Székely.

Das Programm des dritten (Solo-)Konzertes: Bartók, 15 Ungarische Bauernlieder, I. *Nénie*, *Sonatine*, *Suite* op. 14, *Bärentanz*, *Abend am Lande*, *Rumänische Volkstänze*; Kodály, *Epitaph* und drei Stücke aus op. 3; nach der Pause: Bartók, *Rumänische Weihnachtslieder* (erste Serie), II. *Nénie*, *Allegro barbaro*, *Zwei Elegien*, *Drei Burlesques*.

Das vierte Konzert fand im Concertgebouw statt. Bartók hat den Klavierpart seiner *Rhapsodie* op. 1 gespielt. Danach folgte die Schlußnummer des Programms: Bartók, *Tanzsuite*.

Kritiken:

4. *Arnhemsche Courant Kr.*;

5. *Utrechtsch Provinciaale en Steedelijke Dagblad P. T.* [Piet Tiggers];

6. *Algemeen Handelsblad H. R.* [Herman Rutters]; *De Telegraaf L. M. G. Arntzenius*;

7. *Algemeen Handelsblad C. H.* (Casper Höweler), *Nieuwe Rotterdamsche Courant*; *Programma van het Abonnements-Concert. 15. Oktober 1925. R. M.* [Dr. Rudolf Mengelberg].

Auf seiner dritten Tournee hat Bartók zweimal sein I. Klavierkonzert unter Stabführung von Pierre Monteux gespielt.

1928/29

(8.) 8. November 1928 — Amsterdam (Concertgebouw),

(9.) 10. November 1928 — Den Haag (Concertgebouw),

Kritiken:

8. *Nieuwe Rotterdamsche Courant*; *De Telegraaf Ld.* [Lou Lichtveld];

9. *Nieuwe Rotterdamsche Courant*; *De Nieuwe Courant L. C.*;

Programma van het Abonnements-Concert. 8. November 1928. R. M. [Dr. Rudolf Mengelberg].

(Wir bemerken, daß Zoltán Székely und Géza Frid auf ihrem Amsterdamer Konzert am 19. November 1928 Bartóks II. *Rhapsodie* für Violine und Klavier vorgetragen haben.)

Zwischen 1928 und 1935 hat Bartók kein Gastspiel in Holland gegeben. Einige wichtigere holländische Erstaufführungen in diesem Zeitraum: 15. November 1931: Erstaufführung von *Zwei Bilder*, Dirigent Willem Mengelberg; 24 Januar 1932: die erste holländische Aufführung der Bearbeitung der II. *Rhapsodie* für Violine und Orchester unter Mitwirkung von Zoltán Székely, Dirigent Pierre Monteux.

Die vierte Tournee trat er 1935 an. Ein Kammerabend, ein Auftritt im Rundfunk und Mitwirkung in der Philharmonie unter Stabführung von Eduard Flipse.

1934/35

(10.) 29. Januar 1935 — Amsterdam (Kleiner Saal des Concertgebouw).

(11.) 31. Januar 1935 — Hilversum (AVRO).

(12.) 2. Februar 1935 — Rotterdam (Doelen-Saal).

Auf dem ersten Konzert (Auto) wurde gespielt: I. Sonate unter Mitwirkung von Zoltán Székely, Sonate für Klavier, neun Stücke aus 20 Ungarischen Volksliedern (1929) unter Mitwirkung von Berthe Seroen.

Auf dem Programm des Rundfunkkonzertes standen: Nr. 6 und Nr. 7—15 aus 15 Ungarischen Bauernliedern, Allegro barbaro, Abend am Lande, Barentanz und Rumänischer Tanz Nr. I.

Im dritten Konzert haben die Rotterdamer Philharmoniker statt der angekündigten I. Suite für großes Orchester die Ungarischen Tänze [Bilder aus Ungarn] gespielt. Die I. Sonate hat Bartók zusammen mit Zoltán Székely vorgetragen. Das II. Klavierkonzert war die holländische Erstaufführung des Werkes.

Vor den Konzerten (wahrscheinlich am 28. Januar) hat Bartók in Zoltán Székelys Wohnung in Santpoort über Folkloret Themen gesprochen (Algemeen Handelsblad *L.*).

(Am 3. Februar 1935 haben die holländischen Philharmoniker in Amsterdam Bilder aus Ungarn unter Stabführung von Eduard van Beinum aufgeführt.)

Diese Tournee hat Bartók mit der Basler Aufführung seines II. Klavierkonzertes am 6. Februar verbunden.

Kritiken über die vierte holländische Tournee:

10. Algemeen Handelsblad *L. v. S.* [Lou van Strien]; De Telegraaf *L. M. G. Arntzenius*;

11. keine Kritik; im Engagementbrief des AVRO sind Programm, Honorar und Zeitpunkt angegeben;

12. Nieuwe Rotterdamsche Courant.

Zur Saison 1934/35 gehört der Brief (Nr. 1) von Frau A. Kossar.

In der folgenden Spielzeit (1935/36) trat Bartók bei seiner fünften holländischen Tournee mit den Philharmonikern (Dirigent Willem van Otterlo) und im Rundfunk auf.

1935/36

(13.) 8. Januar 1936 — Utrecht (Tivoli),

(14.) 9. Januar 1936 — Hilversum (AVRO).

In Utrecht hat Bartók am Konzert der Utrechter Symphoniker sein II. Klavierkonzert vorgetragen.²

Bartóks Programm in Hilversum: Kodály Epitaph, Allegretto aus op. 3; Bartók Allegretto, Scherzo und Allegro molto aus der Suite op. 14 und Rumänische Tänze.³

² J. de Molenaar sandte mir am 24. März 1959 aus Utrecht das Programmheft des »Utrechtsch Stedelijk Orchest« aus dem Jahre 1936, das Bartóks Porträt, einen kurzen Lebenslauf und eine allgemeine Information über seine Musik brachte. Die diesbezüglichen Kritiken kannte man damals noch nicht bzw. man hielt sie in Holland für verloren. (J. de Molenaar war damals Direktor des Orchesters, das Bartóks II. Klavierkonzert unter Mitwirkung des Komponisten aufgeführt hat.)

³ J. M. van Overvest schickte mir am 14. April 1959 aus Hilversum das Bartók-Programm im Radio Omroep vom 9. Januar 1936 und schrieb in seinem Begleitbrief: »Es wird Sie zweifellos interessieren dass Béla Bartók im selben Zeitabschnitt einen Vortrag gab für den Schülern vom Amsterdamse Conservatorium, wobei er den Schülern auch aufmerksam machte auf die rhythmischen Kennzeichen in der Musik der Balkanstaate.« Diese Bemerkung bezieht sich offensichtlich auf Bartóks Amsterdamer Vortrag am 29. Januar 1937 (siehe Programm der folgenden Saison).

Bartók hat diese Tournee mit der Londoner Aufführung seines II. Klavierkonzertes am 7. Januar verbunden.

Kritiken über seine fünfte holländische Tournee:

13. Algemeen Handelsblad *H. R.* [Herman Rutters]; Nieuwe Rotterdamsche Courant;

14. keine Kritik; im Engagementsbrief des AVRO sind Programm, Honorar und Zeitpunkt angegeben.

Aus einem Bartók-Brief (DemBr I/125) erfahren wir über seinen Auftritt im Rundfunk Hilversum.

Zur Saison 1935/36 gehören mehrere Briefe von Frau A. Kossar (Nr. 2—9).

Bartóks sechste Tournee in der folgenden Saison war ein Kettenglied seiner Konzerte in Basel, Paris, Brüssel und London. Er ist zweimal im Hilversumer Rundfunk aufgetreten und hat einen Vortrag in Amsterdam gehalten.

1936/37

21. Januar 1937 — Basel. Damals wurde zum erstenmal Bartóks Werk Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta aufgeführt, das er auf Bestellung zum 10. Jahrestag des Bestehens des Basler Kammerorchesters geschrieben hat.

25. Januar 1937 — Amsterdam. Auf dem gemeinsamen Sonatabend von Zoltán Székely und Géza Frid standen je eine Badings- und Bartók-Komposition auf dem Programm. Nach Géza Frids Mitteilung sind beide Autoren bei der Aufführung erschienen und haben sich für den Beifall persönlich bedankt.

26. Januar 1937 — Paris. Bartóks I. Streichquartett wurde vom Brüsseler Gertler-Streichquartett gespielt. Das Konzert wurde auch vom französischen Rundfunk übertragen.

(15.) 28. Januar 1937 — Hilversum (AVRO),

(16.) 29. Januar 1937 — Amsterdam (Konservatorium).

30. Januar 1937 — Paris. Béla Bartók und Zoltán Székely spielten im Pariser Rundfunk.

3. Februar 1937 — Brüssel. Bartók wirkte am Bartók-Konzert des Belgischen Rundfunks mit. Er spielte sein II. Klavierkonzert.

8. Februar 1937 — Paris. Unter Leitung von Zoltán Székely spielte das Nouveau Quatuor Hongrois Bartóks V. Streichquartett.

9. Februar 1937 — London. Bartók wirkte am Bartók-Konzert des Modernen Musikzentrums mit. Er spielte Stücke aus dem Mikrokosmos und die I. und II. Sonate mit Zoltán Székely.

(17.) 11. Februar 1937 — Hilversum (AVRO).

Auf dem ersten holländischen Konzert dieser Tournee spielte Bartók aus eigenen Werken folgende Stücke: Kleine Suite, Im Freien Nr. 4, Rumänische Weihnachtslieder, 9 kleine Klavierstücke Nr. 6, 8, 9 und Rondo [vermutlich Nr. 1].

Zweiter Programmpunkt der holländischen Tournee war die Vorlesung »Über einige Probleme der osteuropäischen Volksliedforschung«⁴ in Amsterdam.

⁴ Der berühmte holländische Musikwissenschaftler und Ethnograph, Fachmann für indonesische Musik, Jaap Kunst (1891—1960), berichtete in seinem vom 24. März 1959 aus Amsterdam datierten Brief an mich über einen Vortrag. Nach zwanzig Jahren ist es verständlich, daß er betreffs des Datums unsicher war (ursprünglich schrieb er 1938 und die Korrektur weicht noch mehr von dem von uns angenommenen richtigen Zeitpunkt ab). Die zitierte Bartók-Widmung wirft jedoch weitere Probleme auf:

Das dritte holländische Konzert gab er mit Zoltán Székely im Rundfunk. (Das Programm kennen wir nicht, nach Bartók hat man das Pariser Rundfunkprogramm wiederholt: »...ungefähr dasselbe sollen wir am 11. in Hilversum spielen« [DemBr IV/172]: II. Sonate [mit Székely], Barentanz, Abend am Lande, Allegro barbaro, I. Rondo; dagegen findet sich in der handschriftlichen Liste *Béla hangversenyeknek jegyzéke* [Verzeichnis der Konzerte von Béla]⁵ eine Eintragung: 1937. febr. 11. II. *Rapszodia II. Rondo, Unisono, Ostinato Román népi táncok, hegedű Székellyel. Hilversum* [11. II. 1937, II. Rhapsodie, Rondo Nr. 2, Unisono, Ostinato, Rumänische Volkstänze für Violine mit Székely, Hilversum].)

Kritiken über die sechste holländische Tournee:

15. Kritik nicht vorhanden, der Engagementbrief von AVRO fehlt;

16. Algemeen Handelsblad, De Telegraaf;

17. Kritik nicht vorhanden, der Engagementbrief von AVRO fehlt.

Zu der Saison 1936/37 gehören Nr. 10—19 der Korrespondenz zwischen Bartók und Frau Kossar, davon vier Briefe von Bartók.

Die siebente holländische Tournee umfaßte vier Auftritte, mit denen wieder Gastspiele in mehreren Ländern (Schweiz, England, Luxemburg und Belgien) verbunden waren. Von seinen vier holländischen Auftritten (Mitwirkung an Konzerten, Rundfunkkonzert, Vortrag) ist sein Autorenabend am bedeutendsten gewesen.

1937/38

12. Januar 1938 — Wien. Sein Werk Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta wurde aufgeführt.⁶

13. Januar 1938 — Basel. Bartóks Vortrag über ungarische Volksmusik.

»... Es war, glaube ich, in 1939 [zuerst stand 1938!], dass Bartók kam nach Amsterdam. Er gab eine Vorlesung in der Universität, die ich hörte. Nach der Vorlesung wurde ich ihm vorgestellt. Er war sehr liebenswürdig und sagte, es zu bedauern, dass er (was ich gar nicht wusste) einmal geschrieben hat, dass ich in Indonesien viel zu wenig Phonogramme gemacht hatte. Er verstand, dass ich getan hatte, was ich konnte. Einige Tage später schickte er mir seine ‚Melodien der rumänischen Colinde‘ mit einigen freundlichen Wörtern daringeschrieben: ‚À monsieur Jaap Kunst, avec toutes mes sympathies, Budapest, le 25. juin 1939‘. — Das war leider das einzige Mal dass ich ihn gesehen und gesprochen haben. Er wohnte in Amsterdam, wenn ich mich gut erinnere, bei seinem Freunde, Prof. Dr. Géza Révész...«

Aus dem Datum der Widmung könnten wir auch annehmen, daß die Absendung des Bandes mit der letzten holländischen Reise Bartóks (nach Scheveningen) in Verbindung steht. Sollte in diesem Falle doch von einem uns unbekanntem im Juni 1939 gehaltenen Amsterdamer Vortrag die Rede sein? Bartók hingegen hat Anfang 1937 geschrieben, daß man in Indonesien zu wenig Volkslieder gesammelt hat. De Telegraaf hat auch damals diese Bemerkung Bartóks gebracht: »Tot slot zeide prof. Bartók, dat te Batavia 320 phonogrammen zijn van Indische muziek. Dat is veel te weinig voor een zoo groot gebied als Nederlandsch-Indië...« [Schließlich berichtete Prof. Bartók darüber, daß aus Batavia bloß 320 Phonogrammaufnahmen indischer Musik bestehen. Das ist aus einem so großem Gebiet wie Niederl. Indien viel zu wenig.]

Wie aus J. Kunsts Brief vom 1. Februar 1937 hervorgeht (veröffentlicht in DocB/III, S. 206), konnte er dem Bartók-Vortrag am 29. Januar in Amsterdam nicht beiwohnen. Ein späteres Zusammentreffen hätte eventuell am 26. Januar 1938 im Haag stattfinden können. J. Kunst bedankte sich übrigens für das zugesandte Buch — sich wegen der verspäteten Antwort entschuldigend — in seinem Brief vom 28. Oktober 1939 (unveröffentlicht; im Budapester Bartók Archiv.)

⁵ Handschriftliches Verzeichnis der Konzerte aus den Jahren 1901—1939, überwiegend von Bartóks Mutter für den Familiengebrauch geschrieben. Originalexemplar im Besitz der Familie; Fotokopie im Budapester Bartók Archiv.

⁶ Die Wiener Uraufführung wird hier bloß der Vollständigkeit halber angegeben, steht eigentlich in keinem Zusammenhang mit Frau Kossars Tätigkeit. Bartók war bei diesem Konzert nicht anwesend.

14. Januar 1938 — Basel. Bartóks Vortrag über die osteuropäische Volksmusik.
 16. Januar 1938. — Basel. Aufführung der Sonate für 2 Klaviere und Schlagzeug, die er auf Bestellung der Basler Gruppe der IGNM zum 10. Jahrestag ihres Bestehens geschrieben hat. Unter Mitwirkung von Bartók und seiner Frau.
 (18.) 18. Januar 1938 — Den Haag (Diligentia).
 20. Januar 1938 — London. Bartók spielte auf der Wellenlänge des Senders Daventry aus Mikrokosmos. Auf dem Programm standen auch Bartóks Violin-Duos.
 (19.) 23. Januar 1938 — Hilversum (AVRO),
 24. Januar 1938 — Rotterdam ausgefallen!
 (20.) 25. Januar 1938 — Amsterdam (Muziek Lyceum),
 (21.) 26. Januar 1938 — Den Haag (Nederlandsch Lyceum),
 29. Januar 1938 — Luxemburg. Spielte im Rundfunk das II. Klavierkonzert.
 30. Januar 1938 — Brüssel. Wirkte am Bartók-Abend des Rundfunks mit.
 9. Februar 1938 — Rotterdam
 10. Februar 1938 — Amsterdam
 12. Februar 1938 — Den Haag
 13. Februar 1938 — Amsterdam
- } Aufführung des Werkes Musik für Saiten-
 } instrumente, Schlagzeug und Celesta

Auf der ersten Station (Den Haag) der siebenten holländischen Tournee hat er am Konzert des holländischen Kammermusikorchesters mitgewirkt, das laut Programm Bartóks Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta zweimal aufgeführt hat. Vor der Pause spielte Bartók fünf Stücke (148, 149, 150, 151 und 153) aus den Sechs Tänzen im bulgarischen Rhythmus (Mikrokosmos) und die Kleine Suite (Bearbeitung einer Auswahl aus der Serie 44 Violinduos). Nach der Pause trug er wieder fünf Stücke aus Mikrokosmos vor.

Für die zweite Station (Hilversum) seiner Tournee hat er folgendes Programm zusammengestellt:

Programm der »Staalmeesters«: 1. Aus Mikrokosmos (Bartók), 2. (Ungarische Volksweisen) Transkription aus »Für Kinder I—II« für Geige und Klavier (Bartók—Országh), 3. Quintett in c-moll op. 1 (Dohnányi), 4. Klaviersolo: 1. a) Epitaph, b) Chant hongroise, c) Rubato aus op. 11 (Kodály), 2. Suite op. 14 (Bartók).

Der Höhepunkt der Tournee war das Amsterdamer Konzert des holländischen Vereins für moderne Musik aus Bartóks Werken unter Mitwirkung von Bartók, Andries Roodenburg (Violine), Géza Frid (Klavier) und Betty van den Bosch (Gesang). Auf dem Programm stand:

1. II. Sonate für Geige und Klavier (Roodenburg-Frid)
2. Kleine Suite (Bartók)
3. Ady-Lieder op. 16. (Van den Bosch-Bartók)
4. Aus Mikrokosmos (Bartók)
5. Rumänische Volkstänze für Violine und Klavier (Roodenburg-Frid)

Über den Vortrag im Haag erfahren wir nur aus einem Bartók-Brief: »Am 26. hatte ich in Haag einen Vortrag (über dasselbe wie in Basel).« (An Frau Prof. Müller, London, den 21. Januar 1938.)⁷

Kritiken über die siebente holländische Tournee:

18. Algemeen Handelsblad *K.*, Nieuwe Rotterdamsche Courant, Het Vaderland *A. d. W.* [A. de Waal].

⁷ Deutscher Originaltext unveröffentlicht; ungarisch erschienen in DemBr/V, 573/74.

19. Kritik nicht vorhanden; im Engagementbrief von AVRO sind Programm, Honorar und Zeitpunkt angegeben;

20. Algemeen Handelsblad *L. v. S.* [Lou van Strien], Nieuwe Rotterdamsche Courant, De Telegraaf *Lé*;

21. Kritik nicht vorhanden.

Zu der Saison 1937/38 gehören Nr. 20—73 der Korrespondenz zwischen Bartók und Frau A. Kossar, darunter 27 Briefe von Bartók.

Die achte und neunte holländische Tournee fanden in der Saison 1938/39 statt. Die achte in der ersten Hälfte der Saison bestand aus einem Rundfunkauftritt und einem Bartók-Abend. Auf dem neunten Gastspiel am Ende der Saison trat er nur einmal auf (II. Klavierkonzert unter Stabführung von Carl Schuricht).

Auf der Tournee zu Beginn der Saison trat Bartók mit seiner Frau auf. Sie gaben auch einige Konzerte in Belgien.

1938/39

8. November 1938 — Antwerpen. Bartók-Konzert im Foyer de l'art vivant. II. Sonate mit Gertler, Stücke aus Mikrokosmos, Sonatina, Ungarische Volkslieder, I. Rhapsodie mit André Gertler und schließlich Aufführung der Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta mit den Belgischen Philharmonikern unter Stabführung von André Souris.

9. November 1938 — Brüssel. Bartók-Konzert im Saal des Conservatoire, organisiert von »La maison d'Art«. Kritiken: *Nation Belge*, 11. XI. 1938 *Ph[ilippe] M[ousset]*; *Le soir*, 12. XI. 1938 Paul Timel; *L'étoile Belge*, 16. XI. 1938, René Bernier; *Syrinx*, II. Nr. 8 Nov. 1938, André Skulsky. Mit dem gleichen Programm

(22.) 13. November 1938 — Hilversum (AVRO),

(23.) 15. November 1938 — Amsterdam (Kunstkring).

20. November 1938 — Brüssel (Rundfunk). Bartók und seine Frau spielten die Sonate für 2 Klaviere und Schlagzeug.

Im holländischen Rundfunk spielten Bartók und seine Frau Mozart D-Dur-Sonate [KV 448] und Debussy *En blanc et noir* für zwei Klaviere. Außerdem spielte Bartók aus eigenen Kompositionen (Mikrokosmos).

Auf dem zweiten Konzert der holländischen Tournee spielte Bartók mit Zoltán Székely Mozart A-Dur-Sonate für Violine und Klavier [KV. 526], seine eigene I. Rhapsodie und Bartók—Székely Rumänische Volkstänze, mit seiner Frau Debussy *En blanc et noir* sowie seine eigene Sonate für zwei Klaviere (Schlagzeug: Chr. Smit und Th. v. Dijk). (Abweichende Programmpläne in den Bartók-Briefen [34] und [36].)

Kritiken über die achte holländische Tournee:

22. Kritik nicht vorhanden; im Engagementbrief der AVRO eine allgemeine Programangabe [Bartóks Solonummern unter dem Sammeltitle *Eigene Kompositionen*], Zeitpunkt und Honorar. Aufzählung der Klavierstücke im Brief [39] von Bartók.

23. Algemeen Handelsblad *H. R.* [Herman Rutters], Nieuwe Rotterdamsche Courant, De Telegraaf *L. M. G. Arntzenius*.

(Wichtige Bartók-Aufführungen: 1. am 23. März 1939 in Amsterdam und 2. am 25. März 1939 im Haag spielten die holländischen Philharmoniker und Zoltán Székely Bartóks Violinkonzert unter Stabführung von Willem Mengelberg.)

(24.) 30. Juni 1939 — Scheveningen (Kurzaal).

Der einzige Auftritt dieser letzten holländischen Tournee war die Vorführung des II. Klavierkonzertes von Bartók unter Stabführung von Carl Schuricht.

Kritiken:

24. Algemeen Handelsblad *K.*, Vooruit *J. S. C.*

Zur Saison 1938/39 gehören Nr 74—104 der Korrespondenz zwischen Bartók und Frau A. Kossar, darunter 18 Briefe von Bartók.⁸

Diese 24 Konzerte und zahlreiche nicht ausgeführte Pläne und Ideen sind in der Korrespondenz zwischen Bartók und Frau A. Kossar festgehalten.

Wann der Briefwechsel begann, wissen wir nicht. Früher stand Bartók mit anderen Konzertagenturen in Verbindung (ITHMA, Alsbuch & Doyer). Außer mit Frau Kossar arbeitete er auch mit anderen Firmen. Zwischen 1934 und 1939 war *Walter Schulthess — Pianohaus Jecklin-Pfauen* sein Schweizer Impresario. (Schulthess war der Gatte der Violinkünstlerin Stefi Geyer, in die der junge Bartók verliebt war.)

Aus einem Brief von Walter Schulthess geht hervor, daß Bartók den Kontakt mit Frau A. Kossar im Frühjahr 1935 aufgenommen hat. Am 21. März 1935 schrieb er in seinem Antwortbrief an Bartók: »... Dass Frau Kossar für Sie in Holland arbeiten will, nehme ich Ihnen in keiner Weise übel, im Gegenteil, ich freue mich, wenn in Holland etwas geschehen kann und ich bin fest überzeugt, dass eine holländische Agentur im Land selber mehr für Sie erreichen kann als ich von hier aus...« (Bartók Archiv, Budapest). Nach einer sechsjährigen Flaute setzte damit eine förmliche Blütezeit der Bartók-Konzerte in Holland ein.

Obwohl die ersten Briefe von bzw. an Frau A. Kossar fehlen, ist dies die vollständigste und größte Briefsammlung dieser Art.

*

Die hier veröffentlichten Briefe haben wir nach folgendem Prinzip geordnet:

Die 104 Briefe bringen wir chronologisch; die Bartók-Briefe [1]—[49] und die Kossar-Briefe [1]—[55] haben wir mit einer besonderen Nummer versehen.

Die Bartók-Briefe bringen wir *wortgetreu*. Bei den Briefen von Frau Kossar jedoch haben wir offensichtliche Tipp-, Schreib- und grammatische Fehler zum besseren Verständnis korrigiert (charakteristische Schreibfehler haben wir gelassen, z. B. hat sie manchmal an Stelle von deutschen Wörtern holländische Ausdrücke gebraucht). Den

⁸ Das von János Demény veröffentlichte Material zu den Bartók-Konzerten ist in *Zenetudományi Tanulmányok* (Musikwissenschaftliche Studien) Bd. II, III, VII und X, Hrsg. von Bence Szabolcsi und Dénes Bartha, Akadémiai Kiadó, Budapest 1954—1962, erschienen.

Kurze Zusammenfassung: *Bartók Béla és a nagyvilág* (Béla Bartók und die Welt). Magyar Zene (Ungarische Musik) 1961. Nr. 7 und 8.

Zusammenfassung von János Demény: *Bartók Béla — a zongoraművész* (Der Pianist Béla Bartók). Zeneműkiadó Vállalat (Editio Musica), Budapest 1968, ²1973.

Das Pressematerial zu den holländischen Tourneen hat Prof. Péter Várdy (Enschede, Holland) gesammelt und fotografiert und uneigennützig der ungarischen Bartók-Forschung zur Verfügung gestellt.

Viele wichtige Angaben sind in den veröffentlichten Bartók-Briefen zu finden, die als Teilergebnisse der Forschungsarbeit in den Jahren 1948, 1951, 1955, 1971 erschienen sind. Ein bedeutender Teil ist auch in deutscher, englischer und italienischer Sprache veröffentlicht worden. Im Jahre 1976 ist ein verbesserter und erweiterter Sammelband mit 1098 Briefen erschienen (Editio Musica) Budapest.

An dieser Stelle danke ich Herrn Prof. Géza Frid, Frau Kata Várdy (Amsterdam) und Herrn Prof. Péter Várdy (Enschede) für ihre freundlichen Informationen.

gedruckten Firmenkopf *Concertdirectie A. Kossar / Engagementsbemiddeling zonder winstoogetmerk / Telefoon 94559 / Giro 282727 / Bank: Rotterd. Bankvereinigung / Amsterdam-Z., 193[] / Albrecht Dürerstraat 16* auf dem Briefpapier haben wir als ständig wiederkehrenden Text fortgelassen.

Auf einigen älteren Briefen [2]—[8] ist noch die Haager Adresse erkennbar: *Den Haag, 193[] / Paul Gabrielstraat 115*. Auf dem ersten Brief ist noch die Haager Adresse, *Den Haag, 193[] / Breitnerlaan 146*, angegeben. (Diese Haager Adressen jedoch wurden schon in den vorliegenden Briefen auf die Amsterdamer Adresse umgeschrieben.)

Neben dem Briefkopf der Briefe von Frau Kossar steht immer Bartóks Adresse [1]—[12]: *Herrn Béla Bartók / Csalán út 27 / Budapest*; [13]—[55]: *Herrn Prof. Béla Bartók / Csalán út 29 / Budapest, II*. Eine Ausnahme bilden die Basler [28], [29], [30], [39], Luxemburger [37] und Londoner [38] Briefe. Bei diesen sechs Briefen bringen wir Bartóks provisorische Adresse. Bei den anderen Briefen haben wir sie fortgelassen.

Folgende handgeschriebene originale Briefe von Frau A. Kossar gelangten als Teil des Bartók-Nachlasses ins Budapester Bartók Archiv: [1]—[16], [22], [25], [27], [31]—[34], [36]—[47], [49], [54], [55]. (Von den Briefen [36], [39], [43] und [46] ist nur die obere Hälfte vorhanden, weil die untere Hälfte abgerissen wurde!)

Die Kopien der Briefe [17]—[21], [23], [24], [26], [28]—[30], [35], [48], [50]—[53] von Frau A. Kossar sind Neuerwerbungen des Bartók Archivs.

Die nach der Zusammenstellung der Sammlung in der Schweiz veröffentlichte Postkarte (Bartók an Frau Kossar vom 11. Januar 1938) wurde ohne Nummer, doch der Chronologie entsprechend zwischen den Bartók-Briefen [17] und [18] eingefügt. Die Postkarte ist in der Briefsammlung (Nachlaß) Bartók—Frau Kossar *nicht* vorhanden. Erschienen bei *Werner Fuchss: Béla Bartók und die Schweiz* (Hallwag AG Bern 1973, 5. 70, Fotokopie. Die Anschriftseite der Karte ist nicht fotografiert).

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[1]

[Den Haag,] 8. Januar 1935
Paul Gabrielstraat 115

Sehr geehrter Herr Bartok,

Herr Székely¹ hat mir vor einiger Zeit mitgeteilt, dass Sie geneigt waren durch meine Vermittlung ein Engagement im Radio Hilversum anzunehmen, wenn ich ein Minimum Honorar von 150 Gulden erzielen könnte und das Engagement wenn möglich vor dem 29. Januar stattfinden kann.

Heute morgen bekam ich Bericht von der A. V. R. O.² dass man Sie für ein Auftreten am 31. Januar verpflichten will (ein früheres Datum ist beim besten Willen nicht möglich) und zwar handelt es sich, wie Sie es wünschten um eine *Recital* mit Werken von Ihnen selbst

¹ Zoltán Székely (8. XII. 1903 Kocs, Ungarn) — amerikanischer Violinkünstler ungarischer Abstammung, lebte seit 1922 in Holland. 1925 bearbeitete er Bartóks *Rumänische Volkstänze* (1915) für Violine und Klavier. Bartók hat ihm seine *II. Rhapsodie für Violine und Klavier* (1928) und sein *Violinkonzert* (1937/38) gewidmet. Zoltán Székely hat mehrmals bei Bartóks holländischen Gastspielen mitgewirkt.

² AVRO — das holländische Radio (*Algemeene Vereeniging Radio Omroep*, Ouden Enghweg 4, Hilversum).

und Kodaly.³ Sie können entweder von 7 bis 7.30 Uhr abends, oder in der Pause des Concertgebouw Programmes (ungefähr von 9 bis 9.30 abends) spielen.

Als Honorar habe ich 200 Gulden erzielen können, wovon Sie mir 20 Gulden zu zahlen haben.

Da die A.V.R.O. ihr Programm drucken muss möchte ich Sie freundlichst ersuchen mir postwendend ein Programm von 30 Minuten zu senden und mich wissen zu lassen, welche Zeit Sie vorziehen. Die Bestätigung des Engagements erbitte ich mir *telegrafisch* da ich den Vorstand der A.V.R.O. am Donnerstag 10. Januar spreche und dann Bescheid geben muss. Die A.V.R.O. hat nämlich eine Programmänderung vorgenommen um Ihr Auftreten zu ermöglichen.

Mit vorzüglicher Hochachtung

A. Kossar

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[2]

Amsterdam, 21. Januar 1936
Albr. Dürerstr. 16

Sehr geehrter Herr Professor,

Entschuldigen Sie, dass ich doch nochmals auf die Trio-Angelegenheit zurückkomme. Wenn Sie keine Zeit mehr haben ein Trio zu schreiben, könnten Sie dann eventuel ein kleineres Stück für Trio schreiben.⁴ Ich kann schlecht erklären was ich meine, aber ich denke an ein Werk wie zum Beispiel »Siciliana e Burlesca« von Casella. Ich bin nämlich wirklich in einer schlimmen Klemme, denn Holt⁵ hat ganz gemütlich etliche Konzerte festgelegt und auf das Bartók Trio gerechnet. Ich habe ihm seinerzeit gesagt, ich würde Ihnen schreiben und Sie bitten das Trio zu schreiben, darauf hin hat er die Konzerte festgelegt. Nun sieht das so aus, als ob das Budapest Trio die Vereine »hineinlegen« wollte.

Was die nächste Saison betrifft, so bringe ich wohl wieder ein paar Konzerte zusammen. Natürlich die A.V.R.O. und die B.B.C., aber auch noch ein paar andere Konzerte, nur habe ich noch keine Daten. Von der B.B.C. und der A.V.R.O. habe ich definitive Zusagen, die andern warten auf die Vorstandssitzungen, die Mitte August

³ Zoltán Kodály (16. XII. 1882 Kecskemét — 6. III. 1967 Budapest) — Bartók hat in seinen Konzerten aus zeitgenössischer Musik am häufigsten Kodálys Werke gespielt. (Siehe János Demény: *Zeitgenössische Musik in Bartóks Konzertrepertoire*, DocB/V, 174/75.) Im Programm des AVRO am 31. Januar 1935 hat Bartók nur seine eigenen Werke vorgetragen. In seinem Programm vom 9. Januar 1936 jedoch waren die 1. und 2. Nummer Kodály-Werke (*Epitaph* und *Allegretto* aus op. 3).

⁴ Bei Erwähnung eines geplanten Kammertrios denkt man unwillkürlich an die am 24. September 1938 beendeten *Kontraste für Violine, Klarinette und Klavier*.

Es ist interessant, daß das Casella-Trio, das Frau A. Kossar als Beispiel anführt, vor langer Zeit in einem Programmplan Bartóks figurierte: am 20. Januar 1923 wäre es in Budapest mit Léner und Hartmann zur Aufführung gelangt, doch fiel es wegen Bartóks Erkrankung aus.

Das »Budapester Trio« wurde auf Initiative von Nicholas Roth, einem Schüler von Jenő Hubay, im Jahre 1920 mit dem Cellisten des Trios, George Roth, dem Bruder des Gründers, und der Pianistin Ilona Kabos gegründet. Das in England wirkende Trio erhielt später eine Einladung von der Musikabteilung des AVRO und verlegte seine Tätigkeit nach Holland.

⁵ Harold Holt, englischer Impresario. (Siehe auch die Briefe vom 30. März und 4. Juli 1936.)

stattfinden sollen. Ich werde Sie jedesmal verständigen. Nach Belgien (auch an Verhuyck-Coulon)⁶ schreibe ich heute.

Würden Sie mir erlauben Ihre paar Zeilen über das Concertgebouw Rudi Mengelberg⁷ zu zeigen. Sehen Sie, Dr. Mengelberg wollte Sie durchaus nicht engagieren, aber er wollte auch nicht, dass Sie böse darüber werden, denn er hat mir ausdrücklich aufgetragen Ihnen zu sagen, dass er Sie hoch verehrt etc. Vielleicht würde Ihre ehrliche Entrüstung ihn umstimmen.

Mit den besten Empfehlungen
A. Kossar

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[3]

Den Haag, 15. Februar 1936
Paul Gabrielstraat 115

Sehr geehrter Herr Professor,

Wie verabredet habe ich also in England mit Harold Holt unterhandelt und konnte ihn dazu überreden einen Betrag von £200 für ein Trio zu bezahlen, das Sie dem Budapest Trio schreiben sollen. Ich hatte gern mehr herausgeschlagen, aber es war unmöglich. Wenn Sie mit dieser Summe einverstanden sind, werde ich veranlassen, dass Holt diesen Betrag bei einer Bank zu Ihren Gunsten deponiert. Ansonsten nimmt Holt Ihre Bedingungen an, das heisst, das Werk soll bis spätestens zum 5. Oktober 1936 fertig sein und bis 5. Oktober 1939 im ausschliesslichen Besitz des Budapest Trios bleiben. Das heisst bis zu diesem Datum soll das Budapest Trio das alleinige Recht haben das Werk öffentlich zu spielen. Nach dem 5. Oktober 1939 kann es herausgegeben werden. Holt bittet Sie das Trio dem Budapest Trio zu widmen, auch nachdem es herausgegeben wurde. Ausserdem soll ich das Recht haben jetzt bereits bekannt zu geben, dass das Budapest Trio im Herbst dieses Jahres das Bartók Trio spielen wird. Ich möchte selbstverständlich dafür sorgen, dass die Uraufführung ein Ereignis wird.

Was das Werk selbst betrifft, so möchten wir Sie natürlich in keiner Weise beeinflussen. Aber, wenn möglich, soll das Werk ungefähr 20 Minuten dauern, und es soll nicht zu schwer verständlich sein, so dass das Budapest Trio es auch in Provinzstädten spielen kann. Wäre es möglich ungarische Volkslieder — oder Tänze darin zu verarbeiten? Technische Schwierigkeiten sollen Sie nicht von der Verwirklichung einer Idee zurückhalten. Alle drei Herren des Budapest Trios sind Meister ihres Instrumentes.

Ich glaube, das ist alles. Wollen Sie mir bitte bald antworten, denn ich bin bereits für die nächste Saison an der Arbeit und möchte vor allem einen grossen Verein für die Uraufführung des Werkes interessieren.

Mit den besten Empfehlungen
A. Kossar

⁶ Gaston Verhuyck-Coulon — belgischer Impresario der Pro-Arte-Gesellschaft.

⁷ Dr. Rudolf Mengelberg (I. II. 1892 Crefeld—13. X. 1959 Monte Carlo) — Komponist, Musikschriftsteller und seit 1935 Direktor des Amsterdamer Concertgebouw. Bartók hat ihm verübelt, daß er der Aufführung des *II. Klavierkonzertes* Schwierigkeiten in den Weg gelegt hat. Die Aufführung des *I. Klavierkonzertes* von Bartók hatte »peinlichen Mißerfolg« und mit der Aufführung seines *II. Klavierkonzertes* erstrebte Bartók besseres Verständnis. Trotz größter Bemühungen vermochte Frau A. Kossar keine Übereinstimmung zwischen Bartók und der Leitung des Concertgebouws herbeizuführen.

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[4]

Den Haag, 17. Februar 1936
Paul Gabrielstraat 115

Sehr geehrter Herr Professor,

Es tut mir leid, dass Székely Ihnen von unserer Differenz erzählt hat, da die Sache, wie die meisten, natürlich zwei Seiten hat. Die Zeiten sind nicht mehr so, dass man für einen Künstler im Handumdrehen Konzerte abschliessen kann und Székely hat mich immer mehr oder weniger im Ungewissen gelassen, ob ich eigentlich für ihn arbeiten darf oder nicht. Er war krank, dann rekonvalescent und damit verging die Saison in der ich für ihn hätte arbeiten sollen. Für diese Saison hat er mir im September das Arbeiten verboten und zwar weil, wie er sagte, ich noch nichts für ihn erreicht hatte. Aber Székely hat nicht einen Namen wie Sie, man muss ihn den Leuten immer wieder anempfehlen ehe man ihn unterbringen kann, und ich kann keine Wunder wirken. Ich begreife Székely's Ungeduld nur zu gut, denn ich bin selber Künstlerfrau⁸ und ich begreife auch, dass er, der weiss was er kann, nicht verstehen kann, dass ich nichts für ihn erreichen konnte. Wir haben jetzt einen Strich durch die Vergangenheit gemacht und ich werde also sehen was ich für ihn erreichen kann.

Ich bin auch bereits an der Arbeit für Sie, für die nächste Saison, und habe bereits verschiedene Zusagen bekommen. U.A. von der Berliner Philharmonie für ein Auftreten in der kommenden Saison und vielleicht auch einen Sonatenabend im Haag, mit Székely. Ich danke Ihnen, dass Sie mir das Arbeiten für die Sonatenabende mit einem niedrigen Honorar erleichtern, Sie wissen, ich versuche von selber so hoch wie möglich abzuschliessen. Wenn der Haager Abend zustande kommt, ist das Honorar für Sie beide f. 250.—

Mit den besten Empfehlungen von Haus zu Haus stets Ihre

A. Kossar

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[5]

Den Haag, March 4th 1936
Paul Gabrielstraat 115

Sehr geehrter Herr Professor,

Dank für Ihr ausführliches Schreiben. Holt hat inzwischen zurückbestätigt, dass er mit 200 Pfund für das von Ihnen zu schreibende Trio einverstanden ist. Ich habe inzwischen gebeten, dass er Ihnen entweder eine Bankgarantie oder ein Bankdepositio gibt. Ich schreibe noch hierüber.

Wenn Schulthess⁹ Deutschland bearbeitet, so muss es natürlich dabei bleiben, ich war fälschlich unter dem Eindruck dass ich für Sie auch dort arbeiten darf, ich hatte die

⁸ Frau A. Kossars Mann war Mitglied des Kammerensembles »Staalmeesters«. Über das Ensemble siehe Brief Nr. 16.

⁹ Walter Schulthess (24. VII. 1894 Zürich) — Schweizer Dirigent und Komponist. 1920 heiratete er die ungarische Violinkünstlerin Stefi Geyer, Bartóks Jugendliebe. Begründer der *Konzertgesellschaft A. G.* (1928). Nach seinen erhalten gebliebenen Briefen an Bartók war er von 1934 bis 1939 Bartóks Schweizer Impresario.

Székely's gefragt und die waren auch derselben Meinung, daher das Durcheinander. Nun noch eins, ich habe für Sie auch nach Italien geschrieben, wo ich sehr gute Verbindungen habe, und ich habe eine günstige Antwort bekommen. Ich denke ich kann fünf oder sechs Konzerte zu 1500 bis 2000 Lire bekommen. Aber nun habe ich wohl dazu auch kein Recht, denn wahrscheinlich arbeitet Ihr Budapester Vertreter dort, da Sie dieses Land nicht erwähnen.

Nun habe ich noch eine Sache: ich habe vor einem Jahr für Székely in der Schweiz zwei oder dreimal bei allen drei Radio-stationen Engagements abgeschlossen gehabt, aber jedesmal musste Székely absagen, erst war er krank, dann rekonvalescent und zum dritten Mal fiel ein Engagement genau auf ein Datum das er in Holland besetzt hatte. Aber die Leute in der Schweiz glaubten nicht an so viele Zufälle und jetzt kann ich Székely dort nicht mehr unterbringen. Aber — Radio Bern würde einen Sonatenabend Bartók—Székely zum 30. April, 1 Mai oder 5. Mai nehmen und hierfür 500 Schweizer Frank bezahlen (man bietet 450 aber ich werde auf 500 hinauftreiben). Man möchte 35 Minuten ausschliesslich moderne Kompositionen haben. Bartók, Ravel¹⁰ und eventuel noch einen modernen Franzosen. Würden Sie das ausnahmsweise von mir annehmen? Ich könnte auf diese Weise Székely wieder in die Schweiz zurückbringen, was wir alle sehr wünschen. Wenn Sie mir erlauben kann ich anschliessend Strasbourg machen, wo ich sehr gute Beziehungen habe, und vielleicht auch Radio Luxembourg. Das würde sich dann ein bisschen besser lohnen. Wenn Sie das Schweizer Honorarium so teilen, dass Sie 300 und Székely 200 Franken nimmt, dann dürften Sie beide auf Ihre Rechnung kommen.

Mit vorzüglicher Hochachtung

A. Kossar

NB. Budapest—Bern—Budapest 2. Klasse kostet 200 Franken, Haag—Bern—Haag 2. Klasse kostet 100 Franken.

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[6]

[Den Haag,] 30. März 1936
Paul Gabrielstraat 115

Sehr geehrter Herr Professor,

Entschuldigen Sie bitte, dass ich so lange nicht schrieb, aber ich wollte nicht schreiben ehe ich nicht wenigstens einige Ihrer Punkte beantworten kann.

1. *Radio Bern*. Gestern kam Nachricht, dass man Sie mit Székely zum 19. Juni für einen Sonaten-abend haben möchte. Mehr als 450 Franken aber kann man in Bern nicht bezahlen. Darf ich das nun annehmen? Mir ist vor allem wegen Székely sehr daran gelegen, weil ich ihn so wieder in die Schweiz zurückbringe. Wenn er einmal wieder dort gespielt hat, dann bringe ich ihn schon wieder unter.

¹⁰ Das Konzert hat nicht stattgefunden und so wurde auch das Ravel-Werk nicht aufgeführt. Mit Székely hielt Bartók die Ravel-Sonate auf dem Programm. (Vgl. DocB/V, 175.)

[2.] *Kurhaus Scheveningen*.¹¹

Ich hatte vor ein paar Tagen eine Unterredung mit der Direktion des Kurhauses und man möchte Sie gern für ein Konzert im Sommer engagieren. Sie sollen Ihr 2. Klavierkonzert spielen. Ich habe f. 250,— verlangt. Die Sache ist noch nicht definitiv aber ich denke wohl, dass ich sie durchdrücken kann. Ich habe nun gesagt, man soll wenn möglich ein Datum nach dem 19. Juni nehmen, da Sie dann wenigstens in der Nähe sind. Wahrscheinlich kann ich auch auf dem Wege von Bern nach Scheveningen ein Konzert im Strassbourger Sender zustande bringen. Bitte lassen Sie mich möglichst umgehend wissen, ob Sie mit diesem Arrangement einverstanden wären, oder ob ich Scheveningen eventuell später machen kann und darf. (Die Saison dauert vom 15. Juni bis 15. September.)

[3.] *Die verschiedenen Länder Europas*.

Ich werde mich an Ihre Anweisungen halten.

[4.] *Concertgebouw*.

Ich sehe Rudi Mengelberg erst nach Ostern und werde mich mit ganzer Macht für Sie einsetzen. Ich denke wohl, dass ich diese Saison ein Engagement zustande bringe.

[5.] *Trio*.

Sie bekommen dieser Tage von Holt einen Kontrakt mit einer Garantie.

Recht fröhliche Ostern wünscht Ihnen
Ihre

A. Kossar

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[7]

[Den Haag,] 8. Mai 1936
Paul Gabrielstraat 115

Sehr geehrter Herr Professor,

Ich komme soeben aus London zurück und konnte Ihnen daher auf Ihren Brief vom 28. April antworten.¹² Was ich gefürchtet hatte, ist auch eingetreten, Holt ist beleidigt, dass Sie eine Bankgarantie von ihm verlangen. Ich habe die Sache ohnehin so vorsichtig und taktvoll wie nur möglich angefasst, denn ich kenne Holt und weiss dass er es nicht vertägt wenn man irgendwelche Sicherheit von ihm verlangt (er macht nicht einmal mit Kreisler¹³ einen Vertrag, er sagt man muss ihm vertrauen, oder er arbeitet nicht), aber wie ich die Sache auch drehte, es kam schliesslich darauf an von ihm eine Garantie zu bekommen und das wollte er nicht. Darauf hin ist die ganze Sache abgesprungen. Es tut mir riesig leid, denn ich hatte bereits eine Zusage aus Amerika für eine Tournée des Budapest Trio mit dem Bartóktrio, aber Holt war ziemlich obstinat und liess sich nicht erweichen.

Was nun die Schweiz betrifft, so habe ich Schulthess vor mindestens fünf Wochen geschrieben, aber es kam erst jetzt Antwort herein. Er sagt, er ist mit dem Engagement einverstanden und will von mir 5% Kommission dafür haben. Ich kann doch unmöglich

¹¹ Bartóks Mitwirkung in Scheveningen kam erst am 30. Juni 1939 zustande.

¹² Bartóks Brief vom 28. April 1936 fehlt im Kossar-Nachlaß.

¹³ Fritz Kreisler (2. II. 1875 Wien — 22. I. 1962 New York) — österreichischer Violinist.

vom Berner Radio verlangen, dass man dort die ganze Sache von vorn herein nochmals anfängt, erst an Schulthess schreibt, dann muss Schulthess Ihnen schreiben etc. und alles für ein Engagement das bereits feststeht. Ich habe jedenfalls Schulthess geschrieben, er soll sich mit Ihnen in Verbindung setzen, er weiss von dem Engagement und ist damit einverstanden und bekommt seine Kommission dafür.

Scheveningen hat noch keine Antwort gegeben, und auch aus Luxembourg und Strassbourg erwarte ich noch Antwort. Hierüber schreibe ich noch.

Mit vorzüglicher Hochachtung
und den besten Grüssen
Ihre

A. Kossar

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[8]

Amsterdam, 4. Juli 1936
Albrecht Dürerstraat 16

Sehr geehrter Herr Professor,

Ich komme nochmals auf die Trio-Angelegenheit zurück. Ich selber habe seinerzeit, als Sie sich mit den von Holt gebotenen £200 einverstanden erklärten die Sache als abgeschlossen betrachtet und das Budapest Trio mit dem Bartók Trio verschiedenen Vereinen angeboten. Unter andern bekam ich von Judson¹⁴ eine Zusage für eine Tournée in Amerika in 1937/38. Aber jetzt ergibt es sich, dass nicht nur ich, sondern auch das Holt-Büro selber das Bartók Trio angeboten hatte, denn heute schreibt mir Holt, dass er vier Konzerte in Schottland nur dann abschliessen kann, wenn das Budapest Trio das Bartók Trio spielt. Es ist ein für mich und das Budapest Trio sehr fataler Zustand und ich möchte gern irgend einen Ausweg aus dieser Angelegenheit finden. Ich habe versucht nochmals mit Holt zu sprechen, aber ich fürchte, da ist die Sache hoffnungslos. Ich verstehe vollkommen, dass Sie eine Garantie haben wollten, aber ich kenne auch Holt's Stolz auf den Umstand, dass noch niemand, nicht einmal Kreisler (wie Holt immer stolz betont) einen Kontrakt von ihm verlangt hat.

Wäre es möglich, dass Sie doch noch ein Trio schreiben (es brauchte erst im Januar, Februar 1937 fertig zu sein) und würden Sie dem Budapest Trio vielleicht etwas günstigere Bedingungen machen. Sie wissen, Künstler sind heutzutage im allgemeinen arm. Auch habe ich natürlich jetzt wertvolle Zeit verloren, denn nachdem sich die Sache mit Holt zerschlagen hatte, habe ich natürlich sofort damit aufgehört, das Bartók Trio anzubieten.

Wollen Sie sich die Sache bitte einmal überdenken und mich Ihre Meinung wissen lassen?

Mit den besten Empfehlungen

A. Kossar

¹⁴ Arthur Judson (17. II. 1881 Dayton, Ohio) — amerikanischer Konzertmanager. *Das Concert Management Arthur Judson, Inc.* wurde 1915 gegründet. Zuerst hatte es seinen Sitz in Philadelphia, später in New York.

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[9]

[Amsterdam-Z.] 19. August 1936
[Albrecht Dürerstraat 16]

Sehr geehrter Herr Professor,

Aus Brussel ist soeben Antwort eingetroffen, der 3. Februar ist in Ordnung mit einem Honorar von 2500 Franken (ungefähr 500 Schweizer Franken). Die Herren möchten gern wissen, wann Sie dort eintreffen um eine Reception zu Ihren Ehren zu veranstalten.

Gertler¹⁵ hat noch nicht geantwortet. Auch die B.B.C. noch nicht und die holländische Programmleitung ist erst morgen wieder aus Berlin zurück. Ich werde Ihnen die Daten schon besetzen und gebe Ihnen bald Bescheid.

Mit den besten Empfehlungen

A. Kossar

BÉLA BARTÓK AN FRAU KOSSAR

[1]

Budapest, II. Csalán út, 27.
den 26. Sept. 1936.

Sehr geehrte Frau Kossar!

Ich wäre Ihnen sehr verbunden, wenn Sie mir auf meine Frage meines letzten Briefes (bezüglich des brüsseler Honorar's, bzw. über die Art der Geldwährung) Auskunft geben würden. — Das[s] die B.B.C. sich immer schwer und im letzten Moment zu etwas entschliesst, ist allgemein bekannt — da kann man nichts anderes machen als mit Geduld warten. Aber — wie es scheint — ist in Holland, ausser Hilversum, nichts mehr zu machen.

Mit den besten Grüßen Ihr ergebener

Béla Bartók

[Handgeschriebene Postkarte. Anschrift:] Concertdirectie A. Kossar (Amsterdam)
Albrecht Dürerstraat 16

¹⁵ André Gertler (26. VII. 1907 Budapest) — belgischer Violinist ungarischer Abstammung. Er bearbeitete Bartóks Klavier-Sonatina für Geige und Klavier (1931).

Nach einem der bisher herausgegebenen Bartók-Briefe wurde zwischen Bartóks erstem Brief an A. Kossar und dem folgenden (Bartók [1] und [2]) ein bisher unbekannter Brief geschrieben, der ebenfalls im Kossar-Nachlaß fehlt:

Am 12. Januar 1937 schrieb Bartók einen Brief an Zoltán Székely (und seine Frau):

»... Express leveletek tegnap este érkezett... Kár hogy nem írtál előbb az ügyről, t. i. pár nappal ezelőtt Mrs. Hart-tól én is kaptam levelet, hasonló tartalommal. Persze nagyot néztem és rámondultam azonnal egy levelezőlapon a kosárra [sic!], mert azt hittem, hogy ő ebben az ügyben a ludas. Szóval: nyomatékosan megkérdeztem tőle, mi akar ez lenni? mért nem értesített róla stb... « (... Euer Expreßbrief ist gestern abend angekommen... Schade, daß Du nicht früher über diese Angelegenheit geschrieben hast, ich habe nämlich vor einigen Tagen von Mrs. Hart einen Brief ähnlichen Inhalts erhalten. Ich war natürlich sehr erstaunt und habe sofort auf einer Postkarte die Korb (sic!) angerauntzt, weil ich dachte, daß sie in dieser Sache die Schuldige ist. Mit einem Wort: ich habe sie nachdrücklich gefragt, was das bedeuten soll? Warum sie mich darüber nicht benachrichtigt hat usw... » (Bartók Béla levelei [Béla Bartóks Briefe]. Zeneműkiadó. Budapest 1955. S. 420.)

Wortspiel Korb-Koschar: kosár (= Kossar) heißt im Ungarischen Korb.

Es ist anzunehmen, daß Frau A. Kossar diesen »Anraunzer« weiter an die zuständigen Stellen (eventuell an Hart?) geschickt hat.

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[10]

[Amsterdam-Z.,] 10. Mai 1937
[Albrecht Dürerstraat 16]

Lieber Herr Professor,

Ich habe soeben ein längeres Gespräch mit Dr. Rudolf Mengelberg gehabt und ich möchte Ihnen, so gut es geht die Sache brieflich auseinander setzen.

Das Concertgebouw feiert nächstes Jahr sein 50 jähriges Jubileum und es werden u.a. auch mehrere moderne Werke zur Aufführung gelangen. Das Concertgebouw ist nicht abgeneigt auch eines Ihrer Werke zu bringen aber Dr. Mengelberg würde es gern sehen, dass der unangenehme Vorfall im Künstlerzimmer des Cocertgebouws erst aus der Welt geschafft würde. Dr. Mengelberg geht sehr richtig vom Standpunkt aus, dass es doch nicht angeht, dass Sie ihn persönlich dafür verantwortlich machen, dass Sie bis jetzt noch nicht für eine Aufführung Ihres 2. Pianokonzertes engagiert wurden. Er selber würde Sie nur zu gerne hier begrüßen, aber letzten Endes werden die Engagements in einer Vorstandssitzung abgeschlossen und nicht von Dr. Mengelberg persönlich.

Dr. Mengelberg konnte im übrigen absolut nicht glauben, dass Sie aus eigenem Antrieb gehandelt haben und ist davon überzeugt dass *ich* Sie »aufgehetzt« habe. Sie wissen, dass das durchaus nicht der Fall war und ich habe dies auch Dr. Mengelberg gesagt, aber er sagte, entweder ich oder Székely müssten hinter der Sache gesessen haben. Ich möchte Sie daher bitten ein paar Zeilen an Dr. Mengelberg zu schreiben und Székely und mich von dem Verdacht befreien, dass wir Sie zu dem Ausfall im Künstlerzimmer angetrieben haben. Und ich weiss, dass ein paar freundliche Worte an Mengelberg die ganze unangenehme Sache überhaupt aus der Welt schaffen [würde]. Ich würde mich so sehr freuen, wenn Sie nun doch mit dem Concertgebouw Orchester auftreten würden.

Ich bin für die kommende Saison wieder an der Arbeit für Sie. Ich hoffe Sie sind damit einverstanden, dass wir auf der alten Basis weiterarbeiten?

Herzliche Grüsse
stets Ihre

A. Kossar

BÉLA BARTÓK AN FRAU KOSSAR

[2]

Budapest, den 11. Juni, 1937.

Sehr geehrte Frau Kossar!

Es tut mir sehr leid, dass ich Ihre Bitte nicht erfüllen [kann], aber es ist wirklich eine undenkliche Idee, dass ich an Rudolf Mengelberg einen Brief schreibe! Mir zu lieb soll die Concer[t]gebouw überhaupt nie mehr etwas von mir aufführen, um so besser.¹⁶

Ich habe Sie seinerzeit ersucht, mich bei dem Concertgebouw niemals mehr vorzuschlagen. Haben Sie das befolgt?

¹⁶ Die harten Worte über Concertgebouw werden auch im Brief Nr. 54 wiederholt. Siehe dort und Bartóks Brief an Dr. Kálmán Isoz, Sekretär der Budapester Musikakademie, in der Anmerkung.

Welche unmögliche Vermutung jenes Herrn, dass ich mich in meinen Handlungen von irgendjemanden beeinflussen lasse! Zur Erörterung solchen[!] Vermutungen lasse ich mich überhaupt nicht ein. Was nun Ihre Arbeit für mich anbelangt, so bleibt Ihnen England, Belgium, Holland und Skandinavien vorbehalten, wie ich Ihnen das bei unserer letzten Begegnung in Hilversum bereits gesagt habe.

Ich reise jetzt auf 5 Wochen ab, und werde nicht zu erreichen sein. Erst von[!] 20. Juli an bin ich wieder in Budapest.

Mit den besten Grüßen Ihr ergebener

Béla Bartók

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[11]

[Amsterdam-Z.,] 19. Juli 1937
[Albrecht Dürerstraat 16]

Sehr geehrter Herr Professor,

Herzlichen Dank für Ihren Brief; ich schreibe Ihnen doch noch schnell in der Hoffnung dass Ihnen dieses Schreiben nachgeschickt wird, denn wenn möglich möchte ich doch noch gern vor dem 20. Juli eine Antwort haben.

Wegen Mengelberg: ich habe Sie natürlich dort nicht angeboten, habe die ganze Angelegenheit überhaupt nicht erwähnt. Aber es fiel mir auf, dass Rudi Mengelberg, der sonst immer sehr freundlich und zuvorkommend zu mir war, plötzlich sehr kühl und abweisend war. Das ist für mich natürlich äusserst unangenehm, denn ich brauche das Concertgebouw und es ist sehr wichtig für mich, meine Künstler dort unterzubringen. Ich habe Dr. Mengelberg also geradezu gefragt was los sei und er sagte mir, dass *ich* an dem ganzen unangenehmen Vorfall schuld sei. Ich habe natürlich gleich geantwortet dass das absolut unsinnig sei, dass ich nicht einmal eine Ahnung hatte, dass so etwas vorfallen würde. Aber was ich auch sagte, er glaubte mir nicht, darum schrieb ich Ihnen. Sehen Sie, ich habe den Glauben, dass Mengelberg gern Frieden mit Ihnen machen würde, denn er sprach von der Möglichkeit Ihre Werke in der kommenden Saison auszuführen und er schiebt auch deshalb die ganze Sache auf mich um den Anschein zu geben, dass alles gut gegangen wäre wenn ich Sie nicht zu dem Verhalten angestiftet hätte. Mengelberg lässt ganz einfach seine üble Laune über den Vorfall an mir aus, und für mich ist das sehr schädlich und sehr unangenehm.

Aber lassen wir das, ich wollte über etwas anderes schreiben. Ich war gestern im Haag und sprach dabei auch mit Herrn Glastra van Loon, Dirigent des Nederlandsch Kamerorkest.¹⁷ Dieses Kammerorchester ist das einzige gute Ensemble seiner Art in Holland und seine Abonnementskonzerte sind immer ausverkauft. Nun möchte Heer van Loon gern Ihre »Musik für Streichinstrumente« in Holland zur Aufführung bringen und fragt, ob Sie eventuel geneigt wären dieses Werk selbst zu dirigieren. Ausserdem möchte er gern, dass Sie im Rahmen eines solchen Konzertes (er würde auch noch andere Ihrer Werke spielen) zwei Gruppen Soli spielen. Er möchte dann dasselbe Programm in Den

¹⁷ Otto Glastra van Loon (28. IV. 1906 Soerabaja) — holländischer Dirigent, lernte auf dem Basler Konservatorium bei Weingartner, gründete 1931 sein eine wichtige Rolle erfüllendes holländisches Kammerensemble im Haag.

Haag (Diligentia) und in Rotterdam zur Aufführung bringen. Im Haag würde er einen Gala-Abend machen zu dem er die Ungarische Legation einladen will und die Mitglieder des Vereines Nederland — Ungarn. Herr van Loon erhält sein Orchester von den Konzertteilnahmen und kann daher nicht sehr viel an Honoraren bezahlen. Wäre es Ihnen möglich die beiden Konzerte für f. 250.— zu machen? Die Konzerte würden an zwei aufeinander folgenden Tagen stattfinden und zwar, wenn Ihnen die Zeit passt, am 31. Januar und 1. Februar, oder am 7. und 8. Februar. Herr van Loon ist ein junger Dirigent der viel für moderne Musik in Holland tut und der es wert ist, dass Sie ihm ein bischen entgegenkommen. Selbstverständlich werde ich dann zur selben Zeit wieder ein Radioengagement machen und ich denke, dass dieses Jahr noch Arnhem und Nijmegen hinkommen.

Ich war soeben für eine Woche in London und habe mir von der B.B.C. wieder eine prinzipielle Zusage für ein Auftreten geholt. Nun besteht auch noch die Möglichkeit bei der Decca auf zu nehmen, wenn es Sie interessiert. Der Direktor ist nämlich interessiert in Ihrer »Musik für Saiteninstrumente« und da er ein ausgezeichnetes Kammerorchester an sich verbunden hat würde er das Werk eventuel aufnehmen. Würden Sie es eventuel dirigieren? Entschuldigen Sie, wenn ich vielleicht Unsinn rede, ich weiss nicht, ob Sie überhaupt dirigieren, aber da die meisten modernen Komponisten dies gelegentlich tun dachte ich, dass Sie sich ebenfalls dafür interessieren.

Ich schliesse dieses Jahr auch Radio Luxembourg für sie ab, das steht zwar nicht in unserer Abmachung, aber ich glaube nicht, dass ich Schulthess hiermit unter die Tauben schieesse.

Passt es Ihnen, wie im vorigen Jahr Ende Januar Beginn Februar auf Tournée zu gehen?
Ich wünsche Ihnen eine recht gute Erholung in Ihren Ferien und verbleibe

mit den besten Empfehlungen
A. Kossar

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[12]

[Amsterdam-Z.,] 29. Juni 1937
[Albrecht Dürerstraat 16]

Sehr geehrter Herr Professor,

Das Konzert mit dem Nederlandsch Kamerorkest soll im Haag am 18. Januar sein, das Konzert in Rotterdam ein paar Tage danach. Passt Ihnen diese Zeit? Ich werde dann alle andern Konzerte ebenfalls in diese Zeit verlegen.¹⁸

¹⁸ Über den Ausfall des Rotterdamer Konzertes schrieb Bartók in seinem in London am 21. Januar 1938 datierten und am 29. Januar 1938 in Luxemburg aufgegebenen Brief an Frau Müller-Widmann: »... Kaum zurückgekehrt nach Amsterdam, erfuhr ich, dass das Konzert in Rotterdam (24. Jan.) infolge Mangel an Interesse nicht stattfindet. (Dasselbe Programm, dieselben Leute wie in Haag am 18.) Nun war da aber ein Gesamthonorar für beide Konzerte für mich vereinbart; stellen Sie sich die unangenehme Lage vor: ich konnte doch nicht auf die Hälfte des Honorars verzichten, eine Absage 2 Tage vor'm Konzert — das ist ja doch nicht zu akzeptieren! Andererseits ist es recht peinlich, für ein nichtstattgefundenes Auftreten eine Vergütung anzunehmen! Ich musste wenigstens einen Teil des Honorars fordern...« (Béla Bartók — Eigene Schriften und Erinnerungen der Freunde. Herausgegeben von Willi Reich. Benno Schwabe & Co. Verlag Basel/Stuttgart 1958. S. 54.)

Wenn möglich möchte ich Sie um baldige Antwort bitten, denn das Nederlandsch Kamerorkest gibt seine Prospekte heraus und muss warten, bis von Ihnen Antwort eingetroffen ist.

Ich lese hier eben in der Zeitung von Ihrem Konzert in Budapest und beglückwünsche Sie zu dem grossen Erfolg.

Mit herzlichen Grüssen

A. Kossar

BÉLA BARTÓK AN FRAU KOSSAR

[3]

Budapest, II. Csalán-út, 29.
den 25. Juli, 1937.

Sehr geehrte Frau Kossar,

ich kam von meiner Reise erst jetzt zurück, also kann ich Ihre 2 Briefe erst jetzt beantworten.

Die 2 Konzerte mit dem Kamerorkest am 18. Jan. usw. würde ich gegen 250 f. annehmen (natürlich müssen auch noch andere Sachen dazukommen, was Sie übrigens vorhaben) Ich dirigiere niemals, es bleibt also bei den Solostücken. — Es wäre mir lieber, wenn der Abend in Haag kein »Gala«-abend wäre; denn erstens liebe ich solche »Gala«-Geschichten garnicht, und zweitens soll man den armen Gesandten nicht mit solchen Sachen plagen: das ist für ihn nur eine Qual und er würde sich zu Tode langweilen.

In Luxemburg können Sie arbeiten; der dortige Dirigent sagte mir,¹⁹ er möchte mein II. Klav. Konzert mit mir aufführen; erkundigen Sie sich bei ihm.

Hoffentlich kommt dieser Brief nicht zu spät.

Mit den besten Grüssen Ihr erg.

Béla Bartók

P. S. Letzten Februar fragte jemand (vielleicht Székely's oder Prof. Révész²⁰ wissen Name und Adresse) an, ob ich meine Amsterdamer Vorlesung nicht gerade in Haag wiederholen wollte. Damals hatte ich dafür keine Zeit. Kommenden Januar wäre es aber möglich (Ich glaube, ich sprach mit Ihnen darüber)

¹⁹ Der Luxemburger Dirigent war wahrscheinlich Albert Louis Wolff (19. I. 1884 in Paris), der von 1928 bis 1934 der Dirigent der Lamoureux-Konzerte war und später die Padeloup-Konzerte dirigierte.

²⁰ Géza Révész (9. XII. 1878 Siófok—18. VIII. 1955 Amsterdam) — Universitätsprofessor, ungarischer Pionier der experimentellen Psychologie. Nach dem Sturz der Ungarischen Räterepublik ist er 1919 emigriert. Er nahm einige musikethnologische Schriften von Bartók mit sich, um durch deren Berliner Herausgabe Bartóks Namen im Ausland bekannt zu machen. Später wurde er Direktor am Amsterdamer Psychologisch-Pädagogischen Institut. Zwischen 1923 und 1939 genoß Bartók auf seinen holländischen Tournées seine Gastfreundschaft.

Den Amsterdamer Vortrag (29. Januar 1937) hat Bartók im Haag wiederholt (26. Januar 1938). Bartók schrieb an Frau Prof. Müller vom Vortrag »über dasselbe wie in Basel« (DemBr/V, Nr. 869, ungarische Übersetzung), an Frau A. Kossar jedoch vom Vortrag »über dasselbe wie in Amsterdam.« — Bartók hat bei allen drei Anlässen über die Probleme der osteuropäischen Volksmusik gesprochen.

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[13]

[Amsterdam-Z.] 11. August 1937
[Albrecht Dürerstraat 16]

Sehr geehrter Herr Professor,

Ich bin selber auch erst gestern von den Ferien zurückgekommen und konnte daher nicht eher antworten.

Dem Kammerorchester im Haag habe ich geschrieben und gebe in ein paar Tagen Bescheid. Es wird wohl in Ordnung kommen.

Aus Luxembourg kam heute morgen ein Schreiben. Man möchte Sie gern für ein Auftreten (man sagt nicht ob Solo oder Orchester) engagieren und hierfür 2500 französische Francs bezahlen. Sind Sie damit einverstanden?

Die A.V.R.O. ist natürlich wieder sicher und wenn möglich sollen Sie zur selben Zeit mit den »Staalmeesters« ein Kammermusikkonzert spielen.²¹ Die »Staalmeesters« sind ein Kammermusikensemble der A.V.R.O. dem auch mein Mann angehört. Es ist ein Streichquartett zu dem jeweilig Pianisten, Flötisten, Klarinetten, zweite Bratschen, Celli, Basse etc hinzugezogen werden, ja nach dem Werk das Ausgeführt wird. Zum Vortrag gelangt alles vom Duo bis zum Septett, jedoch wenn möglich keine Streichquartette. Vielleicht machen Sie einen Vorschlag für ein Programm von einer halben Stunde.

Was soll ich der B.B.C. dieses Jahr vorschlagen?

Mit den besten Empfehlungen

A. Kossar

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[14]

[Amsterdam-Z.] 19. August 1937
[Albrecht Dürerstraat 16]

Sehr geehrter Herr Professor,

Glastra van Loon ist mit einem Honorar von f. 250.— für die beiden Konzerte einverstanden. Das Konzert im Haag soll am 18. Januar stattfinden, das Konzert in Rotterdam am 24. oder 25. Januar. Ich bekomme wegen des Rotterdamer Datums noch keinen Bericht. Ich glaube das[s] inzwischen auch Glastra van Loon von der Idee eines Gala-Abends zurückgekommen ist. Das Konzert im Haag ist gewöhnlich in der Abonnementsserie angekündigt worden.

Székely's sind weg, und Prof. Révész scheinbar auch, denn ich bekomme seit Tagen auf mein Telefon keine Antwort. Ich werde also noch warten müssen, wegen der eventuellen Vorlesung im Haag. Ich werde mich mit Prof. Révész in Verbindungen setzen sowie er zurück ist.

Inzwischen verbleibe ich mit den besten Grüßen

Ihre

A. Kossar

²¹ Das »Staalmeesters«-Programm wurde am 23. Januar 1938 vom holländischen Rundfunk ausgestrahlt. Bartók lernte bei dieser Gelegenheit Frau A. Kossars Mann kennen, was auch aus der Höflichkeitsfloskel des Briefes Nr. 50 hervorgeht.

BÉLA BARTÓK AN FRAU KOSSAR

Budapest, den 24. Aug. 1937.

[4]

Sehr geehrte Frau Kossar!

In Beantwortung Ihrer Fragen in Ihren letzten zwei Briefen teile ich Ihnen mit:

1. Für Avro-Kammermusik würde ich Mozart's *E dur* Klaviertrio vorschlagen,²² und noch Ungarische Volksweisen für Klav. und Violine (Országh—Bartók Transskription) bzw. von diesen soviel, dass 25 Minuten herauskommen. Ausser diesem wird wohl, wenn ich Sie wohlverstanden habe, noch auch ein Solo Auftreten (Klavierstücke) dort sein.
2. Luxemburg wäre mit 2500 fr. Fr. richtig, (wenn das soviel ist wie 500 schw. Fr.?) aber Sie schreiben mir nicht ob das Radio ist oder was? Haben Sie inzwischen nähere Angaben erhalten?
3. Für London B.B.C. müssten meine neueren Klavierstücke (Mikrokosmos) vorgeschlagen [werden], (25- bis 30 Minuten).
4. Székely's und Révész kommen freilich erst später zurück. Ich weiss nicht genau wann.
Mit den besten Grüssen

Ihr ergebener
Béla Bartók

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[15]

[Amsterdam-Z.,] 27. August 1937
[Albrecht Dürerstraat 16]

Sehr geehrter Herr Professor,

Luxembourg habe ich also fest angenommen, es ist ein Radio-Auftreten. Ich bin aber noch mit Wolff²³ in Strassbourg in Unterhandlung, der schreibt, dass er mit dem Symphonie Orchester in Luxembourg wegen eines Auftretens in Unterhandlung ist. Ist dies vielleicht der Dirigent mit dem Sie gesprochen haben?

In der A.V.R.O. sollen Sie wieder einen Solo-Abend geben und einmal mit den »Staalmeesters« Kammermusik spielen. Ich glaube Ihr Vorschlag, Klaviertrio von Mozart und die Ungar. Volksweisen für Klavier und Violine ist gut, aber ich muss noch von der A.V.R.O. die offizielle Bestätigung bekommen. Ich muss auch noch wegen des Honorars unterhandeln, meistens bezahlt die A.V.R.O. für eine Mitwirkung bei den Staalmeesters nur f. 75.— aber ich will versuchen mehr herauszuschlagen.

Die B.B.C. schrieb, dass man Sie wieder für ein Solo-Auftreten wünscht, ich habe also die neuen Klavierstücke (Mikrokosmos) vorgeschlagen. Sie gaben mir voriges Jahr eine Reihe von Titeln für diese Serie, kann ich die genau so an die B.B.C. weitergeben?

Inzwischen bekam ich von Frau Székely die Adresse der Dame im Haag, die sich für den Vortrag interessierte. Ich habe schon geschrieben und hoffe bald Bericht zu haben.

Mit den besten Grüssen
Ihre
A. Kossar

²² Das von Bartók geplante Mozart-Trio [KV. 542] im Programm wurde schließlich durch Dohnányis c-Moll-Quintett — auf Wunsch des »Staalmeesters«-Ensembles — ersetzt.

²³ Albert Louis Wolff (19. I. 1884 Paris) — 1928—1934 Dirigent des Lamoureux Orchesters; später leitete er die Padeloup Konzerte.

BÉLA BARTÓK AN FRAU KOSSAR

[5]

Budapest, II. Csálán út, 29.,
den 13. Sept. [1937]

Sehr geehrte Frau Kossar!

In Ihrem Brief vom 19. Aug. schrieben Sie mir, dass das Konzert in Rotterdam am 24. oder 25. Jan. sein soll; Definitives darüber habe ich von Ihnen darüber noch nicht erhalten. Nun sollte ich am 27. Januar hier ein schwer verlegbares, wichtiges Orchesterkonzert mit Ansermet²⁴ haben, so dass mir nur der 24. Januar für Rotterdam möglich wäre (da ich spätestens am 26. Jan. mittags in Budapest sein müsste) aber noch angenehmer wäre für mich ein noch früheres Datum in Rotterdam. — Natürlich müssten alle anderen Konzerte ebenfalls bis 24. Jan. absolviert sein. Ich ersuche Sie um möglichst postwendende Antwort.

Auf Ihre Frage in Ihrem Brief vom 27. Aug. über Luxembourg kann ich nichts bestimmtes antworten; wahrscheinlich ist es jener Dirigent (ich glaube da ist nur *ein* Dirigent). Für London B.B.C. genügt es, wenn Sie nur »Auswahl aus Mikrokosmos« (Klavierstücke im Manuskript) angeben, mit der Bemerkung, dass ich das detaillierte Programm erst dann angebe, wenn mir die Zeitdauer des Auftretens bekannt sein wird.

Mit den besten Grüßen Ihr ergebener

Béla Bartók

Handgeschriebene Postkarte.

Anschrift: Concertdirektie A. Kossar / Albrecht Dürerstraat, 16. / Amsterdam / Holland

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[16]

[Amsterdam-Z.] 18. September 1937
[Albrecht Dürerstraat 16]

Sehr geehrter Herr Professor,

Es hat einige Tage gedauert, aber ich habe nun *Rotterdam* definitiv auf den 24. Januar gelegt.

Da Sie nun, wie Sie schreiben am 26. Januar wieder in Budapest zurück sein müssen, muss ich alle Konzerte die noch in Schwebelage sind (A.V.R.O., Luxembourg, B.B.C. Vortrag im Haag) auf die Zeit vor dem 24. Januar verlegen. Vielleicht lassen Sie mich wissen, *wann* Sie frühestens von Budapest weggehen können. Ich werde natürlich alles so viel wie möglich vom 24. Januar zurückgehend festlegen, aber immer geht nicht alles so wie man will.

Die B.B.C. schreibt mir soeben, dass man dort gern Ihre Suite »Mikrokosmos«²⁵ nehmen würde, aber man möchte gern wissen ob Sie diese Suite nicht bereits bei der

²⁴ Ernest Ansermet (11. XI. 1883 Vevey—20. II. 1969 Genf) — Schweizer Dirigent. 1918 hat er in Genf das Ensemble Orchestre de la Suisse romande gegründet, dessen führender Dirigent er war. Das im Brief erwähnte Budapester Konzert wurde auf den 22. März 1938 verschoben.

²⁵ Im Brief wird Mikrokosmos fälschlich als Suite bezeichnet. Siehe Bartóks Korrektur im Brief Nr. 33. Damals waren von den 153 Klavierstücken erst 110 fertig.

Contemporary Music Society gespielt haben. Ausserdem schreibt mir die B.B.C. dass man in der Saison 1938/39 gern in einem grossen Symphonie Konzert in Queens Hall von der B.B.C. die Erstaufführung Ihrer »Musik für Streicher, Schlagzeug und Celeste« bringen würde.

Inzwischen herzliche Grüsse

stets Ihre

A. Kossar

BÉLA BARTÓK AN FRAU KOSSAR

[6]

Budapest, II. Csalán-út, 29.,
den 21. Sept. 1937.

Sehr geehrte Frau Kossar!

Auf meine Karte (vom 13. Sept.) habe ich von Ihnen noch keine Antwort erhalten. Es macht einstweilen nichts, denn — wie ich heute erfahre — konnte jenes budapester Konzert vom 27. Januar auf März verschoben werden. — Aber wegen einem Auftreten in Basel möchte ich doch gerne sämtliche Daten recht bald wissen.

Mit den besten Grüssen Ihr

Béla Bartók

Handgeschriebene Postkarte.

Anschrift: Concertdirectie A. Kossar / Albrecht Dürerstraat 16. / Amsterdam / Holland

BÉLA BARTÓK AN FRAU KOSSAR

[7]

Budapest, II. Csalán-út, 29., den 27. Sept. 1937.

Sehr geehrte Frau Kossar!

Ihr Brief kam am selben Tag an, an welchem meine 2. Karte wegging. Aus letzterem haben Sie das wichtigste, dass ich nämlich auch nach 24.⁺ Jan. frei bin, erfahren. Nur möchte ich — wie gesagt — recht bald sämtliche Daten (wegen Basel) wissen.

Ich gebe hier für London Programmvorschlüge an, alles aus dem Mikrokosmos, welches keine Suite ist, sondern ein Sammelwerk von hundertzehn kleinen Klavierstücken.

A. Three groups from the piano pieces »Mikrokosmos«²⁶

I. (easier pieces) 1. In transylvanian mood

²⁶ Nach der Numerierung der später zusammengestellten vollständigen Sammlung erfolgten die zwei Londoner Mikrokosmos-Auswahlen in folgender Reihe: Zusammenstellung vom 9. Februar 1937 (laut Brief von Bartók an Zoltán Székely vom 12. Januar 1937): 62, 70, 73, 78, 81, 84, 87, 90, 91, 92, 100, 110, 116, 122, 124, 129, 131, 133, 136, 137, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 147.

Zusammenstellung vom 20. Januar 1938: 53, 88, 94, 103, 106, 108, 109, 114, 120, 123, 125, 130, 132, 138, 139, 148, 149, 150, 151, 153.

2. Children's song; 3. Tale; 4. Wrestling; 5. Major seconds broken and together; 6. Minor and Major; 7. Theme and inversion; 8. Staccato versus Legato. (8'30")
- II. 1. Boating; 2. Duet for pipes; 3. Burlesque rustique; 4. Bagpipe-music; 5. Fifth-chords; 6. From the Bali-Island; 7. Merry Andrew. (8'10")
- III. Five dances in »bulgarian« rhythm (7'25")
zusammen netto 24' Minuten wozu noch etwa 3 Minuten zum Ansagen und nötigen kurzen Pausen zwischen den Stücken hinzugerechnet werden muss. Die Stücke dieses Programms wurden im C[on]temporary M.C. Konzert **nicht** gespielt.

B.

- I. 1. Syncopation; 2. Whole tone scale; 3. Free variations; 4. From the diary of a fly; 5. Chromatic invention; 6. March. (9')
- II. 1. Divided arpeggios; 2. Minor seconds and major sevenths; 3. Unison; 4. Ostinato. (9'20")
- III. Five dances in »bulgarian« rhythm. (7'25")
insgesamt 25'45", hiezu noch etwa 2 1/2 Minuten. Aus Programm B. wurde Gruppe I. II. im Contemporary M. C. **vorgetragen**.

Mit den besten Grüßen Ihr ergebener

Béla Bartók

Hat man das vorgeschlagene Programm (Mozart E dur trio etc.) für Avro (Staaln.) angenommen?

+ An der perforierten Stelle ist die zweite Zahl unleserlich.

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[17]

27. September 1937

Sehr geehrter Herr Professor,

Mein Brief und Ihre Karte haben sich wahrscheinlich gekreuzt. Der 24. Januar steht also für Rotterdam fest.

Ich habe soeben auch ein A.V.R.O. Konzert für den 23. Januar festgelegt. Sie sollen ein Recital-Programm von ungefähr 25 Minuten spielen. Was die Staalmeester (Kammermusik Ensemble) Mitwirkung betrifft so schlägt die A.V.R.O. folgendes vor: Statt ein Recital *und* eine Kammermusikmitwirkung zu spielen, sollen Sie am 23. Januar nachmittag eine kleine Gruppe Piano-Soli spielen, dann die Volksweisen in der Bearbeitung von Orszag[h]²⁷ für Klavier und Violine und zum Schluss im Pianoquintet

²⁷ Tivadar Országh (5. XII. 1901 Soroksár—11. X. 1963 Budapest) — ungarischer Violinist; von 1927 bis 1946 Zweiter Geiger und später Bratschist im Waldbauer-Kerpely-Quartett. Zusammen mit Bartók hat er aus der Klavier-Serie *Für Kinder* (1908/09) eine Bearbeitung für Geige und Klavier verfertigt: Magyar Népdalok [Ungarische Volkslieder], 1931 I. [34, 36, 17, 31] und II. [16, 14, 19, 8, 21]. Die Zahlen in eckigen Klammern beziehen sich auf die im Verlag Rózsavölgyi és Társa erschienene erste Form der Serie *Für Kinder*, die 85 Stücke enthielt.

von Ernst von Dohnanyi²⁸ die Klavierpartei erfüllen. Für alles zusammen will die A.V.R.O. dann statt f. 200.— ein Honorar von f. 275.— bezahlen. Würde Ihnen dies zusagen? Die A.V.R.O. stellt sich dies so vor, dass Sie ein Konzert ungarischer Musik ankündigen.

Dieses selbe Programm, also Piano-Soli, eventuel zwei Geigenwerke und das Dohnanyi-Quintet würde eventuel die hiesige Gesellschaft für moderne Musik im Muzieklyceum am 21. Dezember ausführen. Die Sache steht noch nicht fest, weil die Kosten für die Gesellschaft doch ziemlich erheblich sind, aber ich möchte doch gern wissen ob Sie im Prinzip mit einem Honorar von f. 150.— hierfür einverstanden sind. Mehr lässt sich in dem Saal nicht herausholen, denn die Konzertunkosten belaufen sich auf etwa f. 200.— und die Staalmeesters würden, um die Sache möglich zu machen mit einer Unkostenvergütung von f. 50.— vorlieb nehmen.

Von der B.B.C. und der Radio Luxembourg habe ich noch keine Daten bekommen.

Etwas ist ziemlich lustig: Das Concertgebouw kündigt für den 10. Februar 1938 die *erste Aufführung in Holland* von Ihrer »Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta« an. Was für eine Blamage, dieses Werk geht bereits am 18. Januar im Haag und am 24. in Rotterdam!!!

Herzliche Grüsse

BÉLA BARTÓK AN FRAU KOSSAR

[8]

Budapest, den 8. Okt. [1937]

Sehr geehrte Frau Kossar!

Der Vorschlag des AVRO mit dem Dohnányi Klavierquintett gefällt mir zwar nicht besonders, ich würde es jedoch annehmen, wenn es sich um das K. quintett op. 1, C moll handelt (das 2. Quintett würde ich *nicht* spielen).

Bei der Gesellschaft für moderne Musik würde ich mich mit 150 fl. begnügen. N.b. Die Ország-Transkriptionen sind ung. 11 1/2 Minuten. Im Falle dass Dohnányi-Qu. gespielt wird, sollen die Solo-Klavierstücke welche Zeitdauer haben? Auch möchte ich wissen, welche Solostücke ich im Febr., als ich mit Székely im AVRO den Abend hatte, gespielt habe, damit ich nicht ev. dieselben auf's Programm nehme.

Ich erwarte (wegen Basel) sehr die Daten wenigstens für Luxemburg.

Mit den besten Grüssen Ihr

Béla Bartók

²⁸ Ernő [Ernst von] Dohnányi (27. VII. 1877 Preßburg—9. II. 1960 New York) — Komponist, Pianist und Dirigent, dessen Klavierkunst der junge Bartók bewunderte und bei ihm im Sommer 1903 Stunden nahm. Das *c-Moll-Klavierquintett* wurde vom 18jährigen Dohnányi komponiert und am 25. November 1895 in Wien aufgeführt. Das Werk fand auch Brahms Gefallen.

Sehr geehrter Herr Professor,

Von der B.B.C. kann ich erst Ende Oktober ein definitives Datum bekommen. Ich habe nach Erhalt Ihres Briefes nochmals dringend geschrieben, aber sie können sich erst Ende dieses Monats entscheiden. Ich denke es ist am besten Sie rechnen damit, dass das B.B.C. Datum nach dem 24. Januar sein wird.

Mit Luxembourg kann ich noch nicht abschliessen, denn inzwischen ist der französische Franken ja beinahe auf die Hälfte gesunken und die 2500 Franken die ich angeboten bekam sind nur mehr ungefähr 300 Schweizer Franken wert, während sie erst 500 Schweizer Franken wert waren. Ich denke aber dass ich auch dieses Engagement auf die Zeit nach dem 24. Januar festlegen werde. Dann währe es am besten Sie legen Basel auf die Zeit vor den 18. Januar und rechnen damit, dass Sie in Holland am 18. Januar in Den Haag beginnen.

Fest stehen der 18. Januar für den Haag, der 23. Januar für die A.V.R.O. und der 24. Januar für Rotterdam. Honorare für den 18. und 24. Januar zusammen 250 Gulden, für das A.V.R.O. Auftreten 275 Gulden.

Auf Abschluss warten: ein Vortrag im Haag bei Frau Philippi-Reesema²⁹ die nicht mehr als 50 Gulden hierfür bezahlen könnte und den 19 Januar nehmen würde. Könnten Sie dies annehmen? Der Verein ist arm und kann nicht mehr bezahlen. Weiters könnte ich zum 21. Januar ein Konzert in Amsterdam, Muzieklyceum abschliessen, aber nicht, wie ich zu erst schrieb bei der Gesellschaft für moderne Musik, Sektion Holland, sondern bei dem »Holländischen Verein für moderne Musik«. Aber das äusserste Honorar das ich dort erreichen kann sind 125 Gulden. Mehr ist aus dem Verein nicht heraus zu holen. (Die Gesellschaft für moderne Musik kann sich nicht zu dem Konzert entschliessen, ich bekomme keine Antwort auf meine Briefe und ich habe es daher bei dem obigen Verein versucht, der sich wohl gleich entscheiden will.) Als Programm sollen vor der Pause (50 Minuten Mikrokosmos und die Országh Transkriptionen gehen und nach der Pause das Dohnanyi Quintet, also das selbe Programm wie in der A.V.R.O. nur etwas länger. Für die A.V.R.O. soll das Programm zweimal 30 Minuten dauern. Gespielt wird, wie Sie es verlangen, das Klavierquintett op. 1 in c moll von Dohnanyi. Könnten Sie mir die Geigenstimme zu den Országh Transkriptionen einschicken oder ist das Werk bei Musikhandel zu bekommen?

Ich möchte also von Ihnen hören:

1. ob ich 19. Januar einen Vortrag im Haag für 50 Gulden annehmen darf und wenn ja, würden Sie denselben Vortrag halten wie voriges Jahr im Bachsaal, Amsterdam.

2. Darf ich den 21. Januar bei der »Vereeniging voor Hedendaagsche Muziek« für f. 125 annehmen und wenn ja, wollen Sie mir dann ein Programm mitteilen für die Zeit vor der Pause, in das auch die Országh Transkriptionen aufgenommen sind. Nach der Pause soll das Dohnanyi Quintett gespielt werden.

²⁹ Frau Philippi-Reesema — Haager Kunstmäzenatin, die Bartóks Vortrag organisierte. Siehe Brief Nr. 19, wo Frau A. Kossar bemerkt, daß Frau Székely die Adresse vermittelt hat.

In der A.V.R.O. haben Sie im Februar gespielt:

Kleine Suite voor Piano

Musique Nocturne

Rumänische Weihnachtslieder

Lied

28. Januar

Tambour

All'ungherese

Rondo

Mit Székely zusammen haben Sie nur die Rhapsodie und die Rumänischen Tänze gespielt.

Mit den besten Grüßen
Ihre

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[19]

15. Oktober 1937

Sehr geehrter Herr Professor,

Ich bekomme soeben aus Luxemburg Nachricht, dass man dort den 29. Januar nehmen möchte. Es soll ein Orchesterkonzert sein und ich habe daher Ihr 2. Klavierkonzert vorgeschlagen.

Als Honorar ist man gewillt 2500 luxemburgische Franken zu bezahlen und ich habe mich soeben erkundigt: 100 luxemburgische Franken sind 7.80 Gulden und 100 Schweizer Franken ungefähr 40 Gulden. 2500 luxemburgische Franken sind daher beinahe 500 Schweizer Franken und ich habe das Engagement daher angenommen.

Zugleich habe ich heute auch der B.B.C. geschrieben und gebeten wenn möglich das Engagement auf den 26. Januar zu legen. Das wäre für Sie das Angenehmste, denn Luxemburg liegt auf dem Weg nach Basel. Geht der 26. Januar in der B.B.C. nicht, dann denke ich es ist am besten London auf ein Datum vor dem 18. Januar zu nehmen und ich werde versuchen ob ich auf den Weg von Rotterdam nach Luxembourg nicht noch Brussel hinzu bekommen kann, um die Zwischenzeit auszufüllen.

Mit den besten Empfehlungen

BÉLA BARTÓK AN FRAU KOSSAR

[9]

Budapest, den 18. Okt. 1937.

Sehr geehrte Frau Kossar!

Ihre 2 Fragen beantwortend, teile ich Ihnen mit, dass:

1. Da ich ohnehin schon dort sitze, so nehme ich den Vortrag am 19. Jan. für 50 Gulden an (denselben Vortrag wie letztesmal in Amsterdam).
2. Ebenso den 21. Januar bei der »Vereeniging voor etz.« für 125 Gulden (aus ebendenselben Grund). Das Programm wäre:

- I. [a] Kleine Suite in 5 Sätzen
(nach den 44 Duos für 2 Violinen)]⁺ 6'
- b) Aus »Mikrokosmos«:
Alternierende Terzen; — Kvartern; — Melodie; — Akkorde mit und gegeneinander;
— Synkopen; — Ganztonleiter; — Freie Variationen; — Aus dem Tagebuche einer
Fliege; — Verteilte Arpeggien; — Marsch;
[Kleine Sekunden und grosse Septimen; — Chromatische Invention;]⁺ — Unisoni;
— Ostinato. 23"
- II. die Országh-Transkription 11"
- III. Dohnányi Quintett 30' (?)

Für Avro Klavierstücke dieselben, mit Ausnahme der []⁺ durchstrichenen = 19'.
Ein Exemplar der Országh Transkr. werde ich Ihnen nächstens zuschicken.

Ja, ich wusste garnicht das[s] der franz. Franken so weit gesunken ist. So kann man natürlich das dort nicht machen. Ich erwarte diesbezüglich und über London Ihre weiteren Nachrichten.

Jetzt muss ich noch fragen, wie viel Minuten Solo ich in Haag—Rotterdam zu spielen habe, damit auch dieser Programmteil festgesetzt werden kann.

Mit den besten Grüßen

Ihr ergebener

Béla Bartók

⁺ In eckigen Klammern von Bartók mit Rotstift durchgestrichen.

Soeben erhalte ich Ihren Brief vom 15. Okt.; Luxemburg nehme ich also für 2500 luxemb. Franken am 29. Januar an. — Was aber London anbelangt, so schlagen Sie — falls der B.B.C. der 26. Jan. nicht passt, den 20. oder 21. Januar vor: die für den 19. geplante Vorlesung kann doch gewiss eventuell auf 25 oder 26 Januar verlegt werden. Ich habe nämlich für *Basel den 16. Jan.* — auf Grund Ihres Briefes vom 13. Okt. — schon versprochen. — Ich werde zwar in Basel anfragen, ob das dortige Konzert nicht eventuell auch vorverlegt werden kann; einstweilen bin ich aber dort gebunden für den 16. Jan.

Mit der B.B.C. sind immer solche Schwierigkeiten, weil man von dort das Datum immer zu spät erhält.

Jedenfalls erwarte [ich] so bald als möglich die Entscheidung der B.B.C.

Ihr ergebener

Bartók

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[20]

22. Oktober 1937

Lieber Herr Professor,

Bevor ich es vergesse, gleich am Anfang des Briefes ich brauche dringend zwei Fotos von Ihnen, in Passportformat, denn ich glaube Brussel kommt doch noch zustande aber ich muss sofort die Fotos einschicken, da man dort erst um die Arbeitserlaubnis einreichen muss und dazu sind die Fotos nötig. Bitte schicken Sie sie mir gleich, denn es

wäre doch schön wenn auch dieses Engagement noch hinzukäme, dann lohnt es sich für Sie auch besser nach dem Westen zu kommen.

Es stehen bis jetzt also fest

- 16. Januar Basel (durch Sie)
- 18. Januar Den Haag (25 Minuten Solo in zwei Gruppen)
- 19. Januar Den Haag (Vortrag)
- 21. Januar Amsterdam (Verein für moderne Musik)
- 23. Januar A.V.R.O. Hilversum
- 24. Januar Rotterdam (25 Minuten Solo in zwei Gruppen)
- 29. Januar Luxembourg (2. Klavierkonzert)

Ich warte noch auf die B.B.C. (die einem immer bis zum letzten Moment in Spannung hält ob man das Engagement bekommt oder nicht) und auf Brussel.

Die B.B.C. wäre am besten am 26. Januar, geht das nicht dann muss ich den Vortrag und das Konzert in Amsterdam zu verlegen suchen, was mit Amsterdam Schwierigkeiten geben wird, denn man kann ohnehin schon beinahe keine freien Daten mehr bekommen. Wenn es sein muss könnten Sie noch am 18. Januar abends nach London fahren (der Bootzug geht um 10.03 Abends) und am 19. in London spielen, dann können Sie am 21. wieder hier sein, aber das ist auch nicht zu gut, weil Sie ja auch mit den Staalmeesters irgendwann proben müssen. Wenn es gar nicht anders geht, dann müssen Sie vielleicht doch von Luxembourg nach London fahren, was aber schade wäre, denn es ist unnützes Geld für die Fahrt. Ich werde jedenfalls auf den 26. Januar oder 19. Januar andringen.

Mit den besten Grüßen
Ihre

BÉLA BARTÓK AN FRAU KOSSAR

[10]

Budapest, den 26. Okt. 1937.

Sehr geehrte Frau Kossar!

Beiliegend 2 Fotos.

Ich weiss eigentlich nicht recht, wohin Brüssel hineingeschoben werden kann. Freilich hängt das auch von London ab.

Dann: soeben erfahre ich dass in Basel der 16. Jan. noch garnicht sicher ist, es hängt von der Zusage irgendwelcher pariser Bläser ab. So dass dieses Konzert eventuell doch früher abgehalten wird, wodurch dann einige Tage vor dem 18. Jan. für uns frei werden. Hoffentlich haben wir in einer Woche hierüber Entscheidung.

Für Haag und Rotterdam sende ich folgendes Programm:

- 1. a) Kleine Suite (nach den 44 Duos für 2 Violinen) in 5 Sätzen getragener Gesang — Drehtanz — Quasi pizzicato — Kleinrussisch — Sackpfeifer 6'
- b) Fünf Tänze im bulgarischen Rhythmus 8'
- 2. Klavierstücke aus »Mikrokosmos«:
 - Freie Variationen
 - Aus dem Tagebuche einer Fliege
 - Kleine Sekunden und grosse Septimen

Unisono
Ostinato 11'

N. b. Hier und auch anderswo in Holland sollen die deutschen Titeln in's Holländische übersetzt werden.

Mit den besten Grüßen Ihr erg.

Béla Bartók

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[21]

2. November 1937

Sehr geehrter Herr Professor,

Für ein paar Tage habe ich das grösste Durcheinander mit den Daten gehabt, aber jetzt hat sich doch alles wieder geklärt. Die B.B.C. wollte nämlich plötzlich den 20. Januar haben und konnte unmöglich ein anderes Datum verschaffen. Ich musste also umsetzen. Jetzt sieht es so aus:

18. Januar Den Haag mit dem »Nederlandsch Kamerorkest«	f. 125.—
20. Januar London, B.B.C.	
23. Januar Hilversum, A.V.R.O. mit den »Staalmeesters«	f. 275.—
24. Januar Rotterdam mit dem »Nederlandsch Kamerorkest«	f. 125.—
25. Januar Amsterdam, Muzieklyceum	f. 125.—
29. Januar Luxembourg, Orchesterkonzert	F. 2500.—

Ich bin noch in Unterhandlung mit Frau Philippi um ein anderes Datum für den Vortrag zu bekommen, den[n] dieser Vortrag fiel mit dem B.B.C. Datum zusammen, aber ich nahm an, dass Sie lieber in der B.B.C. spielen als im Haag einen Vortrag halten. Frau Philippi kann den 17. 22. oder 26. Januar bekommen. Wenn Sie den 17. oder den 22. nimmt dann biete ich den 26. Januar nach Brussel an. Nimmt sie den 26. dann müsste ich Brussel (wenn es noch zustande kommt) auf den 30. oder 31. Januar legen. Eventuel ginge es auch, dass Sie von London kommend am 21. oder 22. Januar in Brussel spielen. Ich möchte den 19. Januar gern für eine Probe mit den Staalmeesters haben und wenn es geht auch gern den 22. Januar. Der 21. oder 22. für Brüssel gehen natürlich nur dann wenn es kein Orchesterkonzert ist. Auf jeden Fall, ich werde schon dafür sorgen, dass alles so gut wie möglich in einander passt.

Die Programme habe ich überall hin mitgeteilt, es ist alles in Ordnung.

Mit den besten Grüßen und Empfehlungen

BÉLA BARTÓK AN FRAU KOSSAR

[11]

Budapest, den 10. Nov., 1937.

Sehr geehrte Frau Kossar!

Zu Ihrem Brief vom 2. Nov. möchte ich Folgendes bemerken:

Aus Basel, wo ich am 16. Jan. spiele, kann ich in Haag erst am 17. abends eintreffen, also kann ich dort am 17. noch nichts machen; für London brauche ich den 19. für die

Hinfahrt, den 21. für die Rückfahrt (es ist für mich zu anstrengend nach einer Nachtreise in London zu spielen). Infolgedessen bleiben nur 22. (auch 23.) für die Staalmeister-Probe, was voll[]kommen genügt; 26. für Frau Philippi oder Brüssel, bzw. 30.⁺ 31 für Brüssel. Wenn dieses Datum bei Frau Philippi auf Schwierigkeiten stösst, so muss halt der Vortrag wegbleiben. — In Brüssel kann es sich nicht um ein Orchesterkonzert handeln (ich habe ja das letztmal dort mein 2. Klav. Konzert gespielt) sondern nur um Solo Klavierstücke im Studio.

Beiliegenden Brief bitte ich Sie an Frau Philippi weiter zu befördern; Sie können daraus ersehen dass ich ihren Wunsch nicht erfüllen kann. Ich möchte noch wissen, welches Programm die B.B.C. gewählt hat.

In diesen Tagen sende ich Ihnen die Országh-Transkription; könnte ich nicht vielleicht von Ihnen bzw. von den Staalmeesters die Klavierstimme des Dohnányi Quintett's leihweise erhalten, welche ich mir sonst kaufen müsste. Es hat keine Eile damit; vielleicht könnten Székely's sie mitbringen, die ja in Dez. nach Budapest kommen.

Mit den besten Grüßen Ihr ergebener

Béla Bartók

⁺ An der Stelle der Perforation fehlt Nummer 30.

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[22]

[Amsterdam-Z.] 15. November 1937
[Albrecht Dürerstraat 16]

Sehr geehrter Herr Professor,

Aus Brussel ist noch keine Antwort da. Ich lege einen Brief bei, den ich aus Versehen geöffnet habe. Ich bitte mich zu entschuldigen, der Brief steckte in einem Umschlag der N.I.R.³⁰ und da ich Antwort vom belgischen Radio erwartete, habe ich den Brief geöffnet ohne genau nach der Adresse zu sehen.

Die B.B.C. schreibt mir soeben, dass man, um dem Programm mehr Abwechslung zu geben, die drei Gruppen Soli mit zwei kurzen Gruppen aus Ihren »Duos für zwei Violinen« (aus den »44 Arangement von Volkstänzen«) unterbrechen will. Die B.B.C. sagt dass Carl Fleisch³¹ sie auf diese Duos aufmerksam gemacht hat und dass zwei der besten Fleisch-Schüler diese Duos spielen werden. (Ich vermute Rostal³² und Temianka³³.)

Die Országh Transkriptionen sind soeben eingetroffen, vielen Dank. Ich schicke heute auch gleich die Klavierstimme zum Dohnanyi Quintett an Sie ab.

Mit den besten Empfehlungen

A. Kossar

³⁰ N.I.R.: *Nationaal Instituut voor Radio-Omroep*.

³¹ Karl [Károly] Fleisch (9. X. 1873 Moson—14. XI. 1944 Luzern) — Violinist und Pädagog. Von 1897 bis 1902 Professor am Bukarester, von 1903 bis 1908 am Amsterdamer Konservatorium, später ließ er sich in Berlin nieder. Von 1924 bis 1928 hielt er Sonderkurse in Philadelphia (Curtis-Institute) und in Baden. 1934 emigrierte er und unterrichtete in London und später in Amsterdam.

³² Max Rostal (7. VIII 1905 Teschen) aus Österreich stammender englischer Violinist, Schüler von Fleisch. Seit 1931 Lehrer an der Berliner Musikhochschule, wirkte von 1934 bis 1938 in England, ließ sich in der Schweiz nieder.

³³ Henri Temianka (19. XI. 1906 Greenock, Schottland) — Violinist schottischer Abstammung, studierte in Rotterdam, Berlin und Paris, wurde 1926 in Philadelphia Schüler von Karl Fleisch.

BÉLA BARTÓK AN FRAU KOSSAR

[12]

Budapest, II. Csalán-út, 29.
[1937. nov. 24.]

Sehr geehrte Frau Kossar!

1. Ich nahm zu Kenntnis, dass der Vortrag in Haag am 26. Januar stattfindet. — 2. Natürlich habe ich nichts dagegen, wenn in London B.B.C. auch einige meiner Duos gespielt wird; nur möchte ich gerne wissen, welches von den vorgeschlagenen 2 Programme[n] man dort gewählt hat. — 3. Da Bechstein's im Mai aus eigener Initiative das Verhältnis mit mir gelöst haben, so will ich Bechstein nicht mehr spielen.³⁴ Am liebsten würde ich Pleyel spielen; wo kein Pleyel zu haben ist, dort Steinway. Ich bitte Sie das an den entsprechenden Stellen mitzuteilen.

Mit den besten Grüßen Ihr erg.

Béla Bartók

Handgeschriebene Postkarte.

Anschrift: Concertdirectie Kossar / Amsterdam / Albrecht Dürerstraat 16. / Holland

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[23]

1. Dezember 1937

Sehr geehrter Herr Professor

Brüssel ist nun doch auch noch in Ordnung gekommen. Das Konzert ist ein Recital und soll 20 Minuten dauern. Im selben Konzert wird durch Frans Wigy,³⁵ violinist, und Collaer,³⁶ Pianist Ihre zweite Sonate gespielt werden. Weiters will man eine Sängerin engagieren die einige Ihrer Lieder singen soll (15 Min.)³⁷ und man bittet Sie diese Sängerin zu begleiten.

Das Konzert soll am 30. Januar stattfinden und man bietet Ihnen hierfür 3500 belgische Franken als Honorar.

³⁴ Charakteristisch für Bartóks Beziehungen zu der Berliner Klavierfabrik Bechstein war, daß er nach der Vorführung des Werbefilms der Firma am 9. Dezember 1928 im Budapester Lichtspielhaus »Royal Apollo« auf dem Klavier spielte. Über den Streifen schrieb der Kritiker bei »Népszava« [Volksstimme], Sándor Jemnitz, daß der Film »trotz kommerzieller Absichten eine lobende Kritik verdient, weil er interessant und lehrreich ist und sich geschmackvoll jeder Art Marktschreierei enthält. Von der Auswahl des Holzmaterials bis zum Spannen der Saiten können wir den Gesamtprozeß der Klavierherstellung verfolgen...«

Nach diesem Brief hat Bartóks Verbindung mit der Firma Bechstein Ende 1937 ein Ende gefunden. Danach spielte er nicht mehr auf Bechsteinklavieren. Die Dokumente über die Unterbrechung der Beziehungen zwischen Bartók und der Firma Bechstein sind bisher unbekannt, der Grund hierfür ist jedoch klar. Die Firma C. Bechstein teilte Bartók in ihrem Brief vom 30. April 1937 (Bartók Archiv, Budapest) mit, daß sie für den in Bartóks Wohnung als Dispositionsinstrument befindlichen Flügel Modell »B« N^o. 132028 »... einen Vorzugsmietpreis von monatlich RM 15.—« zu berechnen wünscht.

³⁵ Frans Wigy (23. V. 1919) — belgischer Violinist, Lehrer am Königlichen Konservatorium, Antwerpen.

³⁶ Paul Collaer (8. VI. 1891 Boom) — belgischer Pianist und Musikologe.

³⁷ Bartók hat auf dem Brüsseler Rundfunkkonzert am 30. Januar 1938 die Sängerin Martin-Metten begleitet, die einige Lieder aus *Zwanzig Ungarische Volkslieder* (1929) vorgetragen hat.

Das Datum ist gut und ich glaube die Bedingungen sind auch anständig; würden Sie mir also bitte ein Programm von 20 Minuten einschicken.

Ich habe eine permanente Arbeitsbewilligung für Sie erhalten, die ich diesem Brief beilege, da sie bis October 1939 gilt wollen Sie sie bitte gut bewahren.

Die B.B.C. hat die ersten drei Gruppen aus Mikrokosmos gewählt.

Ich glaube, dass dies vorläufig alles ist. Es kann nicht viel mehr hinzukommen, alles was danach aussah, dass etwas daraus wird, ist jetzt zustande gekommen.

Recht herzliche Grüsse
Ihre

BÉLA BARTÓK AN FRAU KOSSAR

[13]

Budapest, den 6. Dez. 1937.

Sehr geehrte Frau Kossar!

Für Brüssel schlage ich folgende meiner Klavierstücke vor:

3. Suite, op. 14 10'

4. Allegro barbaro 2'

2. Musiques nocturnes 5'

1. Preludio et All'Ungherese 3'

Jetzt möchte ich noch folgendes wissen: welche der öffentlichen Konzerte findet bei Tag (vormittag, nachmittag) statt? Wegen dem Anzug frage ich dieses; die Vorlesung ist wohl spät nachmittag, und da genügt wohl ein dunkler Strassenanzug.*

Für eine Tournée genügt das; anfang Febr. [mu]ss ich sowieso schon in Budapest sein.

Mit den besten Grüssen Ihr ergebener

Béla Bartók

* Ich nehme an, dass am 18. vormittag eine Probe meines Orchesterwerkes in Haag stattfindet, es wäre wünschenswert, wenn ich es vor der Aufführung hören könnte.

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[24]

10. Dezember 1937

Sehr geehrter Herr Professor,

Hier ist der Kontrakt von der B.B.C. Ich habe den Gegenkontrakt für Sie unterzeichnet, weil ihn die B.B.C. sofort zurück haben wollte. Ich habe der B.B.C. geschrieben Ihnen den Labour Permit bis zum 12. Januar direkt nach Budapest zu schicken. Ist der Labour Permit aber erst nach dem 12. Januar fertig, dann sollen sie ihn zu mir schicken. Ich werde dann, wie immer, für Ihr englisches Visum sorgen.

Hier sind nochmals alle Daten mit allen Angaben:

Januar

18. 20 Uhr Den Haag Ned. Kamer Orkest, Gruppe Soli,

f. 125.—
Frack

- | | | |
|-------------|---|---------------|
| 20. 21. "20 | <i>London</i> B.B.C. Gruppe Soli, | £ 42 |
| 23. 14. "30 | <i>Hilversum</i> A.V.R.O. Kammermusik und Soli, | f. 275.— |
| 24. 20 Uhr | <i>Rotterdam</i> Ned. Kamerorkest, Gruppe Soli, | f. 125.— |
| | | <i>Frack</i> |
| 25. 20. "15 | <i>Amsterdam</i> Muzieklyceum, Kammermusik Soli, | f. 125 |
| | | <i>Frack</i> |
| 26. | <i>Den Haag</i> Vortrag | f. 50.— |
| | | dunkler Anzug |
| 29. 20 Uhr | <i>Luxemburg</i> Radio, 2. Klavierkonzert | F 2500.— |
| | 2 Proben, eine am Vortrag und eine am Tag des Konzertes. Bitte Orchester material eine Woche zuvor einsenden. | |
| 30. 17. "55 | <i>Brussel</i> Radio, Begleitung und Gruppe Soli | F 3500.— |
| | Vom Vortrag im Haag habe ich noch keine rechten Angaben, ich werde aber noch schreiben. Die Arbeiterlaubnis für Holland werde ich Anfang Januar an Sie abschicken. | |
| | Wenn Sie jetzt im Januar nach der Schweiz fahren, könnten Sie nicht mit Schulthess reden, dass er mir wenigstens die Radio-Stationen in der Schweiz zur Bearbeitung überlässt. Ich hätte Ihnen zu Basel ganz gut alle drei Radios in der Schweiz, Bern, Lausanne und Zürich verschaffen können und noch Murten oder Freiburg dazu. Wenn Sie ohnehin dort sind, wäre das doch mitgenommen. Ich will Schulthess nichts wegnehmen und Ihnen nicht mehr verschaffen als Sie haben wollen, aber wenn Sie ohnehin nach der Schweiz müssen könnten Sie doch leicht noch was dazu bekommen. | |
| | Recht fröhliche Weihnachten wünscht Ihnen | |
| | | Ihre |

BÉLA BARTÓK FRAU KOSSAR

[14]

Budapest, den 14. Dec. 1937

Sehr geehrte Frau Kossar!

Ihren Brief mit dem B.B.C. Vertrag habe ich erhalten. — Nun sind aber noch zwei Angelegenheiten zu ordnen. Sie haben anscheinend vergessen Luxemburg mitzuteilen, dass für die Beschaffung des Aufführungsmaterials Luxemburg zu sorgen hat! — Es war ja bei Orchesterengagements bisher immer so! ich besitze kein Material, und kann auch keines beschaffen. Man soll sich schleunigst an die Universal Edition wenden und die Angelegenheit ordnen, sonst müsste ich absagen.

Die zweite Sache ist die: ich verlasse Budapest schon am 8. Januar; schreiben Sie bitte an die B.B.C., dass man *nach Budapest* nur spätestens bis 3. Januar das Permit senden soll, nach dem 3. Jan. aber Ihnen nach Amsterdam. Namentlich aber ist es wichtig, dass Sie am 2. Januar noch einmal der B.B.C. darüber schreiben: »Don't send the permit for Mr. Bartók to Budapest usw, because he left Budapest for a tournée; send it to Koncertdirektie Kossar!«

Unser Haus wird nämlich vom 8. Jan. an geschlossen sein, *und keine Möglichkeit, Briefe mir nachzusenden.*

Vor einigen Tagen erhielt ich den beigelegten Brief, den ich nicht recht verstehe. Erstens ist das Datum unrichtig, zweitens scheint man am Programm ändern zu wollen. Die hier beigefügte Antwort bitte ich Sie weiterzubefördern. In Basel habe ich vom 10.-en mit

Proben, Vorlesungen, und auch mit Radio viel zu tun (wobei aber materiell garnichts herauskommt) so dass da jetzt nichts weiteres zu machen ist. Ausführlicher darüber mündlich!

Ihr ergebener

Béla Bartók

(wegen Luxemburg erwarte ich dringend die Klärung!)

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[25]

[Amsterdam-Z.,] 15. Dezember 1937

[Albrecht Dürerstraat 16]

Sehr geehrter Herr Professor,

Der Vortrag im Haag beginnt um 8 Uhr abends, im »Nederlandsch Lyceum«, Willemstraat 40. Ein dunkler Anzug (nicht Smoking oder Frack) wird gewünscht.

Ich lege einen Brief der B.B.C. bei, der an meine Adresse geschickt wurde.

Wäre es Ihnen eventuel möglich das Konzert in Amsterdam, das zum 25. Januar feststeht am 31. Januar zu spielen? Der Verein will nämlich Ihre »Dorfszenen« aufführen, aber der Frauenchor, der dazu benötigt ist, ist am 25. Januar besetzt. Am 31. Januar wäre der Chor frei, und der Vorsitzende des Vereins, Herr Ruyneman³⁸ würde eben gern Ihre Dorfszenen bringen.

Recht fröhliche Weihnachten wünscht Ihnen

Ihre

A. Kossar

BÉLA BARTÓK AN FRAU KOSSAR

[15]

Budapest, den 17. Dez. 1937.

Sehr geehrte Frau Kossar!

Ich weiss schon wirlich nicht wo aus und ein vor lauter Arbeitsüberbürdung; deshalb ist auch der erste Ihnen (auf Autobusen) geschriebene Brief noch da liegen geblieben. Heute erhielt ich Ihren letzten Brief, worauf die Antwort im beiliegenden Brief an den Niederl. Ver. f. neue Musik ist. Daraus folgt, dass eine Änderung des Datum's auf den 31. Jan. garnicht notwendig ist. Ich rate den Herren, an eine Sängerin nicht zu denken, denn damit sind immer nur grosse Schwierigkeiten. Warum will man überhaupt das Programm plötzlich ändern? Warum hat man es sich nicht seinerzeit gut überlegt? Ich habe wirklich keine Zeit für soviel Geschreibsel. — Noch dazu finde ich nicht die Programme, die ich für Amsterdam und Avro gegeben habe, und muss Sie ersuchen mir eine Kopie derselben zuzuschicken. Vielen Dank dafür.

Mit den besten Grüssen Ihr ergebener

Béla Bartók

P. S. Den mir geschickten Brief der Amsterdamer lege ich doch nicht bei. Aus meiner Ant[w]ort ersehen Sie, worum es sich handelt.

³⁸ Daniel Ruyneman (8. VIII. 1886 Amsterdam) — holländischer Komponist, Vorsitzender des Vereins für neue Musik.

Sehr geehrter Herr Professor,

Es tut mir leid, dass der Verein für neue Musik Ihnen persönlich geschrieben hat, ich habe Herrn Ruyneman (der Vorsitzende) noch gesagt, er soll Sie nicht belästigen, denn erstens hatten Sie ohnehin genug zu tun, und zweitens bin ich Ihr Manager um dafür zu sorgen, dass Ihnen das »selber schreiben« erspart wird.

Ich habe der B.B.C. geschrieben, dass man den Labour-permit nur bis zum 3. Januar nach Budapest schicken soll, kommt er erst später dann wird der Labour permit zu mir geschickt, und besorge ich Ihnen wieder das Visum für England.

Nach Luxembourg habe ich ebenfalls geschrieben, dass man sich dort das Material selber besorgen muss, und das[s] es bei der Universal Edition zu bekommen ist.

Ich lege eine Liste bei auf der die Programme vorkommen um die Sie gefragt haben. Es bleibt beim 25. Januar für das Konzert in Amsterdam. Da der Verein gern einen ganzen »Bartók Abend« haben wollte, und Sie keine Zeit haben mit einem Geiger hier die Sonate oder die ungarischen Tänze einzustudieren, so habe ich Géza Frid³⁹ vorgeschlagen der mit einem guten holländischen Geiger die beiden Werke spielen kann. Székely ist nicht hier, und mein Mann (der in der A.V.R.O. am 23. Januar mit Ihnen spielt) ist am 25. Januar bereits unterwegs nach Italien, wo er am 26. Januar mit einer grösseren Tournée beginnt.

Ich glaube ich habe noch ein kleines Engagement für Sie das Ihnen keine Mühe macht und doch noch etwas einbringt. Die PHONI (der indische Radio) möchte gern ein kleines Interview mit Ihnen machen, das sie musikalisch illustrieren sollen. Das ganze braucht nicht mehr als 20 bis 30 Minuten zu dauern, wird übertags gemacht (zwischen 2 und 3 Uhr nachmittags) an einem der Tage die Sie ohnehin hier sind. Ich kann vielleicht 75 Gulden dafür bekommen, ich warte noch auf Antwort.

Also nochmals, recht fröhliche Weihnachten und ein glückliches Neujahr für Sie und Ihre Frau Gemahlin

Ihre

Programme:

- | | | | |
|------------|-----|---|------------|
| 18. Januar | Ia. | Kleine Suite in 5 Sätzen (nach den 44 Duos für 2 Violinen) | Getragener |
| 24. Januar | | Gesang — Drehtanz — Quasi pizzicato — Kleinrussisch — Sackpfeifer | 6 Minuten |
| | b. | Fünf Tänze im bulgarischen Rhythmus | 8 Minuten |
| | II. | Klavierstücke aus »Mikrokosmos« Freie Variationen — Aus dem | |
| | | Tagebuch einer Fliege — Kleine Sekunden und grosse Septimen — | |
| | | Unisono — Ostinato | 11 Minuten |
- (ausserdem wird in diesen Konzerten die »Musik für Saiteninstrumente, Celeste und Schlagzeug« gespielt)

³⁹ Géza Frid (25. I. 1904 Máramarossziget) — holländischer Komponist und Pianist ungarischer Abstammung. Von 1912 bis 1924 war er auf der Budapester Musikakademie Schüler von Keéri-Szántó, Bartók und Kodály. 1929 ließ er sich in Amsterdam nieder.

23. Januar Hilversum A.V.R.O.

- I. Aus »Mikrokosmos« Alternierende Terzen, Quarten, Melodie — Akkorde mit- und gegeneinander — Synkopen — Ganztonleiter, Freie Variationen — Aus dem Tagebuche einer Fliege — Verteilte Arpeggien — Marsch — Unisono — Ostinato
19 Minuten
- II. Die Országh Transkriptionen
11 Minuten
- III. Dohnanyi Quintet
30 Minuten

25. Januar, Amsterdam, Verein für neue Musik

- I. Sonate No. 2 für Violine und Klavier (wird von Géza Frid und Roodenburg gespielt)⁴⁰
- II. Aus Mikrokosmos (einzelne Stücke wie oben, nur kommt vor Unisono — Kleine Sekunden und grosse Septimen — Chromatische Invention) 23 Minuten
- III. »Dorfszenen« in der Originalfassung, Sie sollen bitte den Klavierpart spielen, Sängerin ist Berthe Seroen⁴¹ (gilt hier als eine erstklassige Sängerin)
- IV. Kleine Suite in 5 Sätzen 6 Minuten
- V. Ungarische Volkstänze
(wird von Géza Frid und Andries Roodenburg gespielt)

Programme:

Brussel: 30. Januar 1938

- Preludio et All'Ungherese 3 min.
Musiques nocturnes 5 min.
Suite op. 14 10 min.
Allegro barbaro 2 min.

20. Januar, London, B.B.C.

The groups from the piano pieces »Mikrokosmos«

- I. In transylvanian mode — Children's song — Tale — Wrestling — Major seconds broken and together — Minor and Major — Theme and inversion — Staccato versus legato.
- II. Boating — Duet for pipes — Burlesque rustique — Bagpipe music — Fifth chords — From the Bali-Island — Merry Andrew.
- III. Five dances in »bulgarian« rhythm.

BÉLA BARTÓK AN FRAU KOSSAR

[16]

den 27. Dez. 1937.

Sehr geehrte Frau Kossar!

Ich sehe mit Bestürzung die vollständige Umwälzung des Amsterdamer Programm's. Aber die Verantwortung müssen die Leiter der Vereenigung tragen! Ich höre dass der

⁴⁰ Andries Roodenburg — holländischer Violinist emigrierte Ende der 30er Jahre in die USA.

⁴¹ Berthe Seroen (27. XI. 1882 Mechelen) — belgische Sopransängerin, 1908 Primadonna am Brüsseler Théâtre de la Monnaie und an der Antwerper flämischen Oper.

genannte Geiger schlecht ist, und dass ein Geiger Namens Moszkowsky⁴² besser ist. Die genannte Sängerin ist auch nicht ganz besonders gut, allerdings geht sie an, wenn ich mich gut erinnere. Ist nicht vielleicht die Frau von Géza Fried [Frid]⁴³ besser? Freilich ist sie hohe Sopran. — Meine Adresse in Basel ist von 9. Jan. an: p/A. von Prof. Müller,⁴⁴ Fringeli str. 16.

Ihr ergebener

Béla Bartók.

Handgeschriebene Postkarte.

Anschrift: Concertdirectie A. Kossar / Amsterdam-Z. / Albrecht -Dürerstraat 16. / Holland

Absender: Bartók Béla / Bpest, II. Csalán út 29.

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[27]

[Amsterdam-Z.] 27. Dezember 1937
[Albrecht Dürerstraat 16]

Sehr geehrter Herr Professor,

Hier ist der Kontrakt für Brüssel, bitte schicken Sie mir ein Exemplar unterzeichnet zurück, oder vielleicht am besten, schicken Sie es gleich an Radio Brüssel, das erspart den Umweg. Ich lege auch einen Brief bei, der hierher geschickt wurde.

Ich bekam von mehreren Seiten eine Bitte um eine kurze biografische Notiz. Im Riemann steht eine die beinahe nicht zu gebrauchen ist (u. a. wird ein !! Quartett erwähnt) und überhaupt keines Ihrer letzteren Werke (keine Klavierkonzerte etc). Ich habe für die Leute im Haag so gut ich es konnte selbst eine kurze Biografie zurecht gemacht, aber vielleicht würden Sie mir doch mit ein paar Dingen an die Hand gehen. Ich habe ausser was im Riemann steht erwähnt dass Sie 5 Quartette geschrieben haben, zwei Klavierkonzerte, zwei Sonaten für Violine und Klavier, zwei Rhapsodien für Violine und Orchester, und natürlich die Musik für Saiteninstrumente etc. Vielleicht wollen Sie noch einige Bemerkungen dazu haben, oder etwas weglassen?

Mit den besten Empfehlungen
Ihre

A. Kossar

⁴² Alexander Moszkowsky — russisch-holländischer Violinist. Von 1938 bis 1958 Zweiter Geiger beim Ungarischen Streichquartett (Székely, Koromzay, Palotai).

⁴³ Frau Ella Frid (geb. Ella van Hall, 14. IV. 1910 Amsterdam) — holländische Pianistin und Sängerin (Sopran).

⁴⁴ Bartók war mit Prof. Dr. Oskar Müller und seiner Frau Anna Müller-Widmann (29. XII. 1893 Biel—22. XII. 1964 Basel) befreundet. Bartóks 23 Briefe an Frau Anna Müller-Widmann sind in DemBr/II, 118 ff. erschienen.

BÉLA BARTÓK AN FRAU KOSSAR

[17]

Budapest, den 31. Dez. 1937.

Sehr geehrte Frau Kossar!

Das Dohnányi-Quintett habe ich von Ihnen nicht erhalten, ebendeshalb habe ich es mir angeschafft. — Worum ich Sie jetzt noch bitte ist folgendes: möchten Sie mir ein *einfacheres* Hotel in Haag anempfehlen, in der Nähe des Saales, wo das Konzert (und Probe?) stattfindet. Ich komme am 17. abends aus Basel über Köln an. — Das englische Visum versuche ich hier zu erhalten. — Den belgischen Vertrag habe ich direkt nach Bruxelles abgeschickt. Meine Adresse in Basel (vom 9. Jan. abends an): p/A. Herr Prof. Müller Wiedman [Widmann] Fringeli str. 16.

In welchem Saal ist das Konzert in Haag (und wann ist die Orchesterprobe? []) Zum Vortrag in Haag brauche ich ein Grammophon, Projektionsapparat und Klavier. Am besten, wenn die Leiterin des Vereines mich am 18. aufsuchen möchte, um diese Sachen besprechen zu können.

Mit den besten Grüßen

Ihr ergebener

Béla Bartók

Handgeschriebene Postkarte.

Anschrift: Concer[t]directie Kossar / Amsterdam-Z. / Albrecht Dürer straat 16.

Absender: Bpest, II. Csalán-út, 29.

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[28]

6. Januar 1938

Herrn Prof. Béla Bartók
p. A. Prof. Müller-Widmann
Fringelistrasse 16
Basel

Sehr geehrter Herr Professor,

Ich hatte Ihnen das Dohnanyi Quintett schon vor langer Zeit zugeschickt, ich begreife nicht, dass es nicht angekommen ist. Es ist auch schade, denn nun fehlt uns die Klavierpartei.

Im Haag kann ich Ihnen anempfehlen: Hotel Vieux Doelen oder Hotel Paulez. Beide sind ganz in der Nähe von Diligentia, wo das Konzert gegeben wird. Eventuel käme auch noch das Centraal Hotel in Betracht, aber da ist ein ziemlicher Betrieb und wenig Ruhe. Soll ich ein Zimmer für Sie reservieren?

Hier ist der Labour Permit für London, dann können Sie in Basel Ihr Visum bekommen.

Frid hat wohl ein bischen übertrieben: Roodenburg ist ein sehr guter Geiger, gilt hier in Holland sogar als der beste holländische Geiger, und Frid studiert die Sonate im übrigen

jetzt mit ihm ein. Statt Berthe Seroen singt nun Bettie v. d. Bosch,⁴⁵ mit der Frid die Lieder ebenfalls einstudieren wird. Ich glaube alles wird gut werden, das ist doch auch im Interesse des Vereines.

Die Orchesterprobe für das Konzert im Haag ist am vormittag des Konzerttages. Was den Vortrag betrifft, so werde ich Frau Philippi schreiben, dass sie Sie am 18. Januar im Haag aufsucht.

Mit den besten Grüßen

BÉLA BARTÓK AN FRAU KOSSAR

Basel, Fringelistr. 16., den 11. Jan. 1938.
p./A. Prof. Müller-Widmann

Sehr geehrte Frau Kossar!

Ihren eingeschriebenen Brief habe ich hier erhalten (das englische Vizum bekam ich schon in Budapest). Ich werde also im Vieux Doelen oder Paulez absteigen. Die Dohnányi Klavierstimme kann ich Ihnen überlassen; es wäre gut gewesen die damalige Sendung eingeschrieben zu schicken.

Eines ist mir noch nicht klar: ist das Konzert in Luxemburg ein öffentliches in einem Saal, oder nur ein Studio-Konzert? Wenn Sie mir hierüber noch hierher auf einer Postkarte Mitteilung senden würde, wäre es mir angenehm. Und noch etwas: um *wie viel Uhr* beginnt die Orchesterprobe am 18. in Haag?

Ihr ergebener

Béla Bartók

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[29]

12. Januar 1938

Herrn Prof. Béla Bartók
p. Adr. Prof. Müller-Widmann
Fringelistrasse 16.
Basel

Sehr geehrter Herr Professor,

Haben Sie vielleicht ein paar Fotos bei sich. Wir sind hier dringend um Fotos verlegen, da die Leute im Haag und Rotterdam Photos brauchen und der Verein hier in Amsterdam auch.

Ausserdem hat mich die A.V.R.O. heute morgen angerufen mit dem Ersuchen das Programm für den 23. Februar mit etwa 20 bis 25 Minuten zu verlängern. Das wäre sonst nicht so schlimm denn die »Staalmeesters« konnten irgendein Kammermusikwerk einschieben, aber die A.V.R.O. hat das Konzert bereits als einen Nachmittag von modernen ungarischen Komponisten angekündigt und die Staalmeesters haben kein

⁴⁵ Bettie v. d. Bosch (19. III. 1906 Rotterdam) — holländische Sängerin (Mezzosopran).

modernes ungarisches Quartett in den Fingern, und ausserdem sollen die Staalmeister womöglich keine Quartette spielen um andern Ensembles nicht Konkurrenz an zu tun.

Es sind zwei Möglichkeiten: Der Cellist der Staalmeister (ausgezeichneter Künstler, 4 Jahre Solo-Cellist im Concertgebouw) hat die Kodaly Sonate in den Fingern und könnte sie gern mit Ihnen spielen, wenn Sie das Werk spielen. Die Sonate dauert ungefähr 17 Minuten und wenn Sie daher noch ein oder zwei kleine Stücke zu Ihren Soli hinzufügen könnten wäre die Sache in Ordnung. Geht das nicht, dann muss ich Sie bitten noch eine zweite Gruppe Soli zu spielen, vielleicht die selbe die Sie am 25. im Muzieklyceum spielen. Geht das?

Es tut mir leid, dass ich jetzt mit dieser Geschichte komme, es ist nicht mein Fehler, denn ich habe das Programm schon vor zwei Monaten der A.V.R.O. eingeschickt und sie sind erst jetzt zur Entdeckung gekommen, dass es zu kurz ist.

Die Orchesterprobe im Haag ist nicht wie ich schrieb morgens, sondern um 2 Uhr nachmittag am 18. Januar. Einige Ihrer Bewunderer möchte gern im Hause Herrn Dr. H. Rümke's⁴⁶ eine kleine intieme Soirée arrangieren und zwar nach dem Konzert im Haag. Sind Sie damit einverstanden?

Mit den besten Grüßen

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[30]

14. Januar 1938

Herrn Prof. Béla Bartók
p. A. Herrn Prof. Müller-Widmann
Fringelistrasse 16
Basel

Sehr geehrter Herr Professor,

Luxembourg ist nur ein Studio-Konzert. Ich lege den Programmbogen bei. Die Proben sind am 28. Januar um 4 Uhr und am 29. Januar ebenfalls um 4 Uhr im Studio, Villa Louvigny in Luxembourg.

Noch etwas, man will auch hier in Amsterdam nach dem Konzert ein Souper für Sie veranstalten. Sind Sie damit einverstanden.

Dann möchte ich gern Ihre Ankunft in Amsterdam fotografieren lassen, Sie kommen doch am 22. Januar morgens aus London wieder zurück. Ich möchte Fotografen zum Bahnhof schicken, wenn Sie damit einverstanden sind, natürlich.

Ich habe vorgestern zum ersten Mal Ihre Musik für Saiteninstrumente gehört, im Radio aus Wien. Es ist ein wundervolles Werk, ganz entschieden das beste von allen modernen Werken die bis jetzt geschrieben wurden.⁴⁷

Mit den besten Empfehlungen

⁴⁶ Dr. H. Rümke — Kunstmäzen.

⁴⁷ Frau A. Kossars Anerkennung der Bartókschen Komposition ist nicht alleinstehend; aus Anlaß der Amsterdamer Aufführung des Werkes stellte die holländische Kritik fest: »... Bartók's ‚Musik‘ is een meesterwerk van logisch opgebouwd, streng ontwikkeld en vast gesloten organisme. Met alles en alles: een buitengewoon belangrijk, geniaal voortbrengsel der hedendaagsche toonkunst, een der belangrijkste werken,

BÉLA BARTÓK AN FRAU KOSSAR

[18]

Basel, den 15. Jan. 1938.

Sehr geehrte Frau Kossar!

Ihren Brief von 12. Jan. habe ich gestern erhalten, war jedoch derart von früh bis abends mit Proben Vorlesung und Radio beschäftigt, dass ich erst heute zum Briefschreiben komme. — Es ist höchst merkwürdig, dass die A.V.R.O. neun Tage vor'm Konzert das Programm verlängern will, noch dazu um die Zeit eines vollständigen Auftretens, 25 Min.! Die Kodály Sonate habe ich jetzt nicht in meiner Gewalt, Zeit zum einüben ist in diesen Tagen nicht vorhanden, also kann ich nur folgende Stücke dem Programm beifügen:

Kodály: a) Epitaphe 7'

b) Chant hongrois 2'

c) Rubato 5'

Bartók: Suite, op. 14. 10'

(Allegretto-Scherzo-Allegro molto-Sostenuto)

Mehr über diese Affaire mündlich!

Ich trage bei meiner Reise keine Fotos mit, also kann ich leider damit nicht dienen. Mit der intiemen[!] Soirée bin ich einverstanden, nur hätte ich den Wunsch, dass man auch Herr und Frau Prof. Révész⁴⁸ einladen soll, falls sie in Haag sind; ferner kann ich nicht allzu lang bleiben, denn nächsten morgens muss ich über Vlissingen nach London reisen. (Ursprünglich wäre ich gerne gleich nach dem Konzert abgereist, aber das scheint doch schwierig zu sein, denn der letzte Zug geht schon um zehn Uhr ab).

Ich glaube Ihnen auf alles geantwortet zu haben und verbleibe mit den besten Grüßen
Ihr ergebener

Béla Bartók

BÉLA BARTÓK AN FRAU KOSSAR

[19]

Budapest, II. Csalán-út, 29., den 13. Febr. 1938

Sehr geehrte Frau Kossar!

Gerne möchte ich 1) wissen, ob und was Sie mit Scheweningen erreicht haben 2) die Abrechnung, bzw. Nachricht über die Erledigung der in Brüssel Ihnen übergebene

die tot dusver ooit geschreven zijn. Een werk van zuivere, ontroerende schoonheid.« Algemeen Handelsblad, 11. Februar 1938 *H. R.* [Herman Rutters] » . . . Dit werk heeft ons geschenen een mijlpaal, een keerpunt misschien, te zijn in de historie der symphonische muziek.« » . . . Voorloopig staan wij er te dicht op om de beteekenis in groter verband te kunnen beoordeelen. Wij willen evenwel als onze, natuurlijk subjectieve, meening niet verzwijgen, dat wij deze compositie hebben ondervonden als een schokkende gebeurtenis in de ontwikkeling der muziek.« (Nieuwe Rotterdamsche Courant, 11. Februar 1938.)

⁴⁸ Frau Prof. Révész (Magda Alexander) — Tochter des ungarischen Universitätsprofessors und Philosophen, Ästheten und Publizisten Bernát Alexander.

Angelegenheit erhalten. — Radio-Luxembourg interessiert sich für eine eventuelle Juni-Aufführung der 2 Klav. Schlagz.-Sonate. Freilich wenn in Schew. nichts zu erreichen wäre, dann ist auch das vorläufig gegenstandslos.

Ihrer baldigen Nachricht entgegengehend verbleibe ich

Ihr ergebener

Béla Bartók

Handgeschriebene Postkarte.

Anschrift: Koncertdirektie A. Kossar / Amsterdam-Z. / Albrecht-Dürer straat 16.

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[31]

[Amsterdam-Z.] 23. Februar 1938

[Albrecht Dürerstraat 16]

Sehr geehrter Herr Professor,

Ich habe mit Zylstra⁴⁹ (Scheveningen) gesprochen aber da er selber wenig von moderner Musik versteht, will er erst Schuricht⁵⁰ fragen, was er dazu sagt. Ich bekomme Anfang nächster Woche Antwort und werde dann gleich schreiben.

Ich habe die Brüsseler Angelegenheit mit Révész schon vor einiger Zeit geordnet. Wahrscheinlich haben Sie inzwischen davon gehört.

Anfang nächster Woche also werde ich ausführlicher schreiben, dann weiss ich bereits aus Scheveningen ob man dort das Konzert für zwei Klavier und Schlagzeug annimmt.

Mit den besten Empfehlungen,
auch von meinem Mann

A. Kossar

BÉLA BARTÓK AN FRAU KOSSAR

[20]

Budapest, den 7. März, 1938.

Sehr geehrte Frau Kossar!

Ihre Antwort auf meine Postkarte habe ich vor etwa 10 Tagen erhalten. Eigentlich weiss ich nicht, warum sich diese Angelegenheit mit Scheweningen so in die Länge zieht — haben Sie denn nicht sogleich nach unserer Unterredung (Anfang Febr.) die Schritte unternommen? Ich befürchte nämlich, dass die Leute in London nicht allzulange warten können. Ich erwarte also dringend eine Antwort über Scheweningen: will man es, ja oder nein. — Im Falle »ja« müssten Sie sofort an Luxembourg Radio schreiben, sich auf meine

⁴⁹ Adama Zylstra — war Direktor des Kurhauses in Scheveningen, lebt im Haag. Die Mitwirkung in Scheveningen fand erst am 30. Juni 1939 statt; man spielte Bartóks *II. Klavierkonzert*.

⁵⁰ Carl Schuricht (3. VII. 1880 Danzig—7. I. 1967 Corseaux-Vevey bei Montreux) — deutscher Dirigent, von 1912 bis 1944 Dirigent, später Generalmusikdirektor in Wiesbaden, seit 1944 lebte er in der Schweiz.

diesbezügliche Unterredung mit Herrn Pensis berufen und auch von dort eine definitive Antwort erhalten.

Auch wäre es mir angenehm, ⁺ von Ihnen eine detaillierte Abrechnung zu erhalten: so und soviel als %, so und soviel an Révész usw.*

In Erwartung einer baldigen Nachricht verbleibe ich mit den besten Grüsse[n]

Ihr ergebener

Béla Bartók

* N. b. den entsprechenden Betrag habe ich heute aus Amsterdam erhalten.

⁺ MS *angenehm*.

BÉLA BARTÓK AN FRAU KOSSAR

[21]

Budapest, den 12. März, 1938.

Sehr geehrte Frau Kossar!

Vorgestern habe ich einen telegraphischen Antrag des Festival Committee's (London)⁵¹ erhalten, dass ich (ebenfalls) telegraphisch annehmen musste, obzwar das angebotene Honorar (50 £) noch immer nicht die Reisespesen decken. Da aber nun Luxemburg genügen würde, habe ich selbst dorthin in dieser Angelegenheit geschrieben, und bitte Sie sich damit nicht zu bemühen. Wenn Scheweningen sich so schwer entschliessen kann, so lassen Sie die Sache: ich will mich nicht aufdrängen.

Mit den besten Grüssen Ihr ergebener

Béla Bartók

Handgeschriebene Postkarte.

Anschrift: Concertdirectie Kossar / Amsterdam Z. / Albrecht Dürer straat 16.

Absender: Bartók, / Bpest, / II. Csalán-út, 29

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[32]

[Amsterdam-Z.] 17. März 1938

[Albrecht Dürerstraat 16]

Sehr geehrter Herr Professor,

Es tut mir leid, dass die Sache mit Scheveningen so endlos lang gedauert hat, es hat nicht an mir gelegen, denn ich bin seit Sie aus Holland fort sind mit Scheveningen in Unterhandlung gewesen. Es ist hier kein Aufdrängen, der Generalsekretär vom Kurhaus Scheveningen ist sehr vorsichtig wenn es sich um moderne Musik handelt, denn erstens wie er selber sagt, versteht er nicht genug davon, und zweitens muss er auch mit dem

⁵¹ Das Komitee des IGNM-Festivals.

Kurhauspublikum Rechnung tragen. Andererseits hat er genug von Ihnen gehört um interessiert zu sein. Ich musste ihm also etwas zureden und das hat etwas lange gedauert. Aber nun ist es so weit: Er möchte dass Sie das Konzert für zwei Klavier und Schlagzeug an einem Freitag in Scheveningen spielen. Sie können selbst bestimmen welchen Freitag Sie haben wollen, aber es muss nach dem 15. Juli sein (der 17. Juni wäre also der erste mögliche Tag). Am Freitag werden in Scheveningen nämlich immer die grossen Symphoniekonzerte gegeben und Herr Zylstra (der Generalsekretär) möchte Sie in dieses Konzert nehmen. Nun das Honorar: Zylstra bietet f. 150.— plus Hotel und vollkommene Verpflegung für Sie und Ihre Frau Gemahlin im Hotel Kurhaus für eine Woche. Ich glaube das Honorar kann ich auf f. 200.— vielleicht sogar noch höher hinaufbringen. Ich hatte eigentlich gehofft viel mehr erreichen zu können, aber im Kurhaus haben sie dieses Jahr wieder einmal die Absicht zu sparen.

Ich habe von Ihnen erhalten	F. 6.200.—
an Prof. Révész bezahlt	F. 3.800.—
meine Provision war	F. 2.400.—

Ursprünglich war es F. 2.470 glaube ich, aber dann fiel Rotterdam zu Teil weg und auch mit dem Muzieklyceum hatten wir uns verrechnet. Es blieb schliesslich ganz genau F. 2.400.— über, die mir zukamen.

Mein Mann und ich haben Ihre Musik für Saiteninstrumente etc. im Concertgebouw gehört. Wir waren wirklich erschüttert, obwohl der »Telegraaf« am nächsten Morgen schrieb, die Wiedergabe sei viel zu grob gewesen. Wollen Sie mir nicht erlauben im Concertgebouw Ihr Konzert für zwei Klavier anzubieten, man nimmt es ganz bestimmt, die Kritik über Ihre Musik für Saiteninstrumente war wirklich überwältigend.

Mit vorzüglicher Hochachtung
Und vielen Grüßen

A. Kossar

BÉLA BARTÓK AN FRAU KOSSAR

[22]

Budapest, den 24. März 1938.

Sehr geehrte Frau Kossar!

Am 15. Juni wäre Scheveningen nicht recht möglich, denn ich habe diese Zeit an [L]uxembourg angeboten (allerdings kam noch keine Antwort). Aber der 24. Juni wäre als Zeitpunkt möglich, denn das Konzert in London findet am 20. statt:⁵² am 21. könnten wir in Sch. ankommen: *Proben müssten am 22. und 23. täglich 4 bis 5 Stunden sein, am 24. eventuell auch noch 2 Stunden.* Das Honorar ist aber nicht annehmbar: mindestens müssten 200 Fl. gegeben werden (auch das nur mit dem Hinweis, dass wir unterwegs sind), dagegen begnügen wir uns statt eine Woche nur mit *4 Tagen Hotel und Verpflegung.* Bitte also in diesem Sinne die Verhandlungen weiterzuführen.

⁵² Am 20. Juni 1938 haben Bartók und seine Frau in London auf dem 16. Musikfestival der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (I.G.N.M.) die Sonate für 2 Klaviere und Schlagzeug vorgetragen.

Mit Conzer[t]gebouw will ich nichts anfangen.⁵³
Wenn ich aus Luxembourg Nachricht erhalte, teile ich es Ihnen mit.
Mit den besten Grüßen Ihr

Béla Bartók

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[33]

[Amsterdam-Z.,] 21. April 1938
[Albrecht Dürerstraat 16]

Sehr geehrter Herr Professor,

Erst heute, nachdem ich unzählige Male ausweichende Antworten bekommen hatte, sagt man mir in Scheveningen, dass man Sie beim besten Willen nicht unterbringen kann. Es trifft sich gerade so unglücklich dass Giesecking,⁵⁴ Lamond⁵⁵ und Smeterlin⁵⁶ in derselben Woche hier sind und ausserdem fällt ein Ravel-Festival in dieselbe Zeit. Und dazu kommt wohl, dass Herr Adama Zylstra, der Generalsekretär nicht ganz sicher ist ob eine Uraufführung in das Kader der Kurhauskonzerte passt. Es tut mir wirklich sehr leid, dass sich diese Sache so lange herum gezogen hat und schliesslich auf nichts hinaus lief, Sie wissen dass dies sonst meine Art nicht ist.

Was die nächste Saison betrifft, kann ich wieder dieselbe Zeit haben? Ende Januar Anfang Februar 1939? Ich habe bereits vier Engagements zugesagt bekommen, und möchte sie gern festlegen, wenn Ihnen diese Zeit passt.

Es liegt auch eine Anfrage aus Brussel vor, für zwei oder drei Sonatenabende mit Gertler. Man verlangt Honorarangabe, aber ich habe geschrieben man soll sagen wieviel man zahlen kann und dass Sie im Radio-Bruxelles 3500 Franken per Konzert bekommen.

Mit den besten Grüßen, auch von meinem Mann und dem Rest der »Staalmeesters«

Ihre

A. Kossar

BÉLA BARTÓK AN FRAU KOSSAR

[23]

Budapest, den 12. Mai, 1938.

Sehr geehrte Frau Kossar!

Entschuldigen Sie, dass ich so lange mit meiner Antwort gewartet habe, aber bezüglich des Datums einer Reise in Italien war ein langes hin und her. Nun habe für letztere Turnée

⁵³ Darauf bezieht sich Bartóks Brief vom 28. März 1938 an Dr. Kálmán Isoz, dem Generalsekretär der Budapester Musikhochschule. In dem deutsch geschriebenen Brief ist von dem Concertgebouw die Rede:

»Sehr geehrter Herr Secretär!

Nach reiflicher Überlegung kam ich zu dem Ergebnis, dass ich für die Jubiläums-Ausstellung des Amsterdamer Concertgebouw kein Manuskript einsenden kann: die Leitung jener Institution weiss es schon recht wohl, weshalb.

Mit den besten Grüßen Ihr ergebener Béla Bartók.«

⁵⁴ Walter Giesecking (5. XI. 1895 Lyon—26. X. 1956 London) — deutscher Pianist, lebte in Wiesbaden.

⁵⁵ Frederic Lamond (28. I. 1868 Glasgow—21. II. 1948 Stirling) — schottischer Pianist, 1885/86 Liszts Schüler.

⁵⁶ Jan Smeterlin (geb. 7. II. 1892 in Bielsko) — polnischer Pianist, Godowskis Schüler.

Januar vorgeschlagen. Für Holland usw. wäre mir die Zeit zwischen 8. Nov. und 22. Dez. angenehm. Doch möchte ich wissen welcher Art jene 4 Engagements sind, die man Ihnen, wie Sie mir in Ihren Brief vom 21. Apr. mitteilen schon versprochen hat? Beziehn sie sich auf das 2 Klav. Schlagzeug werk?

Vielleicht ist es besser, dass Scheweningen nicht zu stande kam, bezüglich des Publikums hatte ich grosse Bedenken. Luxembourg ist zustande gekommen (am 11. Juni), leider nur mit 2500 l. fr. Hon., da wir zwei nun wegen dem zu frühen Datum 3 Tage (mit Hotelpesen) verlieren bleibt kaum etwas übrig. Überhaupt, London Luxembourg zusammen können wir nur mit knapper Not ohne Defizit erledigen.

Was Bruxelles (mit Gertler) anbelangt, müssen wir das Honorarangebot abwarten, bzw. ich überlasse das einstweilen Ihnen. Wir reisen am 7. Juli nach Lux. bzw. London ab. Nach London gehe wahrscheinlich irgendwohin in die Sommerfrische.

Mit besten Grüßen Ihr

Béla Bartók

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[34]

[Amsterdam-Z.,] 19. Mai 1938
[Albrecht Dürerstraat 16]

Sehr geehrter Herr Professor,

Ich hätte Ihnen auch schon längst schreiben sollen, aber unser ganzer Haushalt war wochenlang krank so dass ich nicht dazu kam. Die vier Konzerte über die ich schrieb sind alle Ausführungen des Konzertes für zwei Klaviere und Schlagzeug und ich brauche dringend nähere Angaben hierüber da davon der definitive Abschluss abhängt. Ich möchte gern wissen wie lange das Werk dauert, ob die Partitur und Stimmen gemietet werden müssen oder ob Sie sie selbst mitbringen, wenn sie gemietet werden müssen, wieviel man dafür bezahlen muss, weiters woraus das Schlagzeug bestehen muss, ist es das gewöhnliche Schlagzeug eines Orchesters oder kommen noch besondere Schlaginstrumente hinzu.

Ich habe bis jetzt Zusagen aus Rotterdam (Philh. Orchest) aus Den Haag (Glastra von Loon) mit wahrscheinlich zwei Konzerten, und aus Utrecht. Ich habe überall versucht f. 400.— für eine Ausführung zu bekommen, aber das ist allen Leuten zu viel. Ich kann nicht mehr als f. 300.— pro Konzert heraus schlagen. Könnten Sie das annehmen? Es wird hier in Holland wohl noch etwas dazu kommen, ein Radio-Engagement auf jeden Fall und wahrscheinlich wohl auch etwas hier in Amsterdam aber es steht noch so wenig für die kommende Saison fest, dass man noch nichts bestimmtes sagen kann.

Morgen fahre ich nach Brüssel um persönlich mit Leirens⁵⁷ über die Abende (mit Gertler) zu reden. Zugleich werde ich dann auch Collaer und die Société Philharmonique

⁵⁷ Charles Leirens (4. III. 1888—11. IV. 1963) — gehörte zu den führenden Persönlichkeiten des belgischen Kunstlebens.

1919—1928 — Secrétaire adjoint à la Fondation Universitaire (Bruxelles);

1928—1930 — Directeur Général du Palais des Beaux-Arts (Bruxelles);

1930—1939 — Directeur de la Maison d'Arts à Bruxelles;

1938—1939 — Co-fondateur de la Revue Internationale de Musique (Bruxelles);

1942—1950 — Professeur à la new School for Social Research à New York: Musicologie et photographie;

1948—1950 — Attaché au Belgian Government Information Center à New York.

sprechen. Vielleicht kann ich ein paar Dinge zugleich abschliessen, das lohnt sich jedenfalls besser.

Was die Zeit betrifft so ist November gut aber ich muss jetzt alles umsetzen, denn ich habe überall Januar/Februar gesagt. Dezember ist in Holland, wegen der Nikolo und Weihnachtsfeste nicht zu gebrauchen. Aber in anderen Ländern wo Nikolo nicht so gefeiert wird geht es ganz gut.

Ich wäre Ihnen für eine baldige Antwort sehr dankbar und bin

mit den besten Empfehlungen

A. Kossar

BÉLA BARTÓK AN FRAU KOSSAR

[24]

Budapest, den 25. Mai, 1938.

Sehr geehrte Frau Kossar!

In Beantwortung Ihres Briefes vom 19. Mai teile ich Ihnen mit, dass die »Sonate für 2 Klav. und Schlagzeug« 25 M. dauert; Partitur und Schlagzeugstimmen werden nicht gemietet, ich werde dieselben immer voraus einschicken; wenn ein Dirigent da ist, dann werden wohl 9 Stunden Probezeit genügen ohne Dirigenten müsste wenigstens mit 12 Stunden gerechnet werden.

Da kein Mietpreis für das Material zu bezahlen ist, so könnte vielleicht doch etwa 330 Gulden pro Konzert erreicht werden. Oder soll es so sein: 300 als Honorar und 30 als Mietpreis? 300 Fl. als Honorar genügt knapp, wenn wir pro Konzert 3 Tage (wegen den Proben) benötigen. Die Hotelpreise für (2 Personen!) sind in Holland derart hoch, dass schon ein 4. Tag die Sache für 300 Fl. fast unmöglich macht. Ich glaube für Zimmer und Verpflegung müssen pro Tag und pro Person 15 Fl. gerechnet werden.

Für Italien habe ich hier nur Januar reserviert, wenn für Holland mit Nov. allzugrosse Schwierigkeiten wären, könnte auch Febr. in Betracht kommen. Meine Adresse vom 9.—12. Juni ist Radio-Luxembourg; Adresse in London teile ich Ihnen später mit. Am 7.-ten Juni reisen wir au[s] Budapest ab.

Ich glaube Ihnen alles mitgeteilt zu haben. Ja noch eines: die Gertler-Abende müssten nach der Absolvierung der 2-Klavieren Sonaten-Aufführungen kommen, damit meine Frau dann nachhause reisen kann, damit nicht mit dem Aufenthalt die Spesen noch mehr erhöht werden.

Mit den besten Grüßen Ihr erg.

Béla Bartók

BÉLA BARTÓK AN FRAU KOSSAR

[25]

den 27. Mai, 1938.

Ich will Sie nur in Eile darüber benachrichtigen, dass man — wie ich gestern erfuhr — für Italien den Dez. haben will! Ich bin also in Jan. und Febr. frei. Meine Adresse in

London (von 15. bis 22. Juni) ist: c/o Mr. Meighar-Lovett, 71, Cadogan Square, S. W. 1.
Mit den besten Grüßen Ihr ergebener

Béla Bartók

Anschrift: Concertdirectie A. Kossar / Amsterdam-Z. / Albrecht-Dürerstraat 16. /
Holland

Absender: Bartók Béla, Buda- / pest, II. Csalá[n]-út, 29.

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

RIJKSTELEGRAAF

27/5 [1938]

[35]

bartok csalanut 29 budapest
koennen sie zwischen 26 juni und 2 juli neuer deutscher sender prag 20 minuten ueber
folklore sprechen und zwanzig minuten spielen 4500 cechische kronen drahtet

kossar

BÉLA BARTÓK AN FRAU KOSSAR

[26]

[1938. V. 28.]

KOPIE

TELEGRAM

28 V. 38 20—02 CONCERTDIRECTIE KOSSAR DUERERSTRAAT 16
ASD

101 BUDAPEST 96 7 28 1827 FUNK BPEST BLN

UNMOEGLICH = BARTOK

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[36]

[Amsterdam-Z.,] 2. Juni 1938
[Albrecht Dürerstraat 16]

Sehr geehrter Herr Professor,

Es tut mir leid, dass Sie nicht in Prag spielen konnten, es ist eine neue Verbindung die ich angeknüpft hatte, und der Prager Sender hätte Sie sehr gern engagiert.⁵⁸ Vielleicht geht es ein anderes Mal.

⁵⁸ Kennzeichnend für das Prager Interesse ist, daß der im Herbst 1938 in Prag wirkende deutsche Musikkritiker Hans Heinz Stuckenschmidt nach Budapest reiste, um Bartók aufzusuchen und mit ihm ein Gespräch zu führen. Seine Eindrücke von diesem Besuch widerspiegeln sich in der im August 1953 erschienenen Studie *Urbanität und Volksliedgeist (Über Béla Bartók)*. Der Monat. Jahrg. V, Heft 59.

Wegen der Zeit für Holland, ich habe wirklich bereits für November ein paar Daten fix, aber ich glaube Sie können die italienische Tournée doch noch annehmen. Mit ein bisschen Glück kann ich alle Konzerte wohl in die Zeit vom 18. bis 20. November setzen. Ich habe soeben die zwei Sonatenabende in Belgien für den 9. und 10. November festgelegt, und zwar am 9. November Bruxelles und am 10. November Antwerpen.⁵⁹ Das Honorar für beide Konzerte zusammen beträgt 6000 belgische Franken (360 Gulden) und zwar zahlt man Ihnen in Bruxelles 2500 Franken und in Anvers 3500 Franken.

Was Holland betrifft so will ich versuchen wenigstens f. 330.— pro Konzert zu bekommen obwohl, wie gesagt, dieses Honorar ziemlich hoch ist für die finanzielle Tragkraft unserer Vereine. Was den Pensionspreis betrifft so sind Sie wohl nicht richtig informiert: Sie können in Rotterdam zum Beispiel im besten Hotel der Stadt ein Zimmer mit voller Pension für f. 6.— pro Tag und pro Person bekommen. Im Haag können Sie in Vieux Doelen ebenfalls für diesen Preis unterkommen. Hier in Amsterdam ebenfalls im Victoria und American Hotel. Selbst in Scheveningen beträgt in der Hochsaison im Kurhaus der Pensionspreis nicht mehr wie f. 10.— pro Tag und pro Person wobei Künstler obendrein noch Reduction bekommen. In den Provinzorten beträgt der Pensionspreis meistens f. 4.50 oder höchstens f. 5.—, so schlimm ist es also doch nicht.

Lassen wir die Tournée also für November, könnten Sie auf der Hin- oder Rückfahrt eventuel in Prag spielen?

Mit den besten Grüßen
Ihre

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[37]

[Amsterdam-Z.,] 10. Juni 1938
[Albrecht Dürerstraat 16]

Herrn Prof. Béla Bartók
c/o Radio Luxembourg
53 Avenue Monterey
Luxembourg

Sehr geehrter Herr Professor,

Herr Leirens vom Maison d'Art in Brussel, wo Sie am 9. November spielen sollen fragt bei mir an, ob für die »Musik für Saiteninstrumente« ein doppeltes *Kammerquintett* (also etwa 10 Musiker) oder ein doppeltes *Orchesterquintett* (also 20 bis 40 Musiker) nötig sind. Er will die Musik für Saiteninstrumente nämlich im zweiten Teil Ihres Konzertes in Brussel bringen, aber wenn ein doppeltes Orchesterquintett nötig ist, dann fürchtet er, dass die Ausführung der »Musik« für ihn unmöglich ist.

Da Herr Leirens seine Programme zurecht machen muss, bitte ich Sie um umgehende Antwort.

Im Augenblick ist noch nichts neues.

Mit den besten Empfehlungen und Grüßen
Ihre

A. Kossar

⁵⁹ Das Antwerper Konzert wurde auf den 8. November vorgelegt (vgl. Brief Nr. 80), während das Brüsseler Konzert am 9. November stattfand.

BÉLA BARTÓK AN FRAU KOSSAR

[27]

Luxembourg, den 12. Juni 1938.

Sehr geehrte Frau Kossar,

auf Ihren hieher geschickten Brief habe ich Ihnen mitzuteilen, dass meine »Musik für Saiteninstr.« *unmöglich* mit 10 Streichern aufgeführt werden kann; es sind deren etwa 34 notwendig! Sie schreiben mir nichts über meine Karte, wo ich Ihnen (etwa vor 2¹/₂ oder 3 Wochen) mitgeteilt habe, dass die Italiener alle Daten umwerfend mich vom 25. Nov. bis 2. Dez. haben möchten. Ich fragte bei Ihnen an, ob dies zu machen ist, ob Sie schon für Nov. die Daten festgelegt haben, ob Sie nicht bei Januar bleiben können (mit der Bemerkung, dass — wenn Sie schon alles für Nov. fixiert haben, in diesem Falle ich selbstv[e]rständlich diese plötzlich geänderten Daten der Italiener nicht annehmen kann). Nun weiss ich aber aus Ihrem letzten Brief nicht, wie die Sache steht. Was soll noch nach dem 9. Nov. kommen bezw. wann sollte ^{mein} _{unser} letztes Auftreten in Holland sein?

Ich ersuche Sie, mir recht bald nach London S. W. 1.

c/o Mr. Meighar-Lovett

71, Cadogan Square

darüber zu berichten, da ich doch *endlich* den Italienern endgültige Antwort geben müsste.

Ihr ergebener

Béla Bartók

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[38]

[Amsterdam-Z.,] 22. Juni 1938

[Albrecht Dürerstraat 16]

Herrn Prof. Béla Bartók

c/o Mr. Meighar Lovett

71 Cadogan Square

London

Lieber Herr Professor

Inzwischen hat man Ihnen ja wohl auch meinen Brief den ich noch nach Budapest schrieb nachgeschickt. Ich glaube es ist am besten Sie kommen im November, weil Brussel keine andere Zeit nehmen kann. Wenn es muss, können Sie aber doch Italien annehmen, dann muss ich eben versuchen alles in diese kurze Zeitspanne vom 8. bis 23. November zu setzen. Mit ein bischen gutem Willen wird es schon gehn.

Lassen Sie mich bitte wissen, wo ich Sie in der nächsten Zeit erreichen kann.

Mit vorzüglicher Hochachtung
und den besten Grüßen

A. Kossar

BÉLA BARTÓK AN FRAU KOSSAR

[28]

SLOANE 4369⁺

71, CADOGAN SQUARE,
S. W. 1.⁺
den 24. Juni, 1938.

Sehr geehrte Frau Kossar!

Endlich habe ich Ihren hieher adressierten Brief erhalten; die Briefe aus Budapest werden mir *nicht* nachgeschickt, weil ich dort niemanden habe, der das machen könnte. Wenn also Sie mir dorthin Wichtiges mitgeteilt haben, so bitte ich Sie mir das zu wiederholen. Meine Adresse von 26. bis 30. Juni ist:

p/A. Prof. Müller-Widmann

Basel

Fringeli-strasse 16.

Die nachherige Adresse werde ich Ihnen von dort angeben.

Ich sehe also, dass für Holland etz. *Nov.* bleibt. Ich werde Italian[!] für Ende Nov. nicht annehmen, weil ich so eine knappe Begrenzung nicht sehr liebe. Auf diese Art können Sie versuchen die Sonate für 2 Klaviere und Schlz. anschliessend an Holland auch für Bruxelles-Radio, und an B.B.C. anzubieten; beide Stellen sind prinzipiell dafür. — Nur muss ich noch folgendes festlegen bzw. unterstreichen: in Holland und Bruxelles sind zu jeder Aufführung zehn Stunden Probezeit nötig, in je 2¹/₂ Stunden geteilt (am Tag des Konzertes eine, am vorhergehenden zwei, und am ersten Tage eine, oder so ungefähr). Das Werk soll überall ohne Dirigenten gemacht werden (bzw. ich selber dirigiere das wenige was zu dirigieren ist): in Luxembourg war ein Dirigent mit einbezogen, es ist nicht angenehm.

In London hatten wir mit dem Stück grossen Erfolg in jeder Hinsicht, die Presse darüber war zwar kurz, aber sehr schön.

Ich habe Ihnen heute von hier als rekommandierte Drucksache 2 Materiale der Sonate (je eine Partitur + je 2 Schlz.-stimmen) zugeschickt, das kann dann an die betreffenden Leute abgegeben werden. Inzwischen bitte ich Sie es gut zu bewahren und mich vom Empfang zu benachrichtigen.

Mit den besten Grüssen Ihr ergebener

Béla Bartók

⁺ Hochdruck auf Briefpapier.

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[39]

[Amsterdam-Z.,] 20. Juli 1938
[Albrecht Dürerstraat 16]

Herrn Prof. Béla Bartók
p. A. Prof. Müller-Widmann
Fringelistrasse 16
Basel

Sehr geehrter Herr Professor,

Als Ihr Brief vom 24. Juni hier ankam hatte ich Ihnen nichts neues mitzuteilen, und seit dieser Zeit habe ich keine Adresse mehr von Ihnen. Ich schreibe daher an die obige Adresse in der Hoffnung, dass der Brief Ihnen nachgeschickt wird.

Der 9. und 10. November stehen in Antwerpen und Brussel fest und der 13. November hier in Hilversum. Rotterdam muss sein Datum noch wählen und Utrecht auch. Auch hier in Amsterdam steht das Datum noch nicht fest.

Brussel scheint Sie dieses Mal nicht engagieren zu wollen, Radio Bruxelles meine ich. Die B.B.C. hat aber zugesagt, aber auch da steht noch kein Datum fest.

Nun möchte Herr Leirens (La Maison d'Art) bei dem Sie am 10. November spielen gern auch Ihre Musik für Saiteninstrumente und Schlagzeug bringen, aber die Kosten sind ihm zu hoch. Er hat mich nun gebeten ob Sie damit einverstanden sind, dass ein Teil des Konzertes in Antwerpen per Radio ausgesendet wird, und zwar im französischen (belgischen) Radio, also nicht bei Collaer. Das Geld das er hierfür bekommt möchte er gern für die Leihgebühr und für die Musiker verwenden, die für die Musik für Saiteninstrumente nötig sind. Sind Sie damit einverstanden?

In *Hilversum* sollen Sie die Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug spielen, Honorar f. 300.—.

In grosser Eile, denn wir fahren übermorgen in die Ferien und ich habe noch entsetzlich viele Briefe zu schreiben.

Mit den besten Grüßen

BÉLA BARTÓK AN FRAU KOSSAR

[29]

Budapest, den 27. Juli, 1938.

Sehr geehrte Frau Kossar!

Habe ich Ihnen seinerzeit nicht mitgeteilt, dass ich von 19. Juli an wieder in Budapest bin?! Nun habe ich Ihren Brief vom 20. gestern erhalten. Nehme zu[r] Kenntnis die Data 9. und 10. für Bruxelles und Antwerpen (Leiren[s]), und 13. für Hilversum. Gegen die Radioübertragung eines Teils des Konzertes in Antwerpen habe ich nichts einzuwenden. Aber bitte wollen Sie Herrn Leiren[s] in meinem Namen nochmals darauf aufmerksam machen, dass die »Musik für Saiten etc. Instrumente« sehr schwierig ist, viele Proben und etwa 34 *Streicher* braucht, weshalb sie eigentlich garnicht in ein Kammermusikkonzert recht hineinpasst. Er selber fragte mich in einem Brief, ob ich den Klavierpart darin nicht spielen würde; meine Antwort ist: *nein*, denn das ist keine *solistische* Partie.

Merkwürdigerweise kam von der Centrale Kunst Organisatie eine Anfrage an Kun⁶⁰ [»Concert« Budapest] ob die 2-Klavier etc. Sonate nicht am 15. Nov. in Amsterdam gespielt werden kann. Warum haben die sich nicht direkt an Sie gewendet? Ich habe Kun gesagt, dass dort alles durch Ihr Bureau gemacht werden muss (er wird Ihnen schreiben). Sie schreiben aber auch über Amsterdam; ist das ein und dieselbe Geschichte? Es wäre wichtig, dass Hilversum dieselben 2 Schlagzeugspieler engagieren soll, die in Amsterdam spielen sollen (oder ev. die Utrechter) denn durch die Ersparnis der Probezeit wäre das viel billiger.

Es wäre mir angenehm recht bald die fixierten Data zu erhalten, denn im Anschluss an Holland sollte event. in Paris (durch Scherchen⁶¹-Schulthess) gemacht werden.

In Prag soll ich bei der dortigen internat. Sektion (Haba) die 2-Klavierensonate spielen. Da könnte wohl jenes Radio-Engagement hinzugefügt werden, welches ich in Juni nicht annehmen konnte. Worum handelte es sich? Eigene Kompositionen zu spielen und ein Vortrag? Und waren es 4000 čk. als Honorar?

Ich werde Haba⁶² den Zeitraum von 7. Dez.—bis 10. Febr. vorschlagen.

Sie schreiben mir nicht Ihre Sommeradresse: hoffentlich werden Ihnen Briefe nachgeschickt.

Mit den besten Grüßen

Ihr ergebener

Béla Bartók

Bitte wenden!

P. S. Könnte man vielleicht erfahr[en,] weshalb das Radio-Bruxelles jetzt die 2-Klav. Sonate nicht will? Ich habe gewisse Vermutungen, deshalb möchte ich es wissen.

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[40]

[Parc Hôtel Germania, Dobbiaco,
Pusteria-Dolomiti] 1. August 38

Sehr geehrter Herr Professor.

Wir sind bis 9 August hier auf Ferien, bis zum 12. Aug. sind wir dann ständig unterwegs und ab 13. Aug. wieder in Amsterdam.

Ich glaube Leirens weiss was für eine Arbeit die »Musik« kostet und er weiss auch dass er wenigstens 34 Streicher haben muss. Ich habe ihm das seinerzeit geschrieben. Er sagte mir er habe einen ausgezeichneten Dirigenten der das Werk gerne ausführen möchte.

⁶⁰ Imre Kun (27. VI. 1892 Baja—3. X. 1977 Budapest) — ungarischer Konzertagent, der in den Jahren 1934—1940 Bartók-Konzerte in Ungarn und sehr viele seiner Auslandstourneen organisierte. Besonders erfolgreich war seine Mitarbeit beim Gastspiel in Italien.

⁶¹ Hermann Scherchen (21. VI. 1891 Berlin) — deutscher Dirigent, Gründer der Berliner *Neuen Musikgesellschaft* (1918), Propagandist der modernen Musik, verließ 1933 Deutschland und wirkte in Brüssel, Barcelona, Paris und besonders in Winterthur (Schweiz).

⁶² Alois Hába (21. VI. 1893 in Wisowitz (Mänren)) — tschechischer Komponist, 1923—1953 Professor am Prager Konservatorium, war Sekretär der tschechoslowakischen Sektion (Přitomnost) des I.G.N.M. Im Brief Nr. 77 sagte Bartók seinen Auftritt im Prager Rundfunk ab.

Warum Frau v. Arnerongen⁶³ an Kun geschrieben hat ist mir rätselhaft (Centrale Kunstorganisatie) ich habe Sie dort schon im März angeboten und ich bin stets in guter Geschäftsverbindung mit ihr. Ich habe ihr jedenfalls sofort geschrieben. Mein »Amsterdam« galt der Contemp. Music. Soc. denn Herr Sanders⁶⁴ hat mich im Frühjahr gebeten diesmal wieder mit ihm zu arbeiten. Die Centr. Kunst Org. kann aber jedenfalls mehr zahlen als Sanders.

Ich habe Prag eigentlich 6 oder 7⁺ Nov. angeboten, (ich dachte auf der Durchreise) aber das kann ich noch verändern. Das Honorar war Kr. 5000 für einen kurzen Vortrag und eigene Kompositionen. Aber der dortige Mann muss 10% bekommen.

So wie ich zu Hause bin gebe ich Ihnen die Daten so gut wie möglich bekannt. Verschiedenes hängt noch, und von hier aus habe ich keine rechte Übersicht.

Belgien: Was ist hier geschehen? Ich bekomme heute einen Brief von Collaer (Radio Brussel) worin er schreibt: »Wir hatten auch dieses Jahr beabsichtigt Bartók einzuladen, inzwischen aber hat sich ein unangenehmer Zwischenfall abgespielt: Die B.B.C. hatte uns ein Konzert vom Festival f. m. music zur Übernahme angeboten und wir hatten dieses Konzert angenommen. Am Konzertabend und kurz bevor wir das Konzert übertragen wollten telefonierte uns die B.B.C. dass Bartók sich weigert das Konzert übertragen zu lassen wenn er nicht 300 guineas hierfür bekäme. Es tut uns leid dass solches einem Sender geschehen muss der bereits soviel für die Musik des Meisters getan hat und der stets eine grosse Sympathie für den grossen Tonkünstler an den Tag gelegt hat.«

Mir kommt das alles etwas unglaublich vor und ich habe auch an Collaer geschrieben dass hier ein Missverständnis vorliegen muss. Schreiben Sie mir doch bitte was hier eigentlich Wahres dran ist.

Herzliche Grüsse, auch von meinem Mann

stets Ihre

A. Kossar

+ Im Original: 7. oder 8.

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[41]

Dobbiaco, 6. August 1938⁺
Hotel Germania

Sehr geehrter Herr Professor.

Würden Sie bitte einliegenden Kontrakt unterzeichnen und ihn *mir* zurückschicken (nach Amsterdam). Dies nur der guten Ordnung wegen. Ich muss hier mit der Hand schreiben und habe dadurch keine Abschriften, und später kann ich vielleicht nicht mehr finden was mit dem Kontrakt geschehen ist, wenn ich keinen Brief-Durchschlag habe.

⁶³ Frau von Arnerongen — belgischer Impresario.

⁶⁴ Paul Sanders (21. XII. 1891 in Amsterdam) — Kritiker und Komponist, schrieb ein Buch über die modernen holländischen Komponisten.

Würden Sie mir bitte noch etwa 10 Fotos schicken. Ich habe keine einzige mehr und habe sogar ein Foto, das Sie für mich unterzeichnet hatten nach Antwerpen geschickt, weil man dort ein Bild in's Zirkular aufnehmen wollte. Es ist schrecklich, ich kann Ihre Fotos nie zurückbekommen, die Leute behalten sie sich zum Andenken.

Herzliche Grüsse
Ihre

A. Kossar

BÉLA BARTÓK AN FRAU KOSSAR

[30]

Budapest, den 15. Aug. 1938.

Sehr geehrte Frau Kossar!

Ich bin sehr wütend über diese Entwicklung der londoner Angelegenheit. So eine Entstellung 300 (warum nicht gleich 3000) Pfund usw. usw.! Im beiliegenden Brief habe ich die ganze Sache beschrieben: ich bitte Sie ihn so wie er ist, Herrn P. Collaer zuzuschicken.

Beiliegend sende ich Ihnen den Vertrag Anvers unterschrieben zurück. Wird in diesem Konzert die »Musik für Saiteninstr.« gespielt bzw. wird ein Teil des Programmes hier Radio-übertragen? Was soll der übrige Teil des Programmes sein und was soll in Bruxelles gespielt werden? (Mit Gertler Sonaten und ich auch Solostücke?)

Was soll das Programm des amsterdamer Konzertes sein (Debussy's Blanc et noir für zwei Klaviere, Solostücke von mir und die Sonate für 2 Kl. und Schlz.?)

Was für einen Vortrag wünscht man in Prag? In welcher Sprache? Über ungarische Volksmusik? Wie lange? Ev. mit Plattenillustrationen?

Sie schreiben, der dortige Agent muss 10% erhalten? was bekommen dann Sie? Ich muss dort auch Geld-Ausfuhr oder Überweisungserlaubnis bekommen. Und was habe ich zu spielen bzw. wie lang? (eigene Stücke?)

Wegen dem Datum soll sich der dortige Agent mit Alois Haba's Verein *Přítomnost* in Verbindung setzen (ich habe denen die Zeit zw[is]chen 8. Dez. und 10. Febr. als frei angegeben).

Schlechtestenfalls könnte das Radio-Termin auch vor dem 9. Nov. sein, nur muss ich schon am 6. abends in Bruxelles sein wegen den Proben mit Gertler, und am 31. Okt. habe ich noch in Budapest zu tun. Soll das Klavierspielen und der Vortrag an einem Tage sein?

Extra sende ich auch die Bilder: hoffentlich genügen die. Andere habe ich nicht.

Mit den besten Grüssen Ihr ergebener

Béla Bartók

* MS: *radio...*

** MS: *das.*

*** MS: *den.*

**** MS: *den.*

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[42]

[Amsterdam-Z.] 23. August 1938
[Albrecht Dürerstraat 16]*

Sehr geehrter Herr Professor.

Vielen Dank für Ihr Schreiben vom 15. August. Ich werde auf die meisten darin enthaltenden Fragen in einigen Tagen antworten, denn ich muss selbst noch auf Antwort warten.

Ich möchte Sie bitten mir genau mitzuteilen woraus das Schlagzeug für die »Sonate für 2 Klaviere etc« eigentlich besteht. Ich ersehe aus einem früheren Brief von Ihnen, dass es sich um zwei Leute handelt, aber ich möchte gern wissen welche Instrumente gebraucht werden.

Der 15. November steht für Amsterdam fest, aber ich weiss noch nicht welches Honorar bewilligt wird. Ich habe um 400 Gulden gebeten. Ich möchte Sie auch bitten mich wissen zu lassen wie Ihre Frau Gemahlin angekündigt werden muss. Auch möchte ich Sie um ein paar Fotos bitten. Ich habe die Lithos dankend erhalten, die sich zu Ausstellungszwecken vorzüglich eignen, aber ich möchte Sie um wenigsten noch ein Foto (womöglich glänzend) bitten, aus der man ein Klischée verfertigen kann, und womöglich auch ein gleiches Bild von Ihrer Frau Gemahlin. Oder haben Sie vielleicht ein Doppelbild?

Aus Utrecht habe ich noch immer keinen definitiven Bericht bekommen und aus Rotterdam kommt heute die Anfrage ob Sie eventuel am 20. Januar spielen könnten!! Vielleicht dass es möglich ist durch Umsetzung doch noch ein Novemberdatum zu bekommen. Die BBC will Sie ebenfalls haben und Bruxelles wird jetzt, nach Ihrem Schreiben auch wohl dazu kommen. Ich hoffe jedenfalls in ungefähr 14 Tagen alle Daten beisammen zu haben. Es sind sovielen Leute auf Ferien dass man nicht recht weiter kommt.

Aus Prag soll ich Ende dieser Woche Nachricht bekommen.

Mit den herzlichsten Grüßen

A. Kossar

* Amsterdam-Z.. Albrecht Dürerstraat 16: Firmenzeichen auf dem Briefpapier durchgestrichen.

BÉLA BARTÓK AN FRAU KOSSAR

[31]

Budapest, den 29. Aug. 1938.

Sehr geehrte Frau Kossar!

Sie schrieben mir doch früher, dass Rotterdam und Utrecht sicher sind! Sie haben mir nicht geantwortet: a) was für ein Programm Amsterdam wünscht (Debussy »Blanc et noir« für 2 Klav., Eigene Solostücke, und das Schlagzeug-2 Klav.-Werk?) b) über Prag (%): c) Sie haben den Empfang der zwei Partituren und 4 Schlagzeugstimmen der 2-Klav.-Sonate (abgeschickt noch aus London am 24. Juni) noch nicht bestätigt. — Der eine Schlagzeugspieler spielt *Maschinen-Pauken* und 2 kleine Trommel, grosse Trommel, Triangel, Becken und Tam-tam, der andere spielt *Xylophon* und 2 kleine Trommeln, grosse Trommel, Triangel, Becken und Tam-tam. — Die zwei Photos sende ich Ihnen

gleichzeitig, aber ersuche sofort die Cliché's herzustellen und mir die Photos dann sogleich zu returnieren. Ich glaube Ihnen jetzt auf alles geantwortet zu haben und erwarte jetzt Ihre Antwort. (Ich habe soeben Ihr Juni Telegramm über Prag vorgefunden: 20' über Folklore zu sprechen, 20' spielen!)

Mit den besten Grüßen Ihr ergebener

Béla Bartók

Frau Ditta Bartók ist der Name⁺ meiner Frau.

Anschrift: Concertdirectie A. Kossar / Amsterdam-Z. / Albrecht Dürerstraat 16. / Holland

⁺ MS: *Namen.*

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[43]

[Amsterdam-Z.] 5. September 1938
[Albrecht Dürerstraat 16]

Sehr geehrter Herr Professor,

Hier sind die Daten soweit sie feststehen:

- Nov. 9. Bruxelles, La Maison d'Art, Sonaten mit Gertler und Solostücke F. 2500.—
10. Antwerpen, Foyer de l'Art Vivant, Solostücke (hier geht auch die Musik) F. 3500.—
13. Hilversum, Radio, Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug f. 300.—
15. Amsterdam, Kunstkring, Sonate für zwei Klaviere, Sonate mit Székely, Soli f. 400.—
20. Bruxelles, Radio, Sonate für zwei Klaviere

Ohne Datum sind noch Rotterdam, B.B.C. und Liverpool. Die letztere Stadt ist nur eine Anfrage von der ich noch nicht weiss ob etwas daraus wird. Mit Rotterdam ist es eine dumme Geschichte, die Leute wollen unbedingt den 20. Januar haben und Flipse⁶⁵ ist noch in den Ferien, so dass ich vorläufig nichts unternehmen kann. Er kommt diese Woche nach Hause, dann werde ich mit ihm sprechen. Aus Utrecht ist nichts geworden, man hatte mir seinerzeit das Engagement zugesagt, aber vor ein paar Tagen bekam ich Nachricht, dass in der Vorstandssitzung beschlossen wurde noch ein Jahr zu warten.

Im Kunstkring Amsterdam zahlt man eigentlich f. 440.— für das Konzert. Ich habe diesen Betrag verlangt, weil der Kunstkring sein eigenes Konzertbüro, die C.K.O. hat, die von jedem Konzert 10% nimmt. Wegen des Programm sollen Sie sich bitte mit Székely verständigen. Ich möchte Sie bitten zu bedenken, dass das Publikum des Volkskrings selten oder nie moderne Musik zu hören bekommt, ich glaube daher dass die Geigensonaten nicht besonders geeignet sind, vielleicht können Sie etwas anderes nehmen, die Rhapsodie hat Székely leider vor zwei Jahren im Kunstkring gespielt.

Aus Prag habe ich noch stets keine Antwort. Es ist schrecklich, alle Leute sind auf Ferien, man kommt nicht weiter.

Mit den besten Empfehlungen

⁶⁵ Eduard Flipse (26. II. 1896 Wissekerke) — holländischer Dirigent und Komponist, Dirigent der Rotterdamer Philharmoniker.

BÉLA BARTÓK AN FRAU KOSSAR

[32]

Budapest, den 9. Sept. 1938.

Sehr geehrte Frau Kossar!

Ihren Brief von 5. Sept. erhalten. Sie haben mir wiederum nicht bestätigt den Empfang der 2 Partituren⁺ und 4 Schlz. stimmen meiner 2-Klavieren-sonata. Ich ersuche Sie wiederum darum.

Schade das[s] Utrecht und — wie es scheint auch Rotterdam — wegbleibt.

Die angegebenen Honorare sind nichtwahr ausschliesslich für *mich*, bzw. für mich und meine Frau.

Nov. 9. Ich habe M. Leirens Programmvorschlag geschickt (vor 2 oder 3 Wochen) ohne Antwort zu erhalten. *Bitte urgieren Sie.*

Nov. 10. Habe ich da *nur Klaviersolo* zu spielen? (ich dachte, das wäre ebenfalls mit Gertler) Wie lange Nummer?

Nov. 13. und 15. Die Leute wissen — nichtwahr — das[s] 2 sehr gute Schlagzeugspieler engagiert werden müssen, mit ungef. 11—12 Stunden Probezeit. Sehr wichtig ist es, dass in Amsterdam und Hilversum dieselben 2 Leute engagiert sein sollen, das ist dann auch billiger, den[n] die Probezeit ist dadurch einmal erspart.

Es ist eine Über[r]aschung, dass die Amsterdamer auch Székely engagiert haben (sehr teures Konzert!); ich kann mit ihm die I. Violinrhapsodie spielen (er spielte dort vor 2 Jahren die II., in Anwesenheit des »greisen Komponisten«), ferner die Ország Transkriptionen (insgesamt 20 Minuten).

Was haben Sie für Liverpool vorgeschlagen; die 2 Klav.-sonate: (könnte auch Debussy's 2 Klav.-werk, Mozart's 2 Klav.-sonate, oder eigene Solo sachen). Hier ist es ebenfalls wichtig, die Londoner 2 Schlagzeugspieler zu engagieren (wegen Ersparnis der Probezeit).

Ich erwarte Ihre Antwort und grüsse Sie bestens

Béla Bartók

⁺ MS: *partituren.*

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[44]

[Amsterdam-Z.] 19. September 1938
[Albrecht Dürerstraat 16]

Sehr geehrter Herr Professor,

Ich habe etwas lange mit meiner Antwort gewartet weil ich von verschiedenen Seiten auf Antwort wartete.

Zu allererst, ich habe beide Partituren mit den vier Schlagzeugstimmen in guter Ordnung erhalten. Eine ist augenblicklich im Concertgebouw, da die beiden Schlagzeugleute vom Concertgebouw vom Kunstkring engagiert wurden um mit Ihnen am 15. November zu spielen.

Alle angegebenen Honorare sind für Sie und Ihre Frau Gemahlin allein, die Schlagzeugleute werden extra bezahlt.

Wenn in der Tschechoslowakei nicht alles drunter unter drüber ist, könnten Sie dort am 7. oder 8. November spielen, und zwar wünscht man einen Vortrag über die Probleme der osteuropäischen Volksliedforschung und nachher etwa 20 Minuten Soli. Als Honorar kann man aber nur 3000 Kronen anbieten, da sich die Umstände so geändert haben dass 5000 Kronen nicht mehr zu erschwingen sind. Aber wie gesagt, wenn es keinen Deutschen mehr in der Tschechoslowakei geben wird, dann weiss ich nicht, ob die Sache überhaupt zustande kommen kann. Bis jetzt ist die Sache noch zugesagt, ob aber noch eine Absage kommt ...?

Aus Brussel und Antwerpen bekomme ich soeben ein Schreiben und zwar sollen Sie in *Antwerpen* spielen: »Eine Sonate für Klavier und Geige, Klavierstücke« und ausserdem wird die »Musik« gespielt. In Brussel, schreibt Leirens, will man vielleicht nicht die »Musik« bringen, in diesem Falle möchte man Sie bitten noch eine Sonate für Klavier und Geige (vielleicht von Beethoven) zu spielen. Die Sache ist dringend, schreibt Leirens.

13. November. Im Prinzip ist die A.V.R.O. damit einverstanden die Schlagzeugspieler des Concertgebouws zu engagieren, damit Proben erspart werden. Ich werde dafür sorgen, dass mindestens 11 bis 12 Stunden Proben gemacht werden.

Amsterdam. Erste Rhapsodie und die Országh Transkriptionen wurden angenommen.

Nun kommt eine etwas verwickelte Geschichte: Radio Bruxelles schreibt, dass zwischen dem 11. und 18. Dezember die neuen Studios eröffnet werden und man möchte Sie sehr gern zu der Eröffnung der Studios haben, da auch noch andere prominente Musiker dann anwesend sein werden. Damit würde dann das Konzert am 20. November ausfallen und auf die Zeit zwischen dem 11. und 18. Dezember verlegt werden. Wenn das nicht geht, dann bleibt es natürlich beim 20. November.

Nun schrieb die B.B.C. dass man Sie im November nicht haben kann, wohl aber etwas später. Ich habe nun gedacht, dass Sie vielleicht Bruxelles und London zusammen im Dezember machen können, und habe in diesem Sinne nach London geschrieben. Leider aber habe ich bis jetzt noch keine Antwort bekommen, obwohl ich bereits einmal telefonisch um Antwort gebeten hatte, und auf Eile andrang. Natürlich habe ich alles nur provisorisch getan, weil ich ja gar nicht weiss ob Sie überhaupt im Dezember kommen können und wollen. Nur, ich finde es sehr schade, dass aus allen Plänen so wenig wird. Rotterdam ist unmöglich, ich war selbst dort und ausser dem 20. Januar ist kein Datum möglich, die B.B.C. geht auch nicht im November (obwohl ich bereits vor drei Monaten zum ersten Mal schrieb und seit dieser Zeit alle 14 Tage einen Mahnbrief schickte) es bleibt so wenig für Sie übrig. Ich hätte die Tournée gern etwas rentabler gemacht, aber dieses Jahr scheint alles durcheinander zu gehen, die ganze Welt ist verrückt geworden.

Aus Liverpool ist noch keine Antwort da, aber die kommt noch wohl.

Ich bin vorläufig auch noch in Unterhandlung mit Ruyneman (bei dem Sie voriges Jahr hier in Amsterdam gespielt haben) er will eventuel in Rotterdam oder Den Haag ein Konzert für Sie veranstalten, aber ich weiss nicht ob etwas daraus wird, denn nur wenn er gehörig bezahlt, will ich das Konzert mit ihm machen, sonst können wir mit der Erstaufführung der Sonate besser bis zur nächsten Saison warten.

Das ist glaube ich alles,

mit den besten Grüssen und Empfehlungen

A. Kossar

BÉLA BARTÓK AN FRAU KOSSAR

[33]

den 1. Okt. 1938.

Sehr geehrte Frau Kossar!

Ich beantworte Ihren letzten Brief erst jetzt, weil die bisherige Unsicherheit meine Lust zum Briefschreiben nicht besonders förderte.

1. Jenes Radioengagement in Prag ist bei diesen Umständen natürlich ganz unmöglich.
2. Mit B.B.C. ist das eine unangenehme Sache. In Dez. nochmals diese grosse Reise anzutreten, ist unmöglich: die beiden Honorare können ja nicht so hoch sein, dass es sich rentieren würde. Wir müssen was Bruxelles anbelangt beim 20. Nov. bleiben; B.B.C. muss wegfallen.
3. Leirens hat inzwischen meine (in August eingeschickte) Programmvorschläge erhalten und mir geschrieben; wird mich noch über die Wahl benachrichtigen.
4. Die Ihnen eingeschickte Photographie möchte ich zurück haben; das Cliché muss doch schon gemacht worden sein.

Ihr ergebener

Béla Bartók

Anschrift: Concertdirectie A. Kossar / Amsterdam / Albrecht Dürer-straat 16. / Holland
Absender: Bartók, Budapest, II. Csalán-út, 29.

BÉLA BARTÓK AN FRAU KOSSAR

[34]

den 8. Oct. 1938.

Sehr geehrte Frau Kossar!

M. Leirens habe[!] das definitive Programm für Bruss. und Antwerpen heute mitgeteilt. Nun will ich Ihnen für Amsterdam — die Klavierstücke mitteilen:

[I. die Violinklaviersachen a): 1. Rhapsodie b) Ungarische Volkslieder (bearb. für Violine von Országh und Bartók)]⁺ II. a) Zehn leichte Stücke aus Mikrokosmos:

A la Russe; — Five-tone scale; — In the style of a folksong; — Clashing sounds; — Merriment; — Burlesque rustique; — Bagpipe-music; — From the Bali Island; — Quint-chords; — Merry Andrew.

b) Erstes Rondo

c) Musiques nocturnes

d) 5 danses[!] in bulgarian rhythm from »Mikrokosmos.« [n. b. alle diese Stücke wurden in Amsterdam noch nicht gespielt; Zeitdauer etwa 26 Minuten]¹ nachher die Pause, und dann die 2 Klavier Schlz. sonate. — Falls Bruxelles-Radio zustandekommt für den 20. Nov., so senden Sie bitte das eine Exempl. (Partitur und 2 Schlz.-stimmen) dorthin recommandiert ein.

Meine Karte von der vorigen Woche haben Sie wohl erhalten (darin schreibe ich, dass Dez. für London unmöglich ist.)

Besten Grüsse von

Béla Bartók

Anschrift: Concertdirectie A. Kossar / Amsterdam-Z. / Albrecht Dürer-straat 16. /
Holland
Absender: Bpest, II. [Cs]alán-út, 29.

+ Eckige Klammer von Bartók eingetragen.

BÉLA BARTÓK AN FRAU KOSSAR

[35]

Budapest, II. Csalán-út, 29. 1938. [15. Okt.]

Sehr geehrte Frau Kossar!

Hoffentlich haben Sie meine vor 2 bzw. 1 Woche geschickten 2 Karten erhalten.* Da über Bruxelles Radio (20. Nov.) ich noch immer keine Nachricht habe, so nehme ich an dass auch dieses Engagement nicht zustande kommt. Ich ersuche Sie, die Ihnen eingeschickte grosse Photographie sogleich an Herrn Leirens (Maison d'Art, 185 Avenue Louise, Bruxelles) abzuschicken.

Mit den besten Grüßen Ihr

Béla Bartók

[*] Auf der zweiten teilte ich die Stücke aus Mikrokosmos für Amsterdam mit.

Anschrift: Concertdirectie A. Kossar / Amsterdam-Z. / Albrecht Dürer-straat 16.

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[45]

[Amsterdam-Z.,] 17. Oktober 1938
[Albrecht Dürerstraat 16]

Sehr geehrter Herr Professor,
Concert in Amsterdam.

Das Programm ist so zu kurz, 26 Minuten Spielzeit vor der Pause ist für den Kunstkring zu wenig. Man bittet Sie wenn möglich die »Blanc et Noir« von Debussy zu spielen, das würde das Programm gerade recht machen.

Ich habe die Partitur etc von der Sonate für zwei Klavier und Schlagzeug heute nach Bruxelles geschickt.

Es tut mir schrecklich leid, dass dieses Jahr die Tournée so armselig geworden ist, erst sah alles so schön aus und nun ist aus so vielen Engagements nichts geworden. Hoffen wir auf nächste Saison.

Antwerpen hat mich vorige Woche angerufen, das Konzert ist auf den 8. November verlegt worden. Sie fangen also in Antwerpen an.

Mit herzlichen Grüßen
Ihre

A. Kossar

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[46]

[Amsterdam-Z.,] 20. Oktober 1938
[Albrecht Dürerstraat 16]

Sehr geehrter Herr Professor,

Brussel bleibt zum 20. November stehen. Ich habe Ihre Karten erhalten und inzwischen ja bereits beantwortet. In Brussel geht also die Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug und das Honorar ist Fr. 5000. — für Sie und Ihre Frau Gemahlin zusammen. Ich habe die Partitur und Stimmen bereits nach Brussel geschickt.

Wegen der Fotos muss ich morgen persönlich beim Kunstkring vorsprechen. Ich habe seinerzeit die Fotos abgegeben mit dem ausdrücklichen Ersuchen sie mir sofort nach Anfertigung eines Klischés wieder zurück zu geben, und bis jetzt habe ich sie trotz unzähliger Telefonsprache nicht zurück bekommen. Leitens hat eine Foto von Ihnen, aber nicht von Frau Bartók. Ich werde jedenfalls morgen so lange beim Kunstkring stehen bleiben, bis ich die Fotos habe.

Mit recht freundlichen Grüßen

BÉLA BARTÓK AN FRAU KOSSAR

[36]

den 23. Okt. 1938., Budapest, II. Csalán-út, 29.

Sehr geehrte Frau Kossar!

Ihren Brief vom 18. Okt. habe ich erhalten und den Inhalt zu Kenntnis genommen. Dann wäre also das Programm für Amsterdam so: I. die Violin sachen; II. Klaviersolo; III. Debussy, IV. 2 Klav. + Schläger. Von II. müssen aber folgende *wegbleiben*: A la Russe, Five tone scale, In the style of a folksong, Clashing sounds, Merriment, 1. rondo (zusammen 6 Minuten) sonst ist das Programm zu lang. — *Sie schreiben mir, Sie haben die Partitur und Stimmen der Sonate für 2 Kl. + Schlagz. nach Bruxelles geschickt, schreiben aber nicht, ob das Engagement für den 20. Nov. zustande kommt (und zu welchem Honor.) oder nicht? Ich ersuche Sie um diesbezügliche dringende Antwort, sonst werde ich die nötigen Visa nicht machen lassen.

Ich möchte am 10. mittags in Amsterdam eintreffen und schon am nachmittag mit den Schlagzeugspielern probieren (dann noch am 11. 12. und 13. ten also die Probezeit in 4 Teile teilen). Die Debussy-Sache müssen wir mit meiner Frau dort ebenfalls einigemahl durchnehmen, da diese Forderung jetzt im letzten Moment kam, und wir hier zur Wiederdurchnahme infolge anderer Zeiteinteilung nicht recht Zeit haben. *Würden Sie uns ein nicht zu teures Hotel (in der Nähe des Probeortes) in Amsterdam angeben? Brauche ich hier zu den Visa's keinen Kontrakt vorzeigen? Ihr ergebener*

Béla Bartók

Haben Sie das Photo an M. Leirens abgeschickt??

Anschrift: Concertdirectie / A. Kossar / Amsterdam-Z. / Albrecht Dürer-straat, 16. / Holland

BÉLA BARTÓK AN FRAU KOSSAR

[37]

Budapest, II. Csalán-út, 29., den 29. Okt. [1938]

Sehr geehrte Frau Kossar,

endlich haben wir also aus Ihrem letzten (vorgestern angekommenen) Brief die Nachricht, dass der 20. Nov. für Bruxelles definitiv ist. Auch über die Photographie schreiben Sie dort. Vergessen haben Sie aber uns ein Hotel oder Pension anzuempfehlen (in der Nähe des Probesaales). Es wäre mir angenehm, das noch hier zu erfahren. Ich will am 4. Nov. von hier abreisen, und von Bruxelles am 10. morgens nach Amsterdam reisen.

Ihr ergebener

Béla Bartók

Anschrift: Concertdirectie A. Kossar / Amsterdam-Z. / Albrecht Dürer straat 16.

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[47]

[Amsterdam-Z.] 2. November 1938

[Albrecht Dürerstraat 16]

Sehr geehrter Herr Professor,

Ein gutes und nicht teures Hotel in Amsterdam ist das Central Hotel am »Leidscheboschje«. Es ist ganz in der Nähe vom Concertgebouw, mit der Tram in 5 Minuten zu erreichen. Ich habe vorgestern aber mit Frau Székely gesprochen und sie sagte mir, dass Bekannte von ihr Sie gern einladen würden bei ihnen in Amsterdam zu wohnen. Vielleicht hat Frau Székely Ihnen bereits geschrieben.

Nun sind hier zwei wichtige Sachen: Die A.V.R.O. möchte gern ein anfüllendes Programm von ungefähr 20 Minuten haben (es kann auch etwas weniger sein). Könnten Sie die Sonate K.V. 448 von Mozart (für zwei Klaviere) zusammen mit Ihrer Frau Gemahlin spielen? Die dauert soweit ich mich erinnern kann ungefähr 16 a 17[!] Minuten. Geht das nicht, vielleicht wollen Sie mir eine Gruppe Soli oder sonst ein anderes Werk angeben.

Radio Bruxelles will ebenfalls ungefähr 20 Minuten dazu haben (gesamte Sendedauer 45 Minuten) wollen Sie mir bitte auch hierfür ein Programm geben, oder vielleicht gleich selbst in Bruxelles angeben.

Wenn es mir möglich ist komme ich am 9. November nach Bruxelles um Sie und Gertler zu hören.

Inzwischen die besten Grüsse

Ihre

A. Kossar

Die Fotos wurden vom Kunstkring direkt nach Leirens geschickt.

BÉLA BARTÓK AN FRAU KOSSAR

[38]

Budapest, II. Csalán-út, 29., den 4. Nov. 1938.

Sehr geehrte Frau Kossar! 4 Stunden vor meiner Abreise ist Ihr Brief angekommen! Das ist aber doch merkwürdig, dass wiederum 10 Tage vorm Konzert noch Extrazugaben gewünscht werden. Also gut, in Hilversum spielen wir die Mozart 2 Klavieren-Sonate (in Bruxelles werde ich selbst angeben). Aber wir, ich und meine Frau müssen am 11. 12. unbedingt Gelegenheit haben auf 2 Klavieren Debussy und namentlich diesen Mozart zu üben etwa je 3 oder 4 Stunden (ausserdem noch die 2 oder 3 Stündige Probe mit dem Schlagzeug). Ebendeshalb ist es auch wichtig, dass ich allein am 10. *nachmittag* mit dem Schlagzeug schon probieren kann. Am 13. müssen wir Mozart ebenfalls noch probieren. — Von Frau Székely habe ich wegen Wohnung keine Nachricht erhalten. Bitte rufen Sie sie an: falls diese Möglichkeit vorhanden ist, bitte ich sie mir nach Bruxelles sogleich auf folgende Adresse mitzuteilen: p. A. M. Henry Quersin, 114 Avenue Louise. (da wohne ich). Wenn ich keine Nachricht erhalte, so steige ich in den Central Hotel (Leidscheboschje) ab. Ich möch[te] am 10. gegen mittag in Amsterdam ankommen. Bitte *vergessen* Sie *nichts* von diesen Sachen zu erledigen.

Mit den besten Grüßen Ihr

Béla Bartók

Anschrift: Concertdirectie A. Kossar / Amsterdam-Z. / Albrecht Dürer-straat 16. / Holland

BÉLA BARTÓK AN FRAU KOSSAR

[39]

Bruxelles, le 8. Nov. 1938.

Sehr geehrte Frau Kossar!

Die Klavierstücke für den 13. Hilversum sind folgende 1. Burlesque rustique; 2. Bagpipe-music; 3. From the Bali Island; 4. Quint-chords; 5. Merry Andrew; 6. Dances in Bulgarian rhythm. (zusammen 15 Min. — Wenn es zu lang ist, können von 6. einige Tänze wegleiben). Diese Titeln sollen natürlich in's holländische übersetzt werden. — Diese Stücke spiele ich übrigens auch in Amsterdam (in Hilversum habe ich sie noch nicht gespielt. Ich komme am 10.-n in Amsterdam um 11.45 mittags an.

Mit den besten Grüßen Ihr

Béla Bartók

Anschrift: Concertdirectie A. Kossar / Albrecht Dürerstraat, 16. / Amsterd[a]m-Z.

BÉLA BARTÓK AN FRAU KOSSAR

[40]

Budapest, den 10. Dez. 1938.

Sehr geehrte Frau Kossar!

Ich wusste im⁺ ersten Augenblick nicht, was ich mit diesem Mandat-Poste anfangen soll (die Sie mir keine diesbezügliche Winke mitgeteilt haben). Nun glaube ich, ihn

unterschieden Ihnen zurücksenden zu müssen. — Den Betrag, da er so gering ist, ersuche ich gelegentlich an Herr[n] oder Frau Zoltán Székely zu übergeben bzw. senden.

Allerdings hätte ich von Ihnen auch eine Nachricht über den Empfang der brüsseler I.N.R. durch Gertler erwartet und ersuche Sie mich doch darüber zu benachrichtigen.

London B.B.C. bezüglich möchte ich folgendes wissen:

1. Haben Sie dorthin geschrieben?
2. Wenn ja, haben Sie Antwort und welchen erhalten?

Der Triton in Paris plant nämlich etwas für den 6. März (mit Scherchen spielen wir am 27. Febr.).⁶⁶ Ausserdem plant man noch irgendeine Kleinigkeit.

Nun hängt es von London ab, ob ich diese Sachen annehmen kann, oder nicht. Deshalb ersuche ich Sie um folgende Sachen:

1. Womöglich postwendend eine Nachricht, ob Sie überhaupt schon nach London geschrieben haben. (Falls Sie es noch nicht getan haben, dann bitte ich Sie *es zu unterlassen*, weil ich in kürzester Zeit Bescheid haben müsste, und B.B.C. sich niemals rasch entscheiden kann.)
2. Wenn Sie nach London schon geschrieben haben und Antwort noch nicht erhalten haben (oder nur eine ohne Datum etc.), dann bitte urgieren Sie eine definitive Antwort mit Datum- und Honorar-Angabe: in 14 Tagen, also bis 25. Dez. muss ich *hier* unbedingt Bescheid haben, da ich die Leute in Paris nicht länger warten lassen kann. N.b. Nach dem⁺⁺ 6. März ist London nicht mehr möglich, denn wir müssen zurück nach Bpest.

Hochachtungsvoll Ihr ergebener

Béla Bartók

⁺ MS: *in*.

⁺⁺ MS: *den*.

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[48]

19. Dezember 1938

Sehr geehrter Herr Professor,

Ich habe die f. 3.60 für Sie geholt und werde sie gelegentlich Frid oder Székely's geben.

Ich bekam vor einiger Zeit von Gertler die Provision für die I.N.R. eingeschickt und bestätige Ihnen hiermit den guten Erhalt.

B.B.C. hängt eigentlich noch. Ich bekam erst (ich hatte schon geschrieben als Sie noch in Amsterdam waren) den üblichen Brief, dass man sich die Zeit notiert hätte. Vor ungefähr 10 Tagen hatte ich bereits urgiert und nun kam zugleich mit Ihrem Brief hier ein

⁶⁶ Auf dem Konzert am 27. Februar 1939 der Pariser Philharmoniker in Paris im Gaveau-Saal haben Bartók und seine Frau die *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug* vorgetragen. Dirigiert hat Hermann Scherchen. Auf dem gleichen Konzert haben sie auch das *Es-Dur-Konzert* von Mozart für zwei Klaviere vorgetragen.

Die Bartók-Sonate wurde auch am 6. März auf dem Triton-Kammermusikabend in der Ecole Normale de Musique vorgetragen. Lise Daniels sang fünf Lieder aus *Zwanzig ungarischen Volksliedern* mit Bartóks Klavierbegleitung.

Dazwischen trat Bartók am 3. März im Pariser Rundfunk (P.T.T., Marseille, Grenoble, Lyon) mit dem Orchestre Nationale auf. Statt des geplanten *II. Klavierkonzertes* spielte er aus *Mikrokosmos*.

Schreiben an in dem Wynn schrieb, dass er sich noch nicht entschliessen könne, weil vorläufig kein Konzert für contemporary music für die von Ihnen genannte Periode geplant ist. Er wollte noch auf die Sache zurückkommen. Ich habe dann gleich als Ihr Brief kam nochmals geschrieben und gebeten er soll sich entschliessen, aber bis jetzt ist noch keine Antwort da und ich getraue mich nicht Ihren Brief so lange unbeantwortet zu lassen.

Hier in Holland könnte ich aber, wenn Sie wollen, ein Engagement im Radio für Ihre Sonate für zwei Klavier zustande bringen. Aber ich weiss nicht ob Sie das überhaupt noch wollen.

Ich habe zugleich mit diesem Brief nochmals bei der B.B.C. urgiert und gesagt, dass Sie bis zum 25. Dezember äusserst Antwort haben müssen. Wenn Sie wollen, dass ich die A.V.R.O. für die Sonate abschliessen soll, bitte lassen Sie es mich recht bald wissen, denn auch in der A.V.R.O. legt man seit einiger Zeit die Daten sehr lange zuvor fest.

Recht fröhliche Weihnachten und ein glückliches Neujahr wünscht Ihnen und Ihrer Frau Gemahlin

Ihre ergebene

BÉLA BARTÓK AN FRAU KOSSAR

[41]

Bpest, den 26. Dez. 1938.

Sehr geehrte Frau Kossar!

Ich habe Ihren Brief vor einigen Tagen erhalten, wonach schon B.B.C. bezüglich nicht viel zu erwarten war. Ich habe ebendeshalb gestern die Engagements in Paris angenommen. Nach dem⁺ 6. März ist nichts mehr anderswo möglich, weil wir nach Budapest zurückmüssen.

Mit den besten Grüssen Ihr ergebener

Béla Bartók

Anschrift: Concertdirectie A. Kossar / Amsterdam-Z. / Albrecht Dürer-Straat, 16. / Holland.

Absender: Bartók, Bpest II. Csalán-út, 29.

+ MS: den.

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[49]

[Amsterdam-Z.] 24. Februar 1939

[Albrecht Dürerstraat 16]

Sehr geehrter Herr Professor,

Könnten Sie zwischen dem 2. und 18. Juni oder zwischen dem 19 und 30. Juli in Scheveningen unter Ansermet Ihr 2. Klavierkonzert ausführen? Die Sache ist noch nicht definitiv da Ansermet zu den Besprechungen für die Sommersaison noch nicht hier ist,

aber die Direktion des Kurhaus hat die Radio-Übertragung dieses Konzertes gehört und wäre geneigt es auszuführen, wenn Ansermet ebenfalls damit einverstanden ist.

Wenn Sie kommen wollen, welche Periode würde Ihnen besser passen, und welches Honorar soll ich verlangen. Da Sie die Reise für dieses eine Konzert unternehmen müssten denke ich man könnte wohl 300 bis 400 Gulden verlangen und bekommen.

Wenn Sie vielleicht ohnehin Ihre Frau Gemahlin mitbringen würden könnte ich versuchen in der A.V.R.O. die Sonate für zwei Klavier und Schlagzeug, die das letzte Mal nicht zustande kam durchzusetzen, das würde die Fahrt nach Holland etwas lukrativer machen. Kommt Frau Bartók nicht mit, soll ich dann versuchen doch noch ein A.V.R.O. Engagement zu bekommen, ein Recital für Sie allein?

Mit den besten Empfehlungen
Hochachtungsvoll

A. Kossar

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[50]

7 Maart 1939

Sehr geehrter Herr Professor,

Im Anschluss an mein letztes Schreiben möchte ich Sie bitten mich wissen zu lassen ob Sie am *Freitag den 28. Juli* abends im Kurhaus unter Ansermet Ihr 2. Klavierkonzert spielen würden und welches Honorar ich hierfür verlangen soll.

Mit vorzüglicher Hochachtung

BÉLA BARTÓK AN FRAU KOSSAR

[42]

Budapest, den 14. März, 1939.

Sehr geehrte Frau Kossar!

Wie Sie jedenfalls wussten, war ich 2. Hälfte Febr. und 1. Drittel März in der Schweiz und in Paris. Ihre Briefe sah ich also erst bei meiner Rückkehr. Leider kann ich die Sache nicht annehmen, weil ich im Sommer unbedingt vollständige Ruhe haben muss (teils um mich erholen, teils um komponieren zu können.) Juli, August und Sept. sind also diesbezüglich Tabu.⁶⁷

Hochachtungsvoll Ihr ergebener

Béla Bartók

Anschrift: Concertdirectie A. Kossar / Albrecht-Dürerstraat, 16. / *Amsterdam* / Holland
Absender: Bartók / Budapest, II. / Csalán-út, 29.

⁶⁷ Bartók schrieb sein Divertimento als Paul Sachers Gast in Saanen (2.—17. August 1939). Auch das VI. Streichquartett hat er überwiegend hier und zu dieser Zeit komponiert, doch bereits in Budapest vollendet.

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[51]

22. März 1939

Sehr geehrter Herr Professor,

Der Kurhausdirektion ist sehr viel daran gelegen Sie diesen Sommer in Scheveningen zu haben und da Sie Juli, August und September unbedingt Ruhe haben müssen bitten wir Sie den 23. Juni für ein Konzert in Scheveningen anzunehmen. Dieses Auftreten wäre dann unter Schuricht, da Ansermet zu dieser Zeit noch nicht in Scheveningen ist.

Wie ich Ihnen bereits schrieb, sollen Sie das zweite Klavierkonzert spielen.

Wir würden uns sehr freuen wenn Sie das Engagement annehmen würden. Ich könnte eventuel auch dafür sorgen, dass Sie in derselben Zeit im Radio spielen. Was das Honorar betrifft so bitte ich Sie mir zu sagen wieviel ich verlangen soll. Ich denke dass man wohl 300 bis 400 Gulden erreichen kann.

Wenn Sie das Engagement annehmen können, was wir sehr hoffen, möchte ich Sie bitten die Partitur und Stimmen zu dem Konzert baldmöglichst einzuschicken, da Schuricht in etwa 14 Tagen nach Scheveningen kommt und sich das Konzert gern ansehen möchte.

Bei dieser Gelegenheit erlaube ich mir Ihnen die besten Wünsche zu Ihrem Geburtstag zu senden und verbleibe

mit vorzüglicher Hochachtung

BÉLA BARTÓK AN FRAU KOSSAR

[43]

Budapest, den 26. März, 1939.

Sehr geehrte Frau Kossar!

Ihren Brief vom 22. März 1939 beantwortend teile ich Ihnen mit, dass ich mein 2. Klavier-Konzert in Scheveningen am 23. Juni 1939 spielen würde, wenn ich mindestens 350 Gulden erhalte. Das Material muss von der Konzertveranstaltung aus Wien (U.E.) beschafft werden. Da ich mit der U.E. in keinem freundschaftlichen Verhältnis stehe, müsste auch die Ansichtspartitur für Schuricht *von dort* aus Wien verlangt bzw. beschafft werden.

Das Radio-Engagement lassen wir lieber bleiben.

Ich reise jetzt ab⁶⁸ und komme erst am 10. April nach Budapest zurück.

Ihr ergebener

Béla Bartók

⁶⁸ Auf der italienischen Tournee reiste Bartók mit dem Violinkünstler Ede Zathureczky. Auf seiner letzten Station (Venedig) spielte er mit seiner Frau auch seine Sonate für zwei Klaviere.

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[52]

13. April 1939

Sehr geehrter Herr Professor,

Ich habe so lange nicht geschrieben, weil Schuricht erst dieser Tage nach Holland kam und die Kurhausdirektion erst noch alles mit ihm besprechen musste.

Erstens soll ich Sie bitten wenn möglich statt dem 23. den 30 Juni anzunehmen. Es geht nämlich am 24. Juni eine »Prometheus« Ausführung und dazu ist die ganze Woche zuvor Saal und Orchester mit Proben besetzt⁶⁹ und da Schuricht selbstverständlich auch Ihrem Konzert alle Sorgfalt angedeihen lassen will würde er es vorziehen wenn Sie eine Woche später spielen würden, so dass er das Orchester vorbereiten kann. Ich hoffe dass Ihnen das Datum passt.

Weiters soll ich Sie bitten mit f. 300.— Honorar einverstanden zu sein. Die Kurhausdirektion schreibt mir dass die Leigebühr für das Material wahrscheinlich sehr hoch sein wird und dass sich dann das Konzert zu hoch stellen würde. Wäre das annehmlich? Ich will dann eventuel noch versuchen ob ich die Kurhausdirektion dazu bewegen kann Ihnen im Hotel Kurhaus frei Pension zu geben, doch kann ich das im Vorhinein nicht versprechen. Meistens gelingt es mir frei Unterkunft zu erhalten, und im Juni wird das Hotel ja noch nicht so besetzt sein.

Mit den besten Empfehlungen
Hochachtungsvoll

BÉLA BARTÓK AN FRAU KOSSAR

[44]

Budapest, den 14. Apr. 1939.

Sehr geehrte Frau Kossar!

Es ist sehr bedauerlich, dass Sie mich niemals über den Empfang meiner Briefe — wenigstens auf einer Postkarte benachrichtigen.

Ich habe Ihnen vor ca 3 Wochen mitgeteilt, dass ich den 23. Juni für Scheveningen annehmen würde, und weiss jetzt eigentlich nicht, ob Sie meinen Brief erhalten haben oder nicht.

Mit den besten Grüßen

Béla Bartók

Anschrift: Concertdirectie A. Kossar / Albrecht Dürerstraat, 16. / Amsterdam Z. / Holland

Absender: Bartók / Budapest / II. Csalán-út, 29

⁶⁹ Es handelt sich um die großangelegte Farbensymphonie von Skrjabin.

Sehr geehrte Frau Kossar!

Karte und Brief haben sich ge × -t. Auf Ihre 2 Briefe vom 13. als Antwort:

1. Der 23. Juni wäre mir viel lieber, schlechtestenfalls würde ich den 30. Juni zwar annehmen, aber — wenn schon nicht mehr als [3]00⁺ gezahlt werden kann, — dann **nur** wenn man noch im Hotel Kurhaus 3 Tage frei Pension mir gibt. Sollte man auch das abschlagen, dann wäre noch ein Ausweg: 1, 2, oder 3 Tage vorher in Hilversum ein Engagement (Solo-Klavierstücke: meine Klavierwerke, eventuell auch aus Kodály's Klavierwerke, 25 oder 30 Minuten). Wenn aber auch das nicht geht, dann soll die Sache wegleiben. — Baldige Entscheidung wäre erwünscht.

2. Es tut mir leid Ihnen sagen zu müssen, dass ich — als Konsequenz meiner Erklärung im Nov., die ich Ihnen machte, tatsächlich meine Vertretung jemandem andern übergeben habe, was jetzt unmöglich rückgängig gemacht werden kann. Wenn man nun bei Ihnen anfragt, so können Sie zweierlei tun: entweder sagen, dass Sie nicht mehr mein Vertreter sind und nichts weiter; oder hinzufügen man soll sich an mich wenden (in diesem Falle würde ich die Anfragen an meinen Vertreter Schulhof⁷⁰ weiter leiten).

Mit den besten Grüßen

Ihr ergebener

Béla Bartók

* An der perforierten Stelle fehlt Nummer 3.

- N.b. 1. Bitte nicht vergessen, dass ich nur Steinway oder Playel spiele!
- N.b. 2. Nächste Saison muss ich März April nach U.S.A., also bleibt ohnehin wenig Zeit für Europa übrig.
- N.b. 3. Scheveningen soll versuchen, dass Leihgebührenmaterial soviel als möglich niederzudrücken, mit der Begründung dass man aus guter Quelle weiss, dass das Material sehr unschön und unordentlich ist, ein vollgekritzelttes geschriebenes einziges, abgenütztes, miserabel aussehendes Material ist (was auch Tatsache ist). Man soll sagen, dass man es sonst nicht aufführen wird, sondern statt dessen meine Rhapsodie, op. 1. (bei Rózsavölgyi, Budapest zu erwerben) spielen wird, was eigentlich für dieses Churpublikum auch geeigneter wäre: dieses Werk habe ich z. B. mit Mengelberg⁷¹ in New York, mit Bruno Walter⁷² in Berlin usw. gespielt!

⁷⁰ Andor Schulhof (André Schulhof) — Leiter der Konzertdirektion und des Musikverlags »Philharmonie«. Er korrespondierte mit Bartók seit 1936 in Konzertangelegenheiten, wirkte seit 1939 in New York.

Schulhof teilte Bartók in seinem Brief vom 25. April 1935 mit, daß sein Pariser Beauftragter, Dr. Schiff, laut Vertrag mit ihm (Schulhof) die englischen, holländischen, belgischen und skandinavischen Geschäfte erledigt. — Schulhof hat in Bartóks Emigrationsjahren als einer der Beauftragten der Firma Boosey & Hawkes Bartóks Konzertangelegenheiten geführt.

⁷¹ Bartók hat sein Werk Rhapsodie für Klavier und Orchester op. 1 unter der Leitung von Willem Mengelberg, mit den New Yorker Philharmonikern am 22. und 23. Dezember 1927 aufgeführt.

⁷² Bruno Walter dirigierte die Rhapsodie am 18. Januar 1926 unter Mitwirkung des Komponisten und den Berliner Philharmonikern.

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[53]

25. April 1939

Sehr geehrter Herr Professor,

Das Kurhaus ist mit F. 300.— und 3 Tage Pension einverstanden. Das Konzert soll am 30. Juni stattfinden, da der 23. wirklich sehr ungünstig wäre; das Orchester ist die ganze Woche zuvor besetzt und es wäre beinahe keine Zeit zum Proben.

Schuricht möchte doch lieber das 2. Klavierkonzert haben. Sie spielen nämlich nicht in den gewöhnlichen Solistenkonzerten, (die Mittwoch und Sonntag stattfinden) sondern im Rahmen der grossen Symphoniekonzerte die jeden Freitag gegeben werden. In diesen Konzerten treten nur ausnahmsweise Solisten auf und nur dann wenn es sich um weltberühmte Künstler handelt oder — um prominente Holländer.

Ich bin mit der A.V.R.O. noch in Unterhandlung über ein eventuelles Auftreten, ich bin nicht sicher ob es mir gelingt weil die A.V.R.O. nämlich auch das Recht hat die Kurhauskonzerte auf Schallplatten aufzunehmen und für eigenen Gebrauch auszusenden. Ich versuche jedoch Ihre Rhapsodie op. 1 dort anzubringen. Glauben Sie dass das Funkorchester dieses Werk gehörig spielen kann? Der Programmchef ist nämlich eigentlich nur deshalb so zurückhaltend weil er fürchtet dass das Funkorchester das Stück nicht tadellos bringen kann. Allzu viele Proben sind nicht möglich, dazu hat das Orchester keine Zeit. Ich denke mir aber das Ihr op. 1 dem Orchester keine zu grossen Schwierigkeiten machen sollte, möchte aber doch gern Ihre Meinung darüber hören.

Wenn eine Anfrage für die kommende Saison bei mir eintrifft werde ich sie an Sie weiterleiten, denn es ist doch ein bischen blamabel für mich dass ich nicht mehr für Sie arbeiten darf, dann müsste ich jedesmal erzählen »warum und weshalb«.

Mit dem besten Empfehlungen

BÉLA BARTÓK AN FRAU KOSSAR

[46]

Budapest, II. Csalán-út, 29., den 1. Mai, 1939.

Sehr geehrte Frau Kossar!

Ich bestätige den Empfang Ihres letzten Briefes, wonach Scheveningen für den 30. Juni perfektuiert ist. — Was die Rhapsodie op. 1. für Hilversum anbelangt, so ist das Werk nicht garzu schwer, es wurde bereits in mehreren kleineren Provinzstätten Ungarns von den dortigen Amateur-orch. schon gespielt. Besetzung: 3 Fl. 2 Ob., 2 Klar. (die 2. spielt auch Bassklar.!), 2. Fag., 4 Hörner, 2 Tromp., 3 Posaunen Schlagz., Streich. Dauer: ca 20'. — Als datum könnte nur 27., 28 in Betracht kommen (*weder früher, noch nach dem* + 30. Juni!) Da aber Scheveningen die Bedingungen angenommen hat, ist ja Hilversum garnicht unbedingt notwendig. *Ist Scheveningen ein Abendkonzert?* Proben für Schev. mit mir nichtwahr am 29 und 30ten; für Hilversum am Tage des Konzertes, ungefähr 2 Stunden genügen (in beiden Städten muss und [soll]⁺⁺ das Orchester schon vorher das Werk studieren.) Beste Grüsse von

Béla Bartók

Anschrift: Concertdirectie A. Kossar / Albrecht Dürer-straat, 16. / Amsterdam, Z. / Holland

+ MS: *den*.

++ An der perforierten Stelle stand vermutlich *soll*.

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[54]

[Amsterdam-Z.] 11. Mai 1939
[Albrecht Dürerstraat 16]

Sehr geehrter Herr Professor,

In der Anlage finden Sie den Kontrakt für Ihr Auftreten in Scheveningen. Ich habe inzwischen nach Scheveningen wegen der Proben geschrieben, da im Kontrakt nur die gewöhnliche Probe am Freitagmorgen erwähnt wird. Ich habe aber seinerzeit beim Abschluss des Engagements mindestens zwei Proben bedungen und die Sache ist also in Ordnung. Das Fräulein das die Kontrakte ausschreibt hat wahrscheinlich gewohnheitsgemäss nur diese eine Probe eingeschrieben.

Von der A.V.R.O. habe ich noch keine Nachricht, aber ich fürchte es wird nichts daraus werden, sonst hätte ich wahrscheinlich schon Antwort bekommen.

Mit den besten Empfehlungen

A. Kossar

BÉLA BARTÓK AN FRAU KOSSAR

[47]

Budapest, II. Csalán-út, 29, den 17. Mai, 1939.

Sehr-geehrte Frau Kossar!

Soeben erhielt [ich]⁺ Ihren Brief mit dem Vertrag. Ich kann aber den 8. Punkt nicht unterschreiben (Orchestermaterial, Werbematerial, eventuell keine Probe und sonstige Dinge). Dann ist auch die 3-Tage Unterkunft nicht erwähnt! Letzteres sollte vielleicht in einem Separatbrief bestätigt werden. — Soll ich Punkt 8 einfach streichen? — Ich brauche übrigens einen Umwänder für den Abend; da diese Angelegenheit in Holland nicht so einfach ist, frage ich bei Zeiten an, wie diese sehr schwierige Frage gelöst werden könnte?

In Erwartung Ihrer baldigen Nachricht grüsse ich Sie bestens

Béla Bartók

Anschrift: Concertdirectie Kossar / Amsterdam-Z. / Albrecht Dürerstraat 16 / Holland

+ An der perforierten Stelle stand vermutlich *ich*.

FRAU KOSSAR AN BÉLA BARTÓK

[55]

[Amsterdam-Z.] 23. Mai 1939
[Albrecht Dürerstraat 16]

Sehr geehrter Herr Professor,

Ich habe soeben mit dem Kurhaus telefoniert: man bittet Sie den Paragraph 8 durchzustreichen und zu paraphieren und weiters selbst hinzuzusetzen, dass drei Tage Hotel und Pension noch dazugehören. Wenn Sie dann *beide* Kontrakte unterzeichnet zurückschicken wird die Kurhausdirektion ihrerseits die Änderungen und Streichungen paraphieren und ich schicke Ihnen dann den Kontrakt nochmals zu. Es ist jedenfalls alles in Ordnung und nur aus Versehen nicht in den Kontrakt gesetzt worden.

Ich habe zwei Bekannte im Haag die beide gehörig moderne Musik lesen können und ich habe ihnen beiden geschrieben, einer davon wird sicher umblättern können. Ausserdem habe ich einem Freunde geschrieben der am königlichen Conservatorium im Haag Lehrer ist, einer seiner Schüler kann wahrscheinlich auch wohl umblättern. Jedenfalls werde ich mich diesmal selbst um den Umblätterer kümmern auch wenn es nicht mein Konzert ist.

Mit den besten Empfehlungen und Grüßen

A. Kossar

BÉLA BARTÓK AN FRAU KOSSAR

[48]

Budapest, II. Csalán-út, 29., den 4. Juni, 1939.

Sehr geehrte Frau Kossar!

Vor 5—6 Tagen habe ich Ihnen den Kontrakt zurückgeschickt. — Sie haben eine Frage noch nicht beantwortet: ist es ein Abendkonzert, oder ein Nachmittagskonzert? Dann möchte ich auch wissen, ob das Orchestermaterial schon bestellt, bzw. schon in Scheveningen angekommen ist?

Mit den besten Grüßen

Ihr ergebener

Béla Bartók

Anschrift: Concertdirectie A. Kossar / Amsterdam / Albrecht Dürer-straat, 16. / Holland

BÉLA BARTÓK AN FRAU KOSSAR

[44]

Budapest, II. Csalán-út, 29.
den 16. Juni 1939.

Sehr geehrte Frau Kossar!

Erst heute kam Ihre Antwort an. Ich war aber schon sehr unruhig (namentlich wegen dem Material) und habe gestern an die Maatschappij in Scheveningen direkt geschrieben wegen Auskunft.

Mein Reiseplan ist jetzt so: am 26. weg von hier, Ankunft 27. abends Amsterdam, Absteige bei Prof Révész (Zandpad 7); kann den nächsten Tag nachmittag gegen 6 oder 7 Uhr in Scheveningen eintreffen und dort Herrn Schuricht zur Verfügung stehen so lange er es will. (Das genügt.) Ebendeshalb bemühen Sie sich nicht bei der Kurverwaltung wegen 1 Tag Pension plus!

Mit den besten Grüßen

Ihr ergebener

Béla Bartók

Anschrift: Concertdirectie A. Kossar / Albrecht Dürerstraat, 16 / Amsterdam, Z. / Holland

Werkstatt

András Wilhelm

Zu einem Handschriften-Faksimile aus dem Jahre 1917

Auf dem Titelblatt der von Lajos Kassák redigierten progressiven Zeitschrift *MA* [Heute] erschien am 1. Februar 1917 unter dem Titel »Bartók Béla: Kottarészlet« [Béla Bartók: Ein Notenfragment] im Handschriften-Faksimile des Autors ein elf Takte zählendes Fragment. Das Bruchstück aus zweimal drei Notenzeilen läßt durch den Doppelstrich am Ende vermuten, daß man es mit den Schlußtaktakten eines Werkes zu tun hat (Faksimile s. Nr. 11).

István Szelényi hat als erster den Versuch unternommen, dieses Notenfragment zu bestimmen.¹ Auf Grund des Erscheinungsjahres der Zeitschrift bzw. der stilistischen Untersuchungen datierte er die Entstehungszeit des besprochenen Werkes auf die Zeit zwischen 1914 und 1918, d. h. in die Periode der Suite für Klavier Op. 14 und die Liederzyklen Op. 15 und 16. An Hand der dreizeiligen Notierung sieht er in dem Bruchstück ein für Violine und Klavier geschriebenes Werk, obwohl dieser Hypothese die Tatsache widerspricht, daß die drei Zeilen durch *eine* Akkolade zusammengefaßt sind.

Als Szelényi seinen Beitrag schrieb, konnte er die *Fünf Lieder* Op. 15 (1916) noch nicht kennen.² Nichtsdestoweniger waren seine Folgerungen annähernd richtig, stimmt doch das Klaviernachspiel des ersten Liedes aus dem genannten Opus (letzte acht Takte der Komposition: 35—42) fast Ton für Ton mit dem besprochenen Notenfragment überein.³

Dennoch irrte Szelényi, als er behauptete, daß »dieses Fragment in keinem von Bartók veröffentlichten Werk vorkommt, weder in einer umgestalteten, motivisch eingebetteten Form noch auf andere Instrumente verteilt.«⁴ Das musikalische Material dieser elf Takte taucht nämlich auch im Tanzspiel *Der holzgeschnittene Prinz* (1914—1916, Instrumentierung: 1916/17) auf (181⁻¹—188⁺¹); motivisch weicht zwar diese Stelle von dem

¹ Szelényi, István: *Részlet egy ismeretlen Bartók-műből* (Fragment aus einem unbekanntem Bartók-Werk), *Új Zenei Szemle* VI/9 (September 1955), S. 10—11.

² Die *Fünf Lieder* sind im Druck erst 1958 (London: Pallas Galeria) und später in einer definitiven Ausgabe, in der endgültigen Reihenfolge der Lieder 1961 (Universal Edition 13150) erschienen.

³ Vgl. hierzu den Beitrag László Somfais im Begleitheft der Schallplatten-Gesamtaufnahme von Bartóks Werken (Béla Bartók: Complete Edition, Hungaroton SLPX 11603, S. 4).

⁴ Szelényi: a. a. O., S. 10.

Faksimile in der Zeitschrift *Ma* etwas ab, ihre Übereinstimmung und ihr Anknüpfen an das Nachspiel des Liedes jedoch sind unverkennbar (Faksimile Nr. 12).

Die motivischen Parallelen zwischen den *Fünf Liedern* und *Dem holzgeschnitzten Prinzen* bedeuten weit mehr als eine zufällige Verwandtschaft zwischen zwei zur selben Zeit entstandenen Kompositionen. Das zweimalige Vorkommen dieses Motivs gehört, unserer Meinung nach, in die Reihe bewußter Bartókscher Selbstzitate, es ist ein programmatisches autobiographisches Zitat.⁵ Interpretiert man die — aus Achtung vor den Autorenrechten der unerwähnt gebliebenen Textdichterin und wohl auch aus persönlichen Gründen⁶ — zu Bartóks Lebzeiten unveröffentlichten *Fünf Lieder* als Ausdruck einer augenblicklichen Krise, so ist *Der holzgeschnitzte Prinz* das Dokument ihrer Überwindung, obwohl hierbei der Gegensatz bei weitem nicht so markant ist, wie er im Falle der *Zwei Porträts*: »Ein Ideal« und »Ein Zerrbild« war. Auch die Bedeutung des hier verwendeten Motivs läßt sich vielleicht nicht mit dem in früheren Werken Bartóks auftauchenden »Leitmotiv« messen. So sehr es auch als ein Gemeinplatz anmuten mag, könnte die Situation durch den letzten Satz des Librettos *Des holzgeschnitzten Prinzen* am deutlichsten charakterisiert werden: »Die Dinge aber nehmen allmählich ihre ursprüngliche Gestalt an und ihre ursprünglichen Plätze wieder ein.«

Über die autorenrechtlichen Probleme hinaus⁷ kann auch durch die augenfällige Parallele zwischen beiden Werken erklärt werden, warum sich Bartók nicht entschiedener für die Veröffentlichung der *Fünf Lieder* einsetzte. Diese Parallele trägt möglicherweise in einem bescheidenen Maße auch zur Klärung des Problems bei, aus welchen Gründen Bartók — abgesehen von seiner Unzufriedenheit über die ästhetischen und formalen Unzulänglichkeiten des Werkes — die Musik des Tanzspiels nicht wirklich liebte. Weiterhin beleuchtet die Publikation des »Notenfragmentes« einen interessanten Zug in Bartóks Charakter. Es bedarf nämlich einer Erklärung, warum Bartók gerade *diese* paar Takte eben *dieses* Werkes Lajos Kassák zur Veröffentlichung überließ (waren doch zu diesem Zeitpunkt noch mehrere kleinere Werke beendet), und warum er dann den Titel des Werkes nicht näher bestimmte. Bartók wollte mit seinen persönlichen Problemen stets im Hintergrund bleiben: Schon der Gedanke, der Öffentlichkeit in sein Privatleben Einblick zu gewähren, war ihm ein Greuel; doch wenn etwas dermaßen stark, ohne Umsetzung in das über seine eigene Person hinausgewachsene *Werk* hindrängte, dann sah er es als seine moralische Pflicht an, die Aufmerksamkeit mit einer feinen, kaum bemerkbaren, doch unverkennbaren Geste darauf zu lenken.

⁵ Vgl. Ferenc Bónis: *Quotations in Bartók's Music*. In: *SM* 5 (1963), S. 380.

⁶ Vgl. Denijs Dille: *Sur les écrivains du texte de l'Opus 15*. (Hungaroton SLPX 11603, auf Seite 12 des Begleitheftes).

⁷ Siehe die Einleitung von Iván Waldbauer zu der Ausgabe der *Fünf Lieder* vom Jahre 1961.

András Wilhelm

Skizzen zu »Mikrokosmos« Nr. 135 und Nr. 57

In den letzten Jahren ist das Interesse der musikgeschichtlichen Forschungen für nicht abgeschlossene Werkgestalten gewachsen. Es ist kein Zufall, daß das Augenmerk der Forscher auf dieses — abgesehen von einigen isoliert gebliebenen Versuchen — fast völlig unerschlossene Gebiet gelenkt wurde. Es kann unter Umständen zu einem besseren Verständnis oder zu einer gründlicheren Interpretation eines Werkes beitragen, wenn man die Etappen seines Entstehens Schritt für Schritt verfolgt. Die Analyse von Skizzen kann auch umfassenden stilgeschichtlichen und stilkritischen Arbeiten einen theoretischen Grund legen, weil sie die Möglichkeit bietet, Personal- und Zeitstile gründlicher, materialgerechter und von innen her kennenzulernen.

Wir müssen uns aber auch über die Fallen im klaren sein, die uns eine derartige analytische Arbeit stellt: Zwischen dem noch so vollständig gebliebenen Skizzenmaterial, dem rekonstruierten und restlos dokumentierten Kompositionsprozeß und dem fertigen Kunstwerk kluft ein nie überbrückbarer Abgrund. In seine Tiefen hinabzublicken, ist nur dem Komponisten gewährt; und nachdem er das Werk für abgeschlossen erklärt hat, werden von ihm sofort sämtliche Vorarbeiten, die diese Geste des *Abschließens* ermöglicht hatten, als ungültig angesehen. Für den Außenstehenden ist der Zusammenhang dieser beiden Seiten nie unmittelbar, denn aus der stets verzweigten Problemstellung der Vorarbeiten läßt sich die endgültige, einmalige Gestalt des fertigen Werkes nur in einem einzigen, niemals wiederkehrenden Moment des Arbeitsprozesses ableiten. Die entgegengesetzte Richtung des Kompositions- und des Rekonstruktionsprozesses zieht ebenfalls wesentliche methodologische Folgen nach sich. Der Komponist bewegt sich von den als Gedächtnisstütze dienenden Aufzeichnungen der ersten Skizzen bis zur endgültigen Formgebung *vorwärts*, während der Forscher von dem fertigen Werk, von dem endgültigen Stadium des Werkes ausgehend, auf diesen oder jenen Augenblick des Entstehungsprozesses nur schließen kann, indem er *rückwärts* schreitet. Dementsprechend decken sich die beiden Prozesse nicht restlos; selbst die genaueste Rekonstruktion bleibt auch nur eine der möglichen Interpretationen. Ohne das fertige Werk findet sich der Forscher kaum zurecht; ein überzeugender Beweis dafür ist das Problem der bleibenden Unvollendbarkeit unvollendeter Werke. Vergeblich ist die Skizzenserie der durch ein fertiges Werk abgeschlossenen fortlaufenden Quellenkette, das Werk selbst ist auch in

dieser Richtung geschlossen; letzten Endes erweisen sich Kunstwerke auch von den Vorarbeiten unabhängig.

Welche Erfahrungen kann der Musikhistoriker dennoch an Hand von Skizzen sammeln? Selbst wenn ihr Studium nur wenig zu der unmittelbaren Interpretation eines Werkes beiträgt, verhelfen sie, tiefere Kenntnisse über den Stil des Komponisten zu erlangen. Die Skizzen zeigen den Mechanismus des Stils in seinem Funktionieren; beim Vergleich der Varianten entdeckt man autonome stilistische Wendungen und charakteristischste Stilmerkmale. Die Analyse von Skizzen ist folglich eine Art *Variantenforschung*, deren Ziel sich in erster Linie nicht im analytischen Erfassen eines einzigen Werks erschöpft, sondern die an Hand eines offenen, in seinen Tendenzen verzweigten Dokumentenmaterials gerade die monographische Bearbeitung des Arsenal, der Denkweise, der Sprache, kurz: des Stils des Komponisten ermöglicht. Nach der analytischen Bearbeitung eines ausgedehnten Skizzenmaterials läßt sich unter Umständen ein für einen Autor gültiges Repertoire analytischer Mittel herausarbeiten, mit deren Hilfe man dann den Versuch unternehmen kann, an ein abgeschlossenes Werk ganz heranzugehen.

Bis jetzt hat sich keine allgemeine Praxis der Veröffentlichung von Skizzen oder nicht definitiven Werkvarianten herausgebildet; es wurde bislang noch nicht untersucht, welche Form der Publikation das authentischste Bild und die genauesten Informationen zu vermitteln vermag. Meiner Meinung nach kann man hierfür keine allgemeingültigen Regeln aufstellen, sondern muß zu jedem Skizzentyp eine neue Form der Veröffentlichung finden. Sogar die Faksimile-Publikation, diese an sich objektivste Form, birgt Irrtumsmöglichkeiten: Eine falsche Auslegung mehrere Schichten enthaltender und durchstrichener (überschriebener Takte) Töne kann die Gültigkeit der Entzifferung des gesamten Skizzenmaterials gefährden. In der Praxis scheint eine »wortgetreue« gedruckte Wiedergabe neben das Faksimilebild am nützlichsten zu sein: Die weniger klaren Stellen veröffentlicht der Herausgeber (auf Grund des von ihm eingehend studierten Originals) schon in ihrer entzifferten Form und lenkt die Aufmerksamkeit auf Fragen, die sich sogar auf diese Weise nicht beantworten lassen. Diese Art einer objektiven Wiedergabe aber bleibt nach wie vor die Information schuldig, in welcher Reihenfolge die Skizzen bzw. die einzelnen Kompositionsphasen entstanden sind, weil sie nicht erklärt, wie ein unangestastet gelassener Abschnitt sich in zwei oder mehrere Phasen einfügen konnte, wobei sich ihr Sinn und ihre Bedeutung grundlegend veränderten. Steht uns ein verhältnismäßig reiches Skizzenmaterial eines Werkes zur Verfügung, so müssen wir zunächst versuchen, womöglich alle Schichten des ganzen Materials zu publizieren, d. h. nach Antworten im Hinblick auf die Frage sämtlicher zusammengezogener oder korrigierter Varianten, ihrer vermutlichen Entstehungsordnung zu forschen, und erst im Besitz dieses *philologischen* Apparats können wir uns an die Interpretation der Skizzen selbst heranwagen.

Von Bartóks erhalten gebliebenen Skizzen sind vorläufig nur wenige veröffentlicht worden, wobei aber die meisten dieser Publikationen nicht das Faksimile *und* die Transkription enthalten.¹ Unter den gegenwärtigen Bedingungen der Bartók-Forschung

¹ Kurze Skizzen, die wir als Themenaufzeichnungen betrachten können, sind im Heft 1 und 2 der Documenta Bartókiana erschienen (Skizzen zu dem postumen *Violinkonzert*, zu dem *14. Bagatell* und dem *I. Streichquartett*). Zwei längere Aufsätze beschäftigen sich mit der Entstehungsgeschichte des *VI. Streichquartetts* (John Vinton: *New Light on Bartók's Sixth Quartet*. MR 25 [1964]: S. 336—344; Benjamin Suchoff: *Structure and Concept in Bartók's Sixth Quartet*. Tempo 83 [Winter 1967/68]: S. 2—11), neben den handschriftlichen

ist die Untersuchung nicht-definitiver Werkgestalten zwangsläufig in allgemeinen Formen verblieben; die Analyse des allmählichen, von Ton zu Ton vorwärtsschreitenden Prozesses erstreckte sich vorerst nur äußerst selten auf die Registrierung nuancierter Abweichungen in den Skizzen; noch weniger Möglichkeiten hatte der Forscher, die an Hand elementarer Skizzen gesammelten Erfahrungen zu verallgemeinern. Der gegenwärtige Zustand des Bartókschen Nachlasses (ein Teil befindet sich in Budapest, während der andere in New York aufbewahrt wird) macht eine umfassende Forschungsarbeit so gut wie unmöglich, weil uns lediglich in einigen glücklichen Ausnahmefällen mehrere zusammenhängende Glieder der Quellenkette zur Verfügung stehen.

Die vorliegende Veröffentlichung setzt sich das Ziel, mit Hilfe der interpretierten Übertragung zweier Skizzen von Bartók zur ersten, methodologischen Vorbereitungsperiode der Skizzenforschung einen Beitrag zu leisten. Sie beschäftigt sich mit den Skizzenblättern von zwei Stücken des *Mikrokosmos*:² Diese spiegeln sämtliche Phasen des Kompositionsprozesses wider; in ihnen sind alle Schichten, angefangen bei der ersten, offensichtlich nur einfallsmäßigen Aufzeichnung bis zur fertigen Komposition, klar voneinander zu trennen, wobei auch auf Grund des vorliegenden Blattes — bis auf Vortragszeichen, Dynamik usw. — gleichsam die vollständige Reinschrift des Stückes angefertigt werden könnte. Eine eingehende stilistische Analyse der Skizzen können wir im Augenblick ebensowenig in Angriff nehmen wie die Entscheidung, ob die hier umrissene Arbeitsmethode für das gesamte Bartóksche Oeuvre typisch ist, oder ob diese beiden »Arbeitskopien« einen Spezialfall darstellen, d. h. sich mit der einfacheren, übersichtlicheren Struktur der besprochenen Stücke erklären lassen. Da uns zu der Analyse nur die Fotokopie der Skizzen zur Verfügung stand, ist anzunehmen, daß sobald das Studium handschriftlicher Originale ermöglicht sein wird, auch die hier vorgetragenen Folgerungen einer Korrektur unterzogen werden müssen.

*

1. *Unisono* (*Mikrokosmos* Nr. 137)

Eines der frühesten Stücke des *Mikrokosmos*. Bartók machte die ersten Skizzen schon 1926, während er an den *Neun kleinen Klavierstücken* arbeitete.³ Das auffallendste Merkmal des Entwurfs ist, daß die »Grundidee« der künftigen Komposition, die dem ganzen Stück sogar den Titel verlieh, das konsequent durchgeführte Unisono, ihm noch nicht zu entnehmen ist. Bartók brachte eine einzige Stimme zu Papier und ließ den Platz im oberen und unteren Liniensystem für die Begleitung frei. (Das Pausenzeichen im 2. Takt, in der Stimme der linken Hand, kann aber auch bedeuten, daß Bartók der erste Abschnitt als eine, wohl mit Handwechsel auszuführende, doch einstimmige Passage vorschwebte.) In einem sechs Takte enthaltenen Abschnitt war auch die imitatorische Bearbeitung beider Stimmen angedeutet, obwohl ihn augenscheinlich die Lage der

Faksimilebildern aber befinden sich keine Transkriptionen. Meines Wissens ist der einzige Beitrag, der sowohl eine sorgfältige Übertragung wie auch das Faksimilebild enthält, die Abhandlung von Vera Lampert: *Bartóks Skizzen zum III. Satz des Streichquartetts Nr. 2*. DocB/V, S. 179—189 bzw. Beilagen Nr. 21—23. (Die ursprüngliche, in ungarischer Sprache veröffentlichte Fassung des Aufsatzes: *Vázlat Bartók II. Vonósnégysesnek utolsó tételéhez*. Magyar Zene 13 [1972]: S. 252—263, ist ohne das Faksimile erschienen.)

² Das Faksimile der Skizzenblätter ist von John Vinton veröffentlicht worden: *Toward a Chronology of the Mikrokosmos*. SM 8 [1966]: S. 41—70. Das Faksimile des *Unisono*-Entwurfs siehe S. 58, der *Akzente* S. 60.

³ Vinton: a. a. O., S. 45/46 bzw. S. 55.

einzelnen Motive im Tonsystem und die Festlegung ihrer Schlußtöne am meisten beschäftigten. 1926 blieb der Entwurf unvollendet; erst nach dem Konzipieren der gesamten Serie nahm Bartók 1932/33 diese Komposition wieder in Arbeit und diesmal beendete er das Stück, und zwar indem er die Veränderungen direkt in den ersten Entwurf eintrug.

In der 1. Notentafel (S. 239) ist die Variante aus dem Jahre 1926 eingetragen; die einzelnen Schichten befinden sich [numeriert] untereinander. Die steigenden Nummern weisen gleichzeitig auf die vermutliche Entstehungsordnung hin. Ist irgendeine Zeile unterbrochen, so ist das musikalische Material sinngemäß in der oberen Linie weiterzulesen.

Notentafel 2 zeigt die Bearbeitung aus den Jahren 1932/33. Um den Vergleich zu erleichtern, wurde oberhalb des Materials aus den Jahren 1932/33 nochmals das letzte Stadium des Entwurfes aus dem Jahre 1926 angeführt. Als Bartók das Stück ein zweites Mal zur Hand nahm, arbeitete er auf Grund dieser rekonstruierbaren letzten Variante weiter (Seite 240—242).

Die gedruckte, endgültige Komposition weicht von dem Material, das wir in den Entwürfen kennengelernt haben, nur in den Schlußtaktten in erheblichem Maße ab; die anderen, weniger bedeutenden Abweichungen ergeben sich aus dem wiederholten Erwägen des Registerwechsels, genauso wie Bartók erst in der allerletzten Reinschrift die Takteinteilung festlegte.

2. Akzente (*Mikrokosmos* Nr. 57)

Nach einer Feststellung John Vintons entstand das Stück im Sommer 1932.⁴ Das interpretierte Übertragung des Skizzenblattes zeigt, daß während der Kompositionsarbeiten drei, mehr oder minder selbständige, zu Ende geschriebene Fassungen entstanden sind. Die erste Fassung (II) hält sich noch konsequent an die zum Ziel gesetzte pädagogische Konzeption. Aus der Entstehungsgeschichte des *Mikrokosmos*⁵ wissen wir, daß Bartók zu diesem Zeitpunkt Stücke beschäftigten, in denen sich der Stimmumfang beider Hände auf ein Quint umfassendes Pentachord erstreckte, wobei sich die Position der Hände während des ganzen Stückes nicht änderte. Nachdem aber Bartók die erste Fassung niedergeschrieben hatte, begann er, sich mit der Transposition einzelner Abschnitte zu beschäftigen; im Laufe der weiteren Arbeit machte ihm die Auswahl der *geeignetsten* Transpositionen, d. h. die Ausgestaltung des Tonsystems, die größten Sorgen. Von sekundärer Bedeutung, obwohl eine zweifellos untrennbare Schicht des Kompositionsprozesses, war das Forschen nach Imitationstypen bzw. nach zu imitierenden Motiven. Uns scheint, Bartók hat beim Fertigschreiben der ersten Fassung die Form gefunden, welche die meisten Möglichkeiten in sich barg (1.2), und die hierbei verwendete Lösung anschließend auf den Beginn der Komposition zurückprojiziert, um dann mit der Ausgestaltung der zweiten und dritten Fassung zu beginnen.

Zwischen dem letzten Stadium des Entwurfes und dem endgültigen, im Druck erschienenen Textes lassen sich — gewisse Oktavtranspositionen bzw. einige Vortrags- und dynamischen Zeichen ausgenommen — lediglich belanglose Abweichungen erkennen (S. 243—246).

⁴ Vinton: a. a. O., S. 55.

⁵ Ebenda.

Entwurf (1926)

[1] 1 2 3 4 5 6 7 8 9

[2]

[3]

[4]

[1] 10 11 12 13 13a b c d e f

[2]

14 15 16 17 18 19

[1926]

[1932/33]

[1]

[2]

[1926]

[1932/33]

10 11 12 13 a b c d c f

[ausgelassen]

8 - - - - - 1

This musical score is divided into three systems. The top system (measures 52-59) features a vocal line and two piano accompaniment staves. The middle system (measures 43-51) includes a piano accompaniment staff and a vocal line with a first ending bracket. The bottom system (measures 34-42) consists of two piano accompaniment staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Measure numbers 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, and 59 are indicated at the bottom of the staves. First and second endings are marked with [1] and [2] respectively. A first finger (1) is indicated in measures 48 and 50. A first ending bracket is present in measure 49. A first ending bracket is also present in measure 43. A first ending bracket is also present in measure 44. A first ending bracket is also present in measure 45. A first ending bracket is also present in measure 46. A first ending bracket is also present in measure 47. A first ending bracket is also present in measure 48. A first ending bracket is also present in measure 49. A first ending bracket is also present in measure 50. A first ending bracket is also present in measure 51. A first ending bracket is also present in measure 52. A first ending bracket is also present in measure 53. A first ending bracket is also present in measure 54. A first ending bracket is also present in measure 55. A first ending bracket is also present in measure 56. A first ending bracket is also present in measure 57. A first ending bracket is also present in measure 58. A first ending bracket is also present in measure 59.

16*

I.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 12a

II.1

2

3

III.1

3

8

I.

13 14 15 16 17 18 19 20 21 22

secunddal feljebb
[um eine Sekunde höher]

II.1

1

III.

Detailed description: The image shows a page of musical notation for three parts. Part I (top) is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It contains measures 13-22. Part II.1 (middle) is also in treble clef with the same key signature. It includes the instruction 'secunddal feljebb [um eine Sekunde höher]' and contains measures 13-22. Part III (bottom) is in bass clef with the same key signature and contains measures 13-22. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings like 'f'.

23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 34 a

I.1

2

II. 5-tel lejobb [- um eine Quinte tiefer]

III.

[0]

1

2

3

35 36 37 38 39 40 41

42 43 44

László Somfai

Drei Themenentwürfe zu dem Violinkonzert aus den Jahren 1936/37

As a souvenir to Mr. Tossy Spivakovsky of his memorable performances on Oct. 14, 15, 17, 1943 in New York — zur Erinnerung an die Aufführung seines Violinkonzertes, das er mit Orchesterbegleitung das erste Mal gehört hatte,¹ sandte Bartók am 26. November 1943 in Begleitung folgender Zeilen zwei Skizzenblätter an den berühmten amerikanischen Geiger:

Dear Mr. Spivakovsky,

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). On the back side are some themes of my Sonata for 2 pianos in a rather queer form which, of course, do not belong to the concerto material which, however, could not be detached. [...]²

Tossy Spivakovsky, der mit feinem Gefühl in den ihm von Bartók geschenkten Entwürfen einen für Bartók zutiefst bezeichnenden Zug entdeckt hatte (*It is most interesting to see that you, like Mozart, consider the moulding of the melody the primary and decisive factor of a composition*),³ ließ von ihnen 1965 eine Fotokopie machen und diese dem Budapester Bartók Archiv zukommen.

Es handelt sich um zwei Stück Papier, die ursprünglich nicht zueinander gehörten: auf einem 20zeiligen normalen großformatigen Notenpapier befinden sich, um Bartóks Bezeichnungen zu gebrauchen, das 1. und 2. Thema des I. Satzes; auf einem kleinformatigen, von Hand rastrierten Blatt ist das 1. Thema des II. Satzes, d. h. das Variationsthema, skizziert. Dieses Variationsthema muß spätestens im Juli 1936

¹ Bartók konnte der Uraufführung des Violinkonzertes in Amsterdam am 23. März 1939 nicht beiwohnen (am 24. März gab er in Budapest den berühmten Klavier-Duoabend mit seiner Gattin, Frau Ditta Pásztory-Bartók, in welchem sie, unter anderem, auch *En blanc et noir* von Debussy und das *Concerto* von Strawinsky ausführten); in den ersten Märztagen hielt er aber in Paris mit Zoltán Székely lange Violinproben am Klavier.

² Dieser Brief wurde schon von Nils-Eric Ringbom publiziert: *Schrieb Bartók zwei Violinkonzerte?*, in *Musica XXVII/3* (Mai—Juni 1973), S. 277/78. Unsere Veröffentlichung erfolgt an Hand einer Fotokopie im Besitz des Bartók Archivs, Budapest.

³ Der vollständige Brief von Spivakovsky: DocB/III, S. 259.

(vielleicht aber auch Monate, wenn nicht ein Jahr oder mehrere Jahre früher) aufgezeichnet worden sein;⁴ das 1. und 2. Thema des I. Satzes hingegen könnten aus dem Jahre 1937 stammen.⁵ Bei der Herausgabe der Entwürfe folgen wir, ungeachtet der hypothetischen Chronologie der Entstehung ihrer Disposition in der fertigen Partitur.

Bei der Übertragung der Entwürfe werden wir möglichst die durch sie gebotene Information geben. Wir bringen daher auch die durchgestrichenen Stellen (von denen man mitunter kaum mehr feststellen kann, ob sie Korrekturen von Schreibfehlern bei der ersten Niederschrift sind oder beim Durchlesen vorgenommene Änderungen); die Eigentümlichkeiten der ursprünglichen Behalsung und die Abkürzungen werden beibehalten. Ergänzung des Herausgebers ist nur die Taktnumerierung.

(A) I. Satz, 1. Thema

(Siehe S. 249)

Im Entwurf des Hauptsatzes, in zwei Notenzeilen (Melodie + Akkordbegleitung) in den Liniensystemen 1—6 des Notenblattes untergebracht und in einem Zug geschrieben, ist sein Wesen, seine Rhythmusstruktur und seine Form definitiv mit enthalten. Diese von den Melodiekonturen und dem Motivinhalt bestimmte Form folgt einem Melodietyp des sog. neuen Stils der ungarischen Bauernmusik, für den eine geschlossene, architektonische, vierzeilige Strophenstruktur bezeichnend ist (AA⁵BA^{var.}).

Aus der Bartókschen Niederschrift der Entwürfe ergeben sich folgende Feststellungen:

1. Der führende thematische Melodiegedanke war beim Komponisten hier offensichtlich als eine einstimmige Melodie entstanden, unabhängig von seiner eventuellen harmonischen Interpretation. Am deutlichsten verrät das das Zögern beim harmonischen Unterbau der Takte 3—7.⁶

2. Für Bartók erscheint es als eine mechanische Frage von untergeordneter Bedeutung, wie die Passagen der Takte 8, 10 und 12 durch entsprechende Töne der Tonleiter

⁴ Im ersten Stadium ihres Entstehens wird die Musik des Variationssatzes zum späteren Violinkonzert zunächst im Sommer 1936 erwähnt, als Bartók auf Bestellung Paul Sachers an der Partitur der *Musik für Saiteninstrumente etc.* arbeitete. Wahrscheinlich mit dem Werk identisch, welches er in einem Brief an die UE als »ein anderes Orchesterstück« (»normale 2-fache Besetzung; eine Reihe kürzerer Stücke«) bezeichnete und das im Auftrag der Musikdirektion Baden-Baden geschrieben werden sollte. Dieser symphonische Entwurf, den er schließlich in seiner ursprünglichen Form nicht ausgearbeitet hat, wurde zur Quelle einer neuen Idee, als sein Freund, der Violinkünstler Zoltán Székely, ihn in seinem Schreiben vom 10. August 1936 um ein Violinkonzert gebeten hatte. Bei ihrem nächsten Treffen schlug Bartók mündlich vor, ein »Konzertstück« in Variationsform zu schreiben, was sich offensichtlich auf den heutigen II. Satz bezog. Székely wollte aber ein richtiges Violinkonzert in drei Sätzen haben. In der endgültigen Fassung war die Variation als formbildendes Prinzip zweifach vertreten: Einerseits sind der I. und der III. Satz variationsmäßige Auslegungen einer gemeinsamen Thematik, andererseits hat der II. Satz die Form von einem Thema mit Variationen. (Im Hinblick auf die Entstehungsgeschichte des *Violinkonzertes* vgl. meinen in Fußnote 15 erwähnten Beitrag, in dem auch die einschlägigen Beobachtungen und Hypothesen György Kroós enthalten sind.)

⁵ Auch in dem Brief von Bartók ist die Tatsache erwähnt, daß sich auf der Rückseite des Skizzenblattes Entwürfe zu der *Sonate für zwei Klaviere* befinden (das Werk war im Mai 1937 bestellt worden); dieser Umstand spielt ohne Zweifel für das Datum 1937. Die Zeitangabe am Ende der Partitur des Violinkonzertes (Aug. 1937—31. Dez. 1938) weist augenscheinlich nur auf den Beginn der eigentlichen Kompositionsarbeiten hin.

⁶ Im Vergleich zu dem Entwurf wird in der Partitur die Harmoniebegleitung der Takte 4 und 7 (nach Taktnumerierung des Entwurfes) wesentlichen Änderungen unterzogen. Übrigens wurde der Ton *f* im zweiten Akkord des 6. Taktes wahrscheinlich nachträglich in den Entwurf eingeschoben, genauso wie der Ton *e* im 15. Takt.

A

nachträglich ausgefüllt werden sollen; für wichtig und der Niederschrift wert erachtete er aber die letzte Figur des 4. Taktes.⁷

3. Anscheinend stellt die Veränderung einiger Töne, die Bartók im nächsten Stadium des Kompositionsprozesses einerseits in der 2. Hälfte des 9. und 11. Taktes, andererseits in der Kadenzformel im Takt 10 und 12 vorgenommen hat (Rhythmus, Quartschritt) für ihn lediglich ein Problem der ornamentalen Ausfüllung des Strukturgerüsts dar, obwohl sie im Hinblick auf die Tonleiterstruktur überaus merkwürdig ist. *Notenbeispiel 1* vergleicht die Takte 8—12 der Violinstimme an Hand einerseits des Entwurfs, andererseits einer Probeseite, die Bartók aus dem ersten Takt der damals noch provisorischen Partitur zum Ausprobieren der Violine-Klavier-Fassung abschrieb (auf der Probeseite steht noch die später weggelassene Tempoangabe *Tempo di verbunkos*):⁸

⁷ Der Ton *eis* der Viertongruppe war ursprünglich als *f* geschrieben.

⁸ Das Faksimile der vollständigen ersten Seite wird unter anderem auf Seite 7 in dem Begleitheft der Plattenaufnahme des Werkes in der Hungaroton-Gesamtaufnahme *Béla Bartók/Complete Edition* (Serie Orchesterwerke, Platte Nr. 9) gebracht. Damals waren nur vier Orchestertakte vor dem Einsatz der Solovioline

1
Entwurf

(8)
Probeseite

8 ······

(10)

(12) *)

*) Endgültige Fassung:

(B) I. Satz, 2. Thema
(Siehe S. 251)

Die ersten Entwürfe zu dem *Zwölftonthema* sind in mehreren Phasen entstanden. Die musikalische und logische Ausgestaltung sowie die Chronologie der einzelnen Entstehungsphasen des Themas können entscheidende Informationen zum Verständnis der Logik und der Unregelmäßigkeiten in den Zwölftonfeldern des Werkes vermitteln.

Die Entwürfe zum *Zwölftonthema* bilden 2 Gruppen in den Zeilen 8—11 bzw. 13—14 des Notenblattes. In der Übertragung erhielten diese Zeilen die Nummern I—IV bzw. V—VI. Die Takte wurden zeilenweise numeriert: als Takt 0 bezeichneten wir die an den Rand der Zeilen I—IV *nachträglich* geschriebenen ergänzenden Takte; Bartóks Ergänzungen in den Takten 0 bzw. in den Takten 4 sind im Druck durch kleingesetzte Noten gekennzeichnet. Unsere Analyse ergab folgende Kompositionsphasen des Entwurfs:

vorgesehen, und es fehlte auch der zwei Sechzehntel-Auftakt am Beginn des Violinthemas, zu dem sich Bartók erst während der Pariser Proben mit Székely entschloß. (Ein Dokument dafür ist die von Bartók bei den Proben verwendete Particella, aufbewahrt im Bartók Archiv, Budapest.)

B

1. Phase: Es werden die Takte I, 1—3 und II, 1—3 niedergeschrieben, d. h. ein »Zehnton«(!)-Motiv (tonal angelegt, da der erste und der als Tonwiederholung auffaßbare elfte Ton identisch sind), mit gleich im Anschluß daran erklingender Quarttransposition.⁹

2. Phase: Bartók beginnt mit der Niederschrift einer freien Umkehrung (III, 1—3), die ebenfalls durch eine Quärt- (bzw. untere Quint-) Transposition (IV, 1—3) ergänzt wird. Der letzteren vorangehend, wohl die Niederschrift des Taktes III, 2 unterbrechend,¹⁰ entscheidet sich Bartók jedoch für einen Tonaustausch in den Takten I, 2 bzw. II, 2 der Grundgestalt (*c-e* anstatt *e-c* bzw. *f-a* anstatt *a-f*).¹¹ Die freie Behandlung der Umkehrung

⁹ An Hand des unmittelbar hintereinander skizzierten ersten und zweiten Themas unterliegt es wohl keinem Zweifel, daß das Nacheinander eines quinttransponierenden ersten und eines quarttransponierenden (bzw. nach unten ebenfalls quinttransponierenden) zweiten Themas einerseits und der organische Kontrast des rhythmischen Grundvorrats andererseits, bei Bartók ein fast zum Reflex gewordener Kontrastzusammenhang ist:

¹⁰ Über den Entwurf von Takt III, 2 und dessen spätere Korrektur können wir zwei Hypothesen aufstellen: a) Der durchgestrichene *c*²-Ton hätte *cisis*² sein sollen, das Doppelkreuz aber hat Bartók nicht gesetzt, weil er sich in der ursprünglichen Form für einen Tonaustausch entschied. b) Untersucht man das Manuskript mit Hilfe einer Lupe, so sieht man, daß der erste und der dritte Ton des Taktes III, 2 ursprünglich keine Achtel *dis* bzw. *d*, sondern Viertel hätten werden sollen, folglich ist es höchstwahrscheinlich, daß Bartók auch diesen Takt laut Takt III, 1 mit zwei Vierteln einsetzen lassen wollte.

¹¹ Die vermutliche thematische Erklärung für die Verbesserung: Das Motiv *a-b* befindet sich allzu nahe am Kopf, als daß das Motiv *dis-e* bei analogem Rhythmus nicht sequenzartig anmuten würde.

zeigt sich teils in einem merkwürdig selbständigen, kontrastierenden Kopfrhythmus, teils in gebrochenen Oktaven, in deren Folge die Umkehrung, im Gegensatz zu dem zwei Oktaven umfassenden Ambitus ($a-a^2$ bzw. d^1-d^3) der Grundgestalt, nur eine Oktave umfaßt (a^2-a^1 bzw. d^2-d^1), damit das Violinmotiv auf leerer Saite ausklingen kann.

3. Phase: Anschließend gestaltet Bartók, unter Beibehaltung der Töne der Umkehrung dieser »Zehnton«-Reihe ($U^x = III, 1-3$), allerdings das Oktavregister der Töne variierend, zwei weitere Umkehrungsmelodien ($U^y = I, 4-6$; $U^z = III, 4-6$) zusammen mit den entsprechenden Transpositionen (II, 4-6; IV, 4- unvollendet). Es ergeben sich drei Melodienkonturen von a bis a mit möglichst vielen entgegengesetzten Bewegungen unter den benachbarten Varianten (als wären sie »Schein-Umkehrungen«) mit einer ansteigenden und zwei absteigenden Oktaven bzw. mit einem anhaltenden Anfangs- und Schlußton-Bezirk.

2

4. Phase: Bartók erweitert das Zehntonthema zu einer Zwölftonmelodie¹² (Einschub der Takte I—IV, 0 bzw. je zwei Töne nach den ersten Tönen der Takte I—IV, 4). Allerdings büßt dadurch das rhythmisch-melodische Kopfmotiv der Grundgestalt zweifellos viel von seiner Eigenart ein, außerdem kann der kontrastierende Rhythmus der Grundgestalt und der Umkehrung unmöglich beibehalten werden.

5. Phase: Die Skizzierung der noch fehlenden Krebs- und Umkehrungs-Krebs-Gestalten ($K^x = V, 1-4$; $UK^x = V, 5-8$) nutzt Bartók, um ein neues rhythmisches Profil, neue Melodiekonturen und neue motivische Zellen zu bilden.

6. Phase: Ähnlich wie bei $U^x-U^y-U^z$ komponierte Bartók auch an dieser Stelle je eine »Scheinumkehrungsgestalt«. Die Notierung von UK^y (VI, 5-8) spiegelt das zumindest schon eindeutig wider, während er bei der Skizzierung von K^y (VI, 1-4) diesem Bestreben durch neue gültige Töne, die an die Stelle der von ihm in [] gesetzten Töne treten, gleichsam als Verbesserung Geltung verschafft.

Die Genese des Zwölftonthemas kann auf dem Spivakovsky geschenkten Skizzenblatt bis zu diesem Punkt verfolgt werden. Das Thema stimmt hier mit der durch die Partitur bekannt gewordenen definitiven Gestalt noch bei weitem nicht überein. In jener werden

¹² Natürlich wird auch hier der dreizehnte Pluston beibehalten, der die Reprise des ersten Tones ist.

3a

ENTWÜRFE

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

ENDGÜLTIGE GESTALT

b

Augmentation

weitere Töne, vermutlich aus melodischen Gründen, ausgetauscht (*Notenbeispiel 3a*); auch der Rhythmus wird charakteristischer und organischer (*Notenbeispiel 3b*).¹³

Untersucht man nun von den das Zwölftonthema exponierenden Abschnitten der Partitur des I. und III. Satzes¹⁴ lediglich die Exposition des I. Satzes (Takt 73–91) (*Notenbeispiel 4*), so verdienen folgende aufgezeichnet zu werden:

1. Die Idee der Quarttransposition, die in den allerersten Entwürfen aufgetaucht war (und die augenscheinlich auf die Quinttransposition AA⁵ am Anfang des Hauptsatzes hinweist), behielt Bartók auch in der endgültigen Fassung bei. Die durch Solo-Tutti-Wiederholungen entstandene Struktur AAA⁴A⁴aa⁴A des Bereichs Takt 73–91. (die kleingesetzten Buchstaben bezeichnen Zehntonabschnitte mit verminderter Taktzahl: die

¹³ Über den Augmentationszusammenhang hinaus weist der Rhythmus des Themas in den Takten 73–75 zwei merkwürdige Eigenschaften auf. Einerseits enthält er in jedem nächsten Takt um einen Ton mehr (3+4+5 Töne), andererseits verträgt er sich, ähnlich dem »Choralrhythmus«, gut mit den einfachen Tutti-Antworten, denn auch in diesen laufen in drei Takten 12 Töne ab (4+4+4), wodurch ihr Wechsel periodisch ist.

¹⁴ Eine äußerst eingehende Analyse sämtlicher Zwölftonpassagen bringt György Orbán in seinem Aufsatz *A Hegedüverseny és a dodekafónia* [Das Violinkonzert und die Dodekaphonie], in *Bartók-dolgozatok* [Bartók-Studien], hrsg. von Ferenc László, Bukarest 1974, Kriterion.

Taktzahlen sind nämlich 3+3 3+3 2+2 3), zeigt, selbst wenn nicht so klar umrissen wie im Hauptthema, so doch erkenntlich die Konturen einer vierzeiligen Volksliedstrophe: AA⁴A^{var.}A.

2. Innerhalb der einander folgenden Reihen wird aus motivischen Gründen die Reihenfolge der Töne auch in der abgeschlossenen Komposition immer wieder variationsartig verändert.

3. Unter zwei benachbarten Reihen zeigt sich im Melodienumriß, in der genauen Festlegung der einander entsprechenden Intervalle bzw. Oktaven auch hier das Streben nach einer »Scheinumkehrung«.

4. Als Entfaltung des in den Skizzen entworfenen rhythmischen Grundgedankens lösen sich auch in der Partitur die rhythmisierten und die im wesentlichen choralartigen Gestalten gegenseitig ab (Takt 76—78, 82—84); die rhythmisierten Formen sind durch voneinander abweichende Kopfrhythmen charakterisiert, in denen das Prinzip der Entfaltung und des Variierens ebenfalls enthalten ist.

5. Die kürzere, als eine »unvollständige« (und daher »unregelmäßige«) Gestalt anmutende Phrase (Takt 85—86, 87—88) ist eine Wiederkehr zu der ursprünglichen musikalischen Idee: Im wesentlichen ist sie ein genaues Zitat des allerersten Zehntonthemas.

4

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
		a	h	f	b	♯f	♯c	g	♯d	c	e	♯g	d (a)
Takt													
73/75	Solo	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
76/78	Tutti	1	2	3	5	4	6	7	8	9	10	11	12
79/81	Solo	1	2	3	4	6	5	7	9	8	10	12	11
82/84	Tutti	1	3	4	2	6	5	8	7	9	11	10	12
85/86	Solo	<u>1</u>			<u>4</u>	<u>6</u>	<u>5</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>10</u>	<u>9</u>	<u>11</u>	<u>12</u>
87/88	Tutti	<u>1</u>			<u>4</u>	<u>6</u>	<u>5</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>10</u>	<u>9</u>	<u>11</u>	<u>12</u>
89/91	Solo	1	6	7	5	9	3	2	11	8	12	4	10

(C) II. Satz, Thema

(Siehe unten)

Diese augenscheinlich erste schriftliche Fixierung der Melodie zeigt das Thema gleichsam in seiner endgültigen Gestalt. Darum sind auch die fast belanglosen, bei der Niederschrift

C



vorgenommenen Änderungen bzw. die im Vergleich zu der endgültigen Gestalt auffallenden Abweichungen von großem Interesse.

Takt 2: Im Vergleich zu dem gleich bei der Niederschrift durchgestrichenen Taktanfang (*Notenbeispiel 5a*) ist die mit einer Pause beginnende Variante zweifelsohne besser (*Notenbeispiel 5b*); noch besser wird die bei der Ausarbeitung des Satzes beschlossene Form sein (*Notenbeispiel 5c*), die — die Idee vermutlich aus der motivischen Verknüpfung der Takte 5 und 6 schöpfend — das Gestalt-Krebs-Verhältnis zwischen den Tönen der Takte 1 und 2 besser ausnutzt und im Rhythmischen ein Diminutionsverhältnis zwischen dem Schluß- bzw. Anfangsmotiv schafft.

Takt 3: Anfang: Korrektur wie bei Takt 2.

Takt 4: Durch das Weglassen des Tones *a* in der ersten Notengruppe wird die rhythmische Wiederholung zwischen den benachbarten Notengruppen behoben: Statt dessen verwirklicht die rhythmische Verkettung der Takte 3 und 4 eine außerordentlich organische Variierung.

Takt 5: Der einzige, im Entwurf auftauchende Harmonisierungseinfall wird bei der Exposition des Themas nicht angewandt, erscheint aber in seiner Reprise am Ende des Satzes (Takt 122).

Takt 6: Der letzte Ton *d* anstatt *h* ist wahrscheinlich ein Schreibfehler.

Takt 7: Durch Weglassen des letzten Tones *h* erhält die tonale Terrassen-Struktur der Takte 7–8 einen klareren Umriß: D—C—H plus Kadenz.

*

Es wäre verlockend, sich eine eingehende Stilanalyse vorzunehmen, um die Bedeutung dieser Entwürfe weiter zu erörtern; doch dadurch würden die Grenzen der Dokumentenpublikation überschritten und ich eventuell zu einer subjektiven Interpretation verleitet werden.¹⁵

¹⁵ László Somfai: *Strategies of Variation in the Second Movement of Bartók's Violin Concerto*, *Studia Musicologica* 19, 1977, 161—202.

Interpretation

László Somfai

Die »Allegro barbaro«-Aufnahme von Bartók textkritisch bewertet*

Fakten und Erklärungen

Die heutigen Pianisten hegen gegen die Bartóksche Einspielung des *Allegro barbaro* eher eine Abneigung, als daß sie sie als eine Quelle ansehen würden; sie meinen, die Interpretation des Komponisten weicht allzu stark von seinem schriftlichen Notenbild ab. Die häufigsten kritischen Bemerkungen sind: 1. Das Tempo sei unverständlich schnell; die Interpretation sei unruhig; das Tempo werde fortwährend gewechselt; 2. Bartóks Betonungen und Akzente widersprechen oft den Anweisungen in den Noten; 3. es entsteht der Eindruck, als wenn Bartók in manchen Ostinato-Abschnitten nicht immer die in den Noten vorgeschriebene Taktzahl repetieren würde, was allerdings der ausgiebigen Pedalbenutzung wegen nicht klar zu entnehmen ist. Und da das Bartóksche Spiel an einigen Stellen sogar technisch nicht ganz einwandfrei ist (falsche Töne, oberflächlich und übereilt gespielte Abschnitte), ist der vorsichtige Vorbehalt schnell zu Hand: Vielleicht ist die vorliegende Aufnahme keine authentische, für Bartók charakteristische Einspielung; besser verläßt man sich auf das Bartóksche Notenbild.

Ohne auf die pianistische Leistung (als eine subjektive Beurteilung) bei der Bewertung der Aufnahme einzugehen, kann der Musikolog, der die Genese Bartókscher Kompositionen und die Tendenzen der Quellenkette einzelner Werke kennt, voller Überzeugung behaupten: Das vom Komponisten selbst eingespielte *Allegro barbaro* ist eine wichtige *primäre Quelle* des Werkes, und zwar auch aus textkritischer Sicht. Nach eingehendem Studium der Aufnahme müssen wir feststellen, daß das Werk nach seiner Notierung und Veröffentlichung auf Grund der Erfahrungen der regelmäßigen Bartókschen Konzertaufführungen weiteren Änderungen unterworfen wurde und dadurch in einem gewissen Sinne eine präzisere Formulierung gewann. Einige Details dieser »Fassung letzter Hand« sind auch in der einigermaßen revidierten Neuauflage enthalten, die meisten aber lediglich an Hand der Bartókschen Aufnahme zu studieren.

* Nachdem diese Studie abgeschlossen war, habe ich die *Pleyela*-Einspielung von Bartók (12. April 1922, Paris, Roll E 10017) kennengelernt. Eine bearbeitete Fassung der Quellenanalyse ist inzwischen in meinem ungarischen Bartók-Buch erschienen (*Az »Allegro barbaro« két Bartók felvétele* [Die zwei »Allegro barbaro«-Aufnahmen von Bartók] in: Tizennyolc Bartók tanulmány [Achtzehn Bartók-Studien]. Editio Musica, Budapest 1981).

Es handelt sich um die Analyse einer akustischen Quelle, doch nicht um die Feinheiten und Nuancen in der Interpretation zu registrieren oder Beweismaterial zu einer Analysentheorie zu suchen. Wir wollen die akustische Werkfassung selbst kennenlernen, wobei wir uns auf die auffallendsten textologischen Abweichungen zwischen der gedruckten Ausgabe und der Schallplattenaufnahme beschränken. Im Hinblick auf methodologische Fragen erweist es sich gerade deshalb als zweckentsprechend, die Tatsachen von ihren Interpretationen und Erklärungen zu trennen.

Die Quellen des *Allegro barbaro*, die hier mehrmals zitiert werden:

MS-1911: Bartóks Autograph, die erste zu Ende geschriebene Fassung des Werkes; ohne Titel und Datum.¹

Nyugat-1913: Faksimile-Druck der Handschrift eines Kopisten auf den Seiten 57—69 der ungarischen literarischen Zeitschrift *Nyugat* (1913, VI. Jahrgang, Nr. 1); abgeschrieben nicht von MS-1911, sondern von dessen (vorläufig unbekannter) mit Vortragszeichen ergänzter Variante; in der Mitte über dem ersten Notensystem — als Titel oder als Tempobezeichnung? — »*Allegro barbaro*« in Anführungszeichen.

Anbruch-1919: gestochene Ausgabe als Notenbeilage (S. 1—8) zu *Musikblätter des Anbruch*, 1919 I. Nov.-Heft, I. Jg. Nr. 1; im wesentlichen identisch mit dem Text von UE-1919, doch ein von diesem unabhängiger, selbständiger Stich.

UE-1919: gestochene Erstausgabe bei der Universal Edition, mit Copyright 1918, aber 1919 erschienen, Pl. Nr. 5904.

UE-rev.: bei der Universal Edition erschienene revidierte Auflage; auf eine Revision macht der Verlag in keiner Weise aufmerksam; auf den Kupperplatten von UE-1919 sind nur wenige Korrekturen vorgenommen worden (die beiden Fassungen können am leichtesten auf Grund der Metronomzahlen auseinandergelassen werden, UE-1919 ♩ = 96—84; UE-rev. ♩ = 78—84). Genaue Erscheinungszeit dieser revidierten Fassung ist unbekannt; höchstwahrscheinlich wurde das Werk seit der im Jahre 1929 erschienenen *II. Auflage* in dieser Gestaltung gedruckt.²

Die Bartóksche Einspielung: ist 1929 in Budapest entstanden und auf der Schallplatte His Master's Voice *HMV AM 2622* erschienen;³ die LP-Überspielung ist von Péter Bartók, dem Sohn des Komponisten, angefertigt worden: Bartók Records *BRS 003* und *BRS 903*.

¹ Zur Zeit im Besitz des Bartók Archivs, Budapest. 1925 schenkte es Bartók dem Budapester Arzt Dr. Ignác Péteri. Die verkleinerte Faksimile-Ausgabe erschien 1955 im Katalog der in Budapest von Ervin Major veranstalteten Bartók-Ausstellung.

² Der Druck vom Jahre 1919 war bis 1928 vergriffen. Den halbjährlich fälligen Abrechnungen zufolge, deren Quittungen die Universal Edition Bartók regelmäßig zusandte (aufbewahrt im Bartók Archiv, Budapest), wurde 1929 eine *II. Auflage* von 500 Exemplaren verlegt. Die wiederum 500 Exemplare der *III. Auflage* erschienen im Jahre 1931; sollte nun aber die Revision erst in dieser dritten Auflage erschienen sein, so könnte der *durata*-Hinweis kaum fehlen! (Siehe im näheren den in Fußnote 19 veröffentlichten Brief Bartóks vom Mai 1930.)

³ Siehe die Schallplattengesamtausgabe *Bartók at the Piano* (Hungaroton LPX 12326—33), Budapest 1981.

I. TAKTZAHLÄNDERUNGEN IN DEN OSTINATO-ABSCHNITTEN

Fakten

Entgegen den 224 Takten der UE-Ausgabe hat das *Allegro barbaro* in der Bartókschen Einspielung an drei Stellen abweichende Taktzahlen. Alle drei Abweichungen kommen in *diminuendo* vorgetragenen zwischenthematischen Ostinato-Taktgruppen vor und hängen mit der Dauer der Taktwiederholungen zusammen. Bei dem Tempo der Aufführung — wobei auch das durch Pedal verschwommene Diminuendo stark mitwirkt — kann zwar der Zuhörer nicht »mitzählen«, eine verlangsamte Wiedergabe jedoch ermöglicht die Kontrolle: Verglichen mit der geänderten Ausgabe spielt Bartók zweimal weniger, einmal mehr Takte. Anstelle der 8 Takte des Diminuendo der Takte 50—57 (*Notenbeispiel 1a*) spielt er nur 6, anstatt der 13 Takte des Diminuendo der Takte 88—100 (*Notenbeispiel 1b*) nur 12 und anstelle der 6 Takte des Diminuendo in den Takten 144—149 (*Notenbeispiel 1c*) hingegen 7.

Erklärungen

Die Plus- bzw. Minustakte an den Ostinato-Stellen des *Allegro barbaro* sind nur als Korrekturen zu bewerten. Nach den Erfahrungen von zahlreichen Konzertaufführungen gehorchte Bartók einer Art ganz eindeutigen inneren Taktschlagens, einem ihm selbstverständlichen Proportionsgesetz, dem zufolge an den angeführten Stellen 6 Takte Repetition besser wirkt als 8, 12 besser als 13 und 7 besser als 6. Zahlreiche Werke Bartóks können in ihren handschriftlichen Entwürfen, in deren neuen und immer wieder neuen Reinschriften als Beweis dienen, daß Bartók einmal schon für richtig gehaltene Phrasenlängen, Proportionen von Taktwiederholungen mit dem Zeichen $\frac{1}{2}$, mit dem Hinweis *bis* oder mit einer anderen textlichen Aufzeichnung versah, sie dadurch verlängernd oder verkürzend. Solche Stellen tauchen meistens an »weichen Formabschnitten« auf: in dem Dröhnen unter einem lang anhaltenden thematischen Ton, in lokalen Crescendo- oder Diminuendo-Bewegungen eines Ostinatos, in Motiventfaltungen usw. Gut nachweisbar hängen sie mit den empirisch-kritischen Erfahrungen des Ausprobierens am Klavier oder im inneren Gehör der zu Papier gebrachten Musik zusammen.⁴

Bei Sätzen mit kompliziertem metrischem Aufbau und Phrasierung kann uns die Interpretation der inneren Glut Bartóks und die Auslegung seiner »Korrekturen« auf einen zu unsicheren Boden verleiten. Zum Glück ist der *Aufbau des »Allegro barbaro«* von der Artikulation her einfach, man könnte auch sagen, homophon (geht doch immer die ganze Klavierfaktur auf einmal, durch eine klare Zesur getrennt, von der einen Art Bewegung auf die andere, von dem einen Massencharakter auf den anderen, von der einen Klangfarbe oder Akkordfunktion auf die andere über). Mit Hilfe der Bartókschen Einspielung kann dieser Artikulationsaufbau ohne erzwungene Theorien gedeutet werden. Der Akzentreichtum und die Natur des Akzentuierens berechtigen uns, ohne die

⁴ Um Mißverständnisse zu vermeiden: Die an der Länge vorgenommenen Änderungen in den von mir durchgesehenen Autographen sind weder im Hinblick auf den ganzen Satz noch in bezug auf das Maß einzelner Formabschnitte mit irgendwelcher bewußten Korrektur auch immer im Sinne der Fibonacci-Zahlenreihe bzw. der Proportionen des Goldschnitts in Zusammenhang zu bringen.

1 a

Seite 3, Zeile I

55

56-57

ff

p

ff

b

Seite 4, Zeile V

99

100

pppp

p

poco sosten.

a tempo

c

Seite 5, Zeile VI

145

p dolce

poco a poco

più sosten.

148 bis

geringste Eigenmächtigkeit über *betonte* und *unbetonte* Takte, über Akzentverlagerungen, über *symmetrische* und *asymmetrische* Phrasen, über beim Einsatz betonte und mit Auftakt anhebende Einheiten zu sprechen. Die Artikulationseinheit des *Allegro barbaro* besteht übrigens aus zwei Takten (eigentlich aus einem Großtakt: 4/4), und seine kleinsten thematischen Phrasen umfassen vier Takte (nach einem viertaktigen einleitenden Ostinato zählt z. B. die erste Themen-Terrasse $4+4=8$ Takte).

Zur Erklärung der Plus- bzw. Minustakte auf der Bartók-Platte führt uns eine Übersicht über den Artikulationsaufbau und die Form des Stückes näher. Die *Formübersicht* (siehe S. 264) verbindet Tatsachen mit ihren interpretationsartigen Erklärungen. Die durch Taktzahlen ausgedrückte Artikulation ist zweifellos Tatsachenmaterial. Die Beschreibung der Funktion einzelner Abschnitte und der Vorschlag zu einer Bezeichnung längerer Formeinheiten sind schon Interpretation, die einer Arbeitshypothese entspricht und die sich im wesentlichen der von Bartók benutzten formtheoretischen Terminologie bedient.⁵

Auf Grund der Formübersicht wird deutlich, daß in dem Stück, den etwas längeren Abschnitt zwischen den Takten 58—100 ausgenommen, acht- und vierteilige symmetrische Artikulationseinheiten überwiegen. Konsequent 8taktig sind die die einzelnen Themen exponierenden bzw. rekapitulierenden Abschnitte mit fester Tonalität (1. Thema, 2. Thema); die 4taktigen sind entweder halbe 8taktige Abschnitte mit einer Durchführungsfunktion oder Ostinati- bzw. Teilwiederholungen usw. zwischen 8taktigen Einheiten in der Reprise. Es tauchen aber auch Gebilde von 6 und 12, sogar von 7 und 2 Takten sowie einem Takt auf. (Die zwei- und eintaktigen Einheiten bilden hervorstechende, einmalige Momente, die im wesentlichen von dem Pulsieren des Tempos abgelenkte — verlangsamte oder durch Agogik zerstückelte — Wendepunkte darstellen.) Konsequent aus 6 Takten besteht die Modulation zwischen den architektonisch zusammenhängenden Terrassen des 1. Themas (Takt 13-, 109-); noch asymmetrischer, weil aus 7 Takten bestehend, ist die Rückführung zwischen dem 1. und dem 2. Thema (nach *jis*, Takte 27 ff) — außerdem gibt es, dem Notenbild zufolge, noch eine 7taktige Einheit, die bei Takt 143 ihren Anfang nimmt.

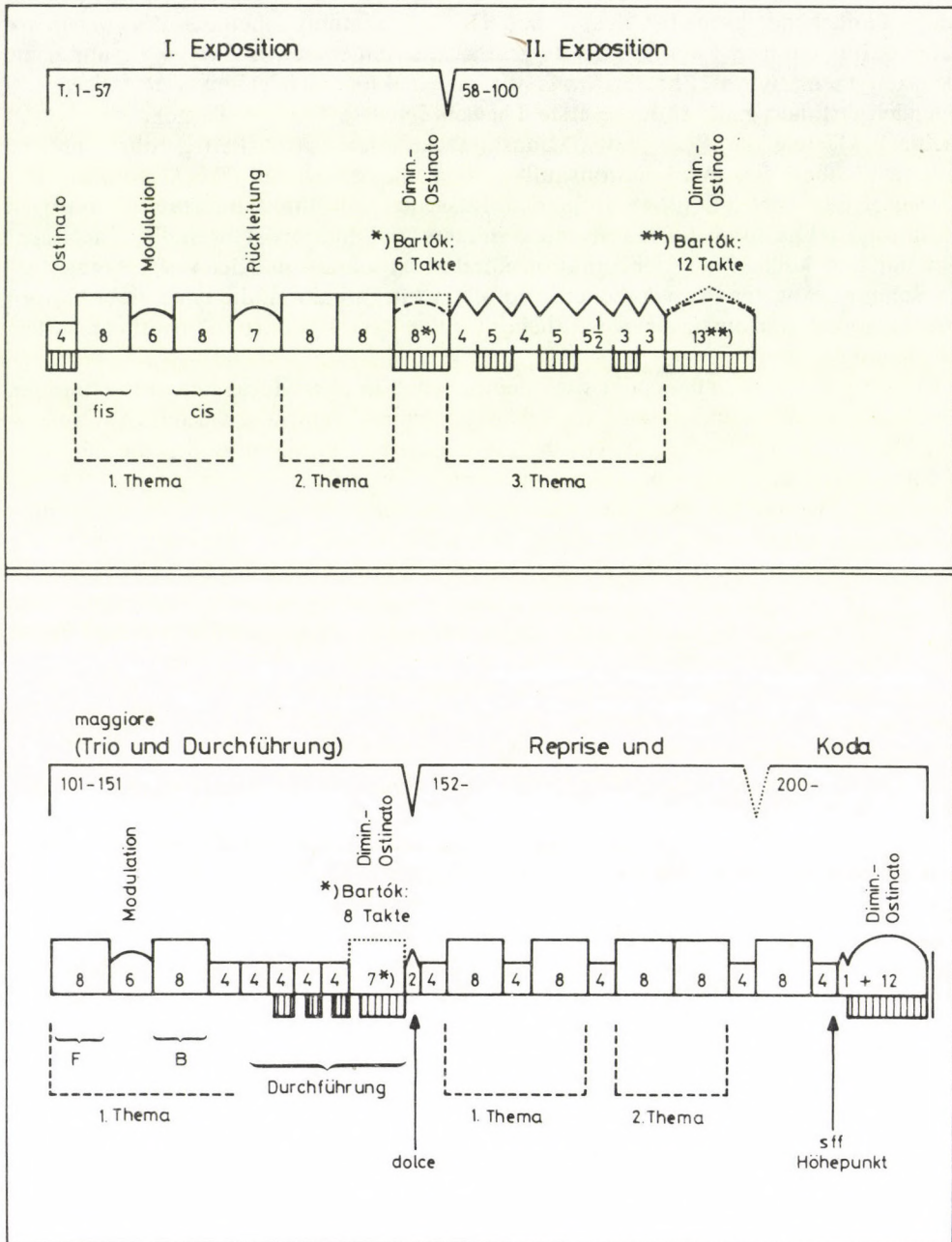
Bevor man die Auswertung der Plus- und Minustakte der Bartókschen Einspielung beginnt, muß man feststellen, daß sogar in den der gedruckten Veröffentlichung des *Allegro barbaro* vorausgehenden Quellen drei Korrekturen an der Länge vorgenommen wurden. Die eine: Takte 45—48 auf der ersten Manuskriptseite⁶ von MS-1911 und nachträgliche Einschübe; es ist nicht ausgeschlossen, daß Bartók ursprünglich nur die zweite Phrase des 2. Themas wiederholen wollte und deshalb damals die Artikulation nicht $8+8$, sondern $8+4$ Takte enthielt. Die andere Korrektur bezieht sich auf die aus 6 Takten bestehende Modulation der Takte 109—114: Takt 114⁷ fehlt sowohl in MS-1911 als auch in Nyugat-1913, was eine 5 Takte umfassende Modulation ergibt; die revidierte,

⁵ Die Takte 1—57, die als I. Exposition bezeichnet werden, können auch anders ausgelegt werden, da das sog. 1. und 2. Thema zusammen einen »Hauptsatz« ausmachen, der tonal einheitlich ist und zugleich ganz eindeutig an die Struktur einer vierzeiligen Strophe aus der Volksmusik erinnert, deren Zeilen — wie das bei Bartók nach dem Modell der Volksmusik konzipierten, doch selbst komponierten instrumentalen Hauptthemen so oft der Fall ist — durch Vor-, Zwischen- und Nachspiele (*x*) voneinander getrennt sind: $xAx^5x\bar{B}\bar{B}x$.

⁶ Das Faksimile dieser Seite siehe, unter anderem, auf Seite 6 im Heft *Piano Music 6* der Gesamtaufnahme von Hungaroton *Béla Bartók/Complete Edition*.

⁷ Der 3. Takt in der obersten Zeile auf Seite 5 der UE-Ausgabe.

Abb. 1



den sechsten Takt enthaltende Form taucht erst in Anbruch-1919 und UE-1919 auf. Die dritte, auch in bezug auf die Schallplatten-Fassung merkwürdige Korrektur ist zugleich die komplizierteste. Die Entstehung des 13taktigen Diminuendo-Ostinato (Takt 88—100) ging in folgender Weise vor sich. In MS-1911 wurde zunächst ein 10taktiges Ostinato geschrieben, eindeutig ausgedrückt durch das in Bartókschen Manuskripten übliche Wiederholungszeichen ∙.; dieses wurde ebenfalls noch in MS-1911 durch zwei neben das gedruckte Liniensystem an den Rand geschriebene ∙.-Zeichen auf 12 Takte erweitert, ab Nyugat-1913 enthalten alle gedruckten Quellen ein 13taktiges Ostinato, wogegen Bartók, wie bekannt, auf der Schallplatte *12 Takte* spielt.

Im weiteren wollen wir alle auf der Schallplatte vorgenommenen Bartókschen Taktzahländerungen der Reihe nach erklären.

a) *Takte 50—57*: Vom Standpunkt des für Bartók bezeichnenden inneren Formenrhythmus wird nach den ersten 50 Takten des Stückes klar, daß 1. die Funktion einer 8taktigen Phrase in dem Exponieren des Themas besteht; 2. daß ein 8taktiges Ostinato mit abschließender Funktion in diesem frühen Moment des Stückes eine unproportionell endgültige Kadenz bedeuten würde. Zieht man nun in Betracht, daß in dieser Umgebung eine beruhigende und ableitende Phrase schwerlich eine ungerade Taktzahl aufweisen kann und sie nur »großtaktig« (2—4—6—8 usw.) sein darf, konnten nur zweierlei Korrekturen in Frage kommen: eine 4taktige, wogegen die Tatsache sprach, daß diese Lösung die Länge einer thematischen Halbphrase besitzt, außerdem etwas kurz ist; ferner eine aus 6 Takteten bestehende Korrektur, die die vorhin erwähnten Mängel beseitigt und, man könnte auch sagen, die einzig mögliche Länge darstellt.

b) *Takte 88—100*: Diese dem Notenbild nach 13 Takte zählende Phrase ist die unregelmäßigste, betont asymmetrische Formation des ganzen Stückes — Prosa in metrischer Umgebung. Die Korrektur auf der vom Komponisten selbst bespielten Schallplatte versteht sich gleichsam von selbst. Die Ursache, warum Bartók die 13 Takte nicht auf 14 (= VII Großtakte!), sondern auf 12 (= VI Großtakte), auf das Doppelte des den vorangehenden Formabschnitt abschließenden Ostinato verbesserte, ist sozusagen evident.

2

The musical score consists of four staves. The first staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It begins with a dynamic marking of *f*, followed by *ff*, and ends with *mf*. A measure rest of 1:27 is indicated below the first staff. The second and third staves are in treble clef with the same key signature and time signature. They feature complex rhythmic patterns with dynamic markings of *ff* and *mf*. The fourth staff is in bass clef with the same key signature and time signature, continuing the rhythmic and dynamic patterns. Dotted lines connect the staves, indicating the flow of the music across the system.

c) Takte 144—149: Anstatt der geschriebenen 6 spielt hier Bartók 7 Takte. Sollte er hier als »Verbesserung« einen fragmentarischen Großtakt (III + halben) eingeschoben haben? Gerade im Gegenteil. Ab Takt 123 geht die motivische Vorführung folgerichtig in Viertakteinheiten vor sich. Die Textur des Beginns einer solchen Viertakteinheit und deren Abschluß durch wiederholte Decrescendo-Ostinati verleihen diesen Viertakteinheiten einen derart starken rhythmischen Charakter, daß die Phrasierung hierbei weder durch Veränderungen im inneren Gehalt noch durch variative Verlagerung der Stelle oder der Funktion dieses oder jenes Motivs verblassen kann, wie das auch *Notenbeispiel 2* zeigt. An Hand dieses Zusammenhangs ist ersichtlich, daß das langwährende Ostinato (wie es im Notenbild steht) wirklich asymmetrisch ist. Die Korrektur konnte nun auf zweierlei Weise erfolgen: (1) Bartók hätte einen Takt vom Ostinato weglassen können, wodurch die sich verlangsamende und leiser werdende Phrase auch den Wendepunkt *p dolce* der Takte 150/151 in die Achtakteinheit mit einbezogen hätte (6 + 2); (2) oder im Gegenteil: eine konträre Möglichkeit war das nachdrückliche Trennen der Takte 150/151 von ihrer Umgebung, da sie das Pulsieren des Tempos im wesentlichen ohnehin aufgeben und sich dadurch von ihrer Umgebung isolieren, wobei die ihnen vorangehende Ostinato-Phrase auf 8 Takte verlängert wird. Bartók entschied sich in seiner Einspielung für diese letztere Möglichkeit, deren interpretatorischen Konsequenzen er in einem ganz eigenartigen, langsamen, isolierten Vortrag des *p dolce*-Seufzers ausklingen ließ.

II. WESENTLICHE ABWEICHUNGEN IM AKZENTUIEREN

Fakten

Im Notenbild des *Allegro barbaro* befinden sich in dermaßen hoher Zahl Vortragszeichen und Akzente, daß man diesbezügliche Abweichungen auf der von Bartók bespielten Schallplatte nicht als Nuancen der Interpretation, sondern gleichsam als kompositorische Korrekturen ansehen muß. Die Korrekturen an den Akzenten und an der Akzentuierung der Phrasen, die sich durch irgendwelche Zeichen wiedergeben lassen und aller

3

13 29 67 84 112 180 192 272

poco a poco - - - accel. - - -

f *ff* *ff* *ff*

etwa: $\overset{\wedge}{\text{♩}} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } [7]$ $\overset{\wedge}{\text{♩}} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } [7]$ $\overset{\wedge}{\text{♩}} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } [7]$

Wahrscheinlichkeit nach auch für die Struktur irgendeine Bedeutung haben, sind im Notenbeispiel 3 zusammengefaßt.⁸

NB: Der in Notenbeispiel a) gesetzte Akzent bezieht sich außer auf die Takte 13—15 auch auf die Takte 27—29, 31—33, 109—111, 156—159 und 168—171;

die Hervorhebung des in Notenbeispiel f) gekennzeichneten a-Tones kommt außer in Takt 181 auch in den Takten 185 und 189 vor;

Notenbeispiel g): Wesentlich kräftiger als das in Takt 193 vorkommende Marcato ist das Marcatissimo in Takt 192;

das sich unter dem Liniensystem des Beispiels h) befindende, mit kleinen Noten gesetzte Rhythmus-Schema zeigt die Tendenz der Bartókschen Einspielung, nicht aber ihre genauen Zeitverhältnisse.

Erklärungen

Notenbeispiel 3a: Durch die korrigierte Akzentuierung macht Bartók eindeutiger, daß dieses aus vier Achteltönen bestehende Motiv der Überleitung die Essenz des aus 8 Takten bestehenden klanglichen Geschehens des ersten Themas ist:

4

⁸ Das Notenbeispiel zeigt die entsprechenden Stellen nur vereinfacht, bezogen auf die rechte Hand, der Akzent bezieht sich selbstverständlich auf die Faktur beider Hände.



Notenbeispiel 3b: Bevor man an die Interpretation der merkwürdigen Betonung des 30. Taktes und der Atempause zwischen den Takten 30/31 herangeht, müßte das rhythmische und das Akzentprofil der drei aufeinander folgenden Themen des *Allegro barbaro* klargestellt werden. *Notenbeispiel 5* ermöglicht einen Vergleich zwischen den Eigenümlichkeiten in der Akzentuierung der Themen 1, 2 und 3 (große Noten: durch Dynamik, Vortragszeichen, harmonischen Wechsel usw. eindeutig betonte Töne; die Zeichen \smile und \rceil werden ihrem metrischen Sinn gemäß für die Bezeichnung unbetonter und betonter Töne verwendet; die Einheit in der schematischen Notierung ist der Großtakt 4/4).

5
1. Thema

2. Thema

Asymmetrisches 3. Thema

Das 1. Thema (sowohl seine *ff*-Gestalt in der Exposition wie auch seine *p*-Variante mit mäßigem Tempo am Anfang des Trio) weist prägnante Großtakte auf; es basiert auf Auftaktphrasen. Das 2. Thema verkleinert einerseits die metrische Grundeinheit (es faßt die Auftaktphrase in einem einzigen Großtakt zusammen), andererseits markiert es die Großtaktakzente ③ bzw. ④ (dadurch wird in der symmetrischen, aus 4+4 Takten

Themenabschnitt¹¹ werden die 2. und die 4. Takte dieser vier Takte zählenden thematischen Phrasen betont; das ist ein charakteristisches Moment des Themas. Wenn aber diese Viertaktphrasen, nachdem *Tempo I* erreicht ist, von einer immer höher liegenden Oktaventerrasse ausgehen (Takte 188, 192 und 196), wird der Phrasenakzent, aus textlichen Gründen und zum Teil einfach durch das Klavierspiel bedingt, immer klarer auf die 1. und 3. Takte verlagert. Den Wendepunkt bilden die Takte 192/193, wo in Bartóks Spiel die neue Akzentuierung die frühere verdrängt.¹² Und wenn der charakteristische Rhythmus der rechten Hand in dem 4. Takt  sich in das Rhythmusgebilde  verwandelt (Takt 195), so ist der Takt von seiner Motivation her eindeutig kein betonter mehr, sondern er hat Auftaktcharakter, da er den Akzent des ihm folgenden Taktes stärkt. (Von Takt 196 an wird nun bis zum als Gipfelpunkt fungierenden Takt 212 jede Phrase am Anfang betont.)

Notenbeispiel 3h: Um diesen als Gipfelpunkt fungierenden Takt hervorzuheben (was durch die Eintragung der Vortragszeichen *sosten./a tempo* in das Notenbild erst nachträglich bewerkstelligt wurde),¹³ blieb für Bartók, infolge der dynamischen Bewegtheit und des bereits erlangten Fortissimo, kein anderes effektvolles Mittel übrig als die Agogik. Bezeichnend dafür ist, daß Bartók nicht das Grundtempo der Bewegung proportionell verlangsamt, sondern zwischen und nach den Tongruppen *f-g*, *his-h* eine lange Retardation anwendet; *f-g* bilden einen wirklichen Auftakt; die Töne *his-h* und *a* hingegen hämmert Bartóks Vortag als Grundmotiv des *Allegro barbaro* unserem Gedächtnis ein, gleich danach kommt das *fis-Moll Ostinato*, denn dieses Grundmotiv und dieser Akkord bilden in ihrer Aufeinanderbezogenheit das tonale Kernproblem des Stückes.

Als Anhang zu den Problemen der Abweichungen zwischen dem Notenbild und der Schallplatte sollte noch die Frage des Schlusses erwähnt werden. Die beiden *secco*-Schlußtakte des *Allegro barbaro* waren ursprünglich nicht forte, sondern pianissimo. MS-1911 ist zwar mit keinen dynamischen Vorschriften versehen. Nyugat-1913 zufolge aber sind die Takte 213 ff *sff f dim.* - - - - *pp*. Anbruch-1919 und UE-1919 verfeinern es nur insoweit, als sie die beiden *pp*-Schlußakkorde als staccato bringen. Die entscheidende Revision erscheint erst in der revidierten UE-Auflage, was durch die Bartóksche Einspielung bestärkt wird: Nach einem acht Takte zählenden *dim.* - - - - *p* kommen die zwei letzten Akkorde *f*, der zweite von ihnen außerdem mit einem *marcato*-Akzent.

III. BESCHLEUNIGTES GRUNDTEMPO UND TEMPOSCHWANKUNGEN

Fakten

Bartók spielte auf der Platte das *Allegro barbaro* wesentlich schneller, als es die Metronomzahlen sämtlicher Ausgaben vorschlagen. Infolge der Temposchwankungen in seinem Vortrag kann man nur schwer genau feststellen, welches Tempo Bartók spielt. Mit *Metronom* gemessen ist das Grundtempo angegebende Durchschnittstempo der ersten Notenseite der Halbnote etwa = 100—96, die thematischen Takte sind etwas zurückhaltender, daher kommen sie den unteren Werten näher, während den höheren Werten die *Ostinato*- und die überleitenden Takte näher kommen. Im Vergleich dazu setzt

¹¹ Die untere Zeile auf Seite 6 der UE-Auflage.

¹² Der 1. Ton von Takt 194 ist schon im Notenbild mit \triangle versehen.

¹³ Erschien zum erstenmal in den Ausgaben Anbruch-1919 und EU-1919.

der Trioteil (Takt 101) wesentlich langsamer ein, während *Tempo I* (Takt 156) überdurchschnittlich schnell beginnt.

Genauere und besser zu detaillierende Daten erlangt man durch Messen der *Zeitdauer* und durch deren Umrechnung in MM-Zahlen.¹⁴ Das auf diese Weise errechnete »durchschnittliche« *Tempo*¹⁵ ($\text{♩} = 93,8$) ist keineswegs charakteristisch, da Bartóks Vortrag infolge plötzlicher starker Verlangsamungen bzw. Zesuren im Vergleich zum wirklichen Durchschnittstempo langsamer ist. Die hier erwähnte Meßmethode hat dennoch den Vorteil, daß man mit ihrer Hilfe das Durchschnittstempo der in relativ gleichmäßigem Tempo vorgetragenen, meistens 8, 6 oder 4 Takte zählenden Einheiten, genaue Zeitwerte wiedergebend, untersuchen kann. Werden nun auf diese Weise die wirklichen Komponenten der Phrasierung und des Textur-Aufbaus des Stückes zum Gegenstand eines Tempovergleiches, so wird es klar und möglich, differenzierter zu untersuchen, in welchem Tempo Bartók die einzelnen thematischen Stoffe in konkreten Situationen und Zusammenhängen spielte. Die durch das Messen erlangten Daten habe ich in einer Tabelle zusammengefaßt, möchte aber an dieser Stelle für alle, die eventuell eine Gegenprobe machen wollen, gleich vorwegnehmen, daß a) es keine mechanische Meßmethode ist und deshalb nur annähernd genaue Daten ergeben konnte; b) daß die MM-Zahlen auf ganze Zahlen abgerundet sind; c) daß sogar innerhalb relativ gleichmäßiger Bewegungen gut wahrnehmbare Temposchwankungen vorkommen (z. B. in den Takten 1—4: die Takte 2 und 3 werden schneller gespielt als der Anfangs- bzw. der 4. Takt, der diese 4taktige Einleitung abrundet); d) daß die Tendenzen zu *accelerando* und *ritenuto* und die genaue Kurve der gleichmäßigen Steigerung (z. B. in den Takten 101 ff oder 180 ff bzw. 144 ff oder 211 ff) in dieser das Durchschnittstempo zeigenden Tabelle nicht widerspiegelt werden.

Takt	MM	(Trio)	MM	(Reprise)	MM
1—4	98	101—108	60	152—155	92
5—12	95	109—114	96	156—163	109
13—18	100	115—122	85	164—167	109
19—26	95	123—126	84	168—171	109
27—33	104	127—130	100	172—175	103→(60)
34—41	92	131—134	104	176—179	72→(36)
42—49	97	135—138	107	180—187	66—76
50—55*	109	139—143	102	188—195	95
58—61	104	144—149*	102	196—199	94
62—66	100	150—151	(54)	200—207	109→103
67—70	96			208—211	117→100
71—75	100			212	(55)
76—80	101			213—222	112
81—83	97				
84—87	88				
88—99*	110				

¹⁴ Das Meßverfahren bestand kurz in folgendem: Die Aufnahme, die man von der Langspielplatte *BRS 903* mit zweimal und viermal verlangsamer Geschwindigkeit überspielt hatte, wurde mit einer Stoppuhr von 1/10 sec.-Pünktlichkeit (= 1/40 sec.-Pünktlichkeit) je nach ihren Details auf Grund wirklich gleichmäßiger Phrasen (4, 6 Takte, ausnahmsweise auch längere oder kürzere Phrasen) gemessen. Die auf diese Weise ermittelten, befriedigend genauen Daten bezüglich der Dauer wurden mit Hilfe eines Calculators in MM-Werte umgerechnet.

¹⁵ Zusammen mit den erwähnten Plus- bzw. Minustakten spielt Bartók das aus 222 Takten bestehende Stück (die den letzten beiden Pausen-Takten entsprechende Zeit selbstverständlich hinzugerechnet) in etwa 2'22".

NB: Die mit * bezeichneten Abschnitte sind Bartóks Modifikationen der Taktzahlen; die in Klammern gesetzten MM-Zahlen sind in Wirklichkeit nicht meßbare extreme Punkte der Verlangsamungen des Tempos und der Agogik.

Erklärungen

Unter den Bartók-Forschern und Interpreten ist es allgemein bekannt, daß das *Allegro barbaro* — ähnlich einigen anderen Bartók-Kompositionen oder -Ausgaben aus den 1910er Jahren — zunächst mit falschen Metronomzahlen publik wurde.¹⁶ Es handelt sich um keine Korrektur- oder Druckfehler, denn das *Allegro barbaro* z. B. erschien in allen drei Fassungen zwischen 1913 und 1919 (Nyugat-1913, Anbruch-1919, UE-1919) einheitlich mit der Metronomzahl $\downarrow = 96-98$. Offenkundig spielte Bartók das Stück nie so langsam; in dieser Hinsicht läßt sein Brief an Max Rostal vom 6. November 1931 keine Zweifel zu.¹⁷ Es liegen auch andere indirekte Beweise vor, daß er das Stück in den ausgehenden zwanziger Jahren mehr als zweimal so schnell zu spielen pflegte.¹⁸ Wie ebenfalls bekannt, trägt das Stück seit der Auflage UE-rev. bereits den MM-Hinweis $\downarrow = 78-84$, und es ist vielleicht auch erwähnenswert, daß gerade das aus dem Jahre 1919 stammende Notenbild des *Allegro barbaro* bei dem Mitschnitt einer gutgemeinten Überschrift für Bläserorchester eine dermaßen entstellte, nach Bartóks Worten »*Adagio-barbaro*«-Aufführung nach sich gezogen hatte, daß sich Bartók für eine zweimal gesicherte (MM + *durata*) Tempobestimmung entschied¹⁹ —, was sich, leider, als Quelle weiterer Probleme erwies.

Bartók trägt nun das Stück auch im Vergleich zu der MM-Vorschrift der revidierten Auflage erheblich schneller vor (wozu er übrigens keinen äußeren Grund — z. B. Umfang der Schallplattenseite usw. — hatte). Kann man diese Erscheinung ebenfalls als eine nachträgliche, im wesentlichen obligatorische Korrektur des Komponisten ansehen?

¹⁶ Zum Thema der falschen Metronombestimmung des Stückes siehe: D. Dille: *L'Allegro barbaro de Bartók*, *Studia Musicologica* 12 (1970), S. 3—9.

¹⁷ [...] Hierzu möchte ich bemerken, dass in meinen früheren Werken die MM.-Bezeichnungen sehr oft ungenau sind, bzw. nicht dem richtigen Tempo entsprechen. Ich kann mir diesen Umstand nur damit erklären, dass ich seinerzeit die Metronomisierung allzu flüchtig vornahm und dass vielleicht mein Metronom schlecht funktionierte. Denn ich besitze vor 20 Jahren gefertigte Phonogramme einiger meiner Klaviersachen in meinem Vortrag, die bezeugen, dass ich diese Sachen heute in demselben Tempo spiele, wie seinerzeit. — Derzeit benutze ich ein Pendel-Metronom, welches natürlich keine besonderen Abweichungen von der richtigen Schwingungszahl aufweisen kann. [...] DemABr, S. 146/47.

¹⁸ Seinem an E. Clark geschriebenen Brief vom 18. Dezember 1928 zufolge (in der er Angaben über die Zeitdauer der auf dem Programm des BBC-Konzertes in London stehenden Werke mitteilt), dauert das *Allegro barbaro* 2 Minuten, was natürlich nur eine beiläufige, abgerundete Zeitangabe ist. Siehe Dem2Br II, S. 69.

¹⁹ Aus dem Briefwechsel zwischen Bartók und der Universal Edition (Originalbriefe bzw. Fotokopien im Bartók Archiv, Budapest) wissen wir, daß Bartók die Bearbeitung des Belgiers Arthur Prévost für Militärorchester gut einschätzte (vgl. seinen Brief an den Verlag vom 14. Januar 1930). Indirekt wurde Bartók dennoch von der Schallplattenaufnahme dieser Bearbeitung veranlaßt, seine Vorstellungen über das Tempo, über die MM-Zahlen hinaus, auch durch eine *durata*-Angabe am Ende des Stückes zu präzisieren. Die entsprechenden Zeilen des Briefes vom 30. Mai 1930 an die Universal Edition: [...] Ich habe die Absicht von nun an bei jedem veröffentlichten Werk auch die Ausführungsdauer anzugeben, am Schluss jedes Stückes bzw. der einzelnen Sätze; ungefähr so: Ausführungsdauer/Durée d'exécution: cca 2' 35". Ich glaube dies trägt bei um Missverständnissen vorzubeugen (wie z. B. dies bei der Militär-Orch. Aufnahme des »*Allegro barbaro*« der Fall ist, aus welchem Stücke — wahrscheinlich in Folge eines falschen Druckfehlers der 1. Ausgabe bei der M.M.-Bezeichnung — ein »*Adagio barbaro*« geworden ist!).

An Hand eines chronologischen Überblicks über sämtliche von Bartók selbst eingespielten Schallplatten ist es bezeichnend, daß Bartók im allgemeinen, doch vor allem in den frühen Einspielungen (z. B. 1929 *I. rumänischer Tanz, Suite Op. 14*), die schnellen Sätze konsequent rascher vorgetragen hat, als er das in seinen eigenen, als authentisch anzusehenden MM-Hinweisen vorschlug. Das ist jedoch lediglich das Signum des *Interpreten* Bartók und somit allenfalls ein zu einer möglichen, authentischen Tempovariante gemachter Vorschlag, keineswegs aber eine eindeutige Korrektur.

Als um so ausschlaggebendere — das Wesen der Struktur betreffende, sich auf das Notenbild der Bartókschen Musik beziehende — Informationen von seiten des Komponisten sind die Tendenzen der im Notenbild nicht festgelegten Temposchwankungen anzusehen (nicht unbedingt deren Maß, eher ihr Vorhandensein und ihre Tendenzen!). Diese dürfen von einem heutigen Interpreten selbstverständlich nicht nachgeahmt werden; an Hand ihres Studiums aber sollte man dennoch zwei wichtige Evidenzen des von Bartók festgelegten Notenbildes erkennen: (1) Bartóks Hinweise in bezug auf die Interpretation lassen Vortragskonventionen außer acht, die im Hinblick auf seine eigenen Vorstellungen nicht im wesentlichen von dem musikalischen Geschmack seiner Zeit und seiner Umgebung abweichen (zu diesen gehörte z. B. das Unterscheiden verschiedener Themen, das Auseinanderhalten der Themen selbst und zwischen-thematischer Stoffe auch durch Nuancen im Tempo!); (2) in solistisch vorgetragenen Genres kannte Bartók unter gewöhnlichen Umständen (d. h. wenn es durch das Programm des Stückes nicht vorgeschrieben worden war) kein mechanisch gleichmäßiges Tempo der Interpretation.

Um die Interpretation der Temposchwankungen zu erleichtern, zeigt das Diagramm der *Tempo-Struktur* auch die nuancierten Schwankungen vergrößert und in einer die Analyse erleichternden Vereinfachung, damit man sieht, wie Bartók die einzelnen Formabschnitte und die Phrasen in ihnen vorträgt. Wenn man dabei die Aufnahme gleichsam auch unter die »Lupe« nimmt (z. B. mit einer halb so großen Geschwindigkeit abhört), kann man einige Tendenzen ohne besondere subjektive Einfühlung feststellen.

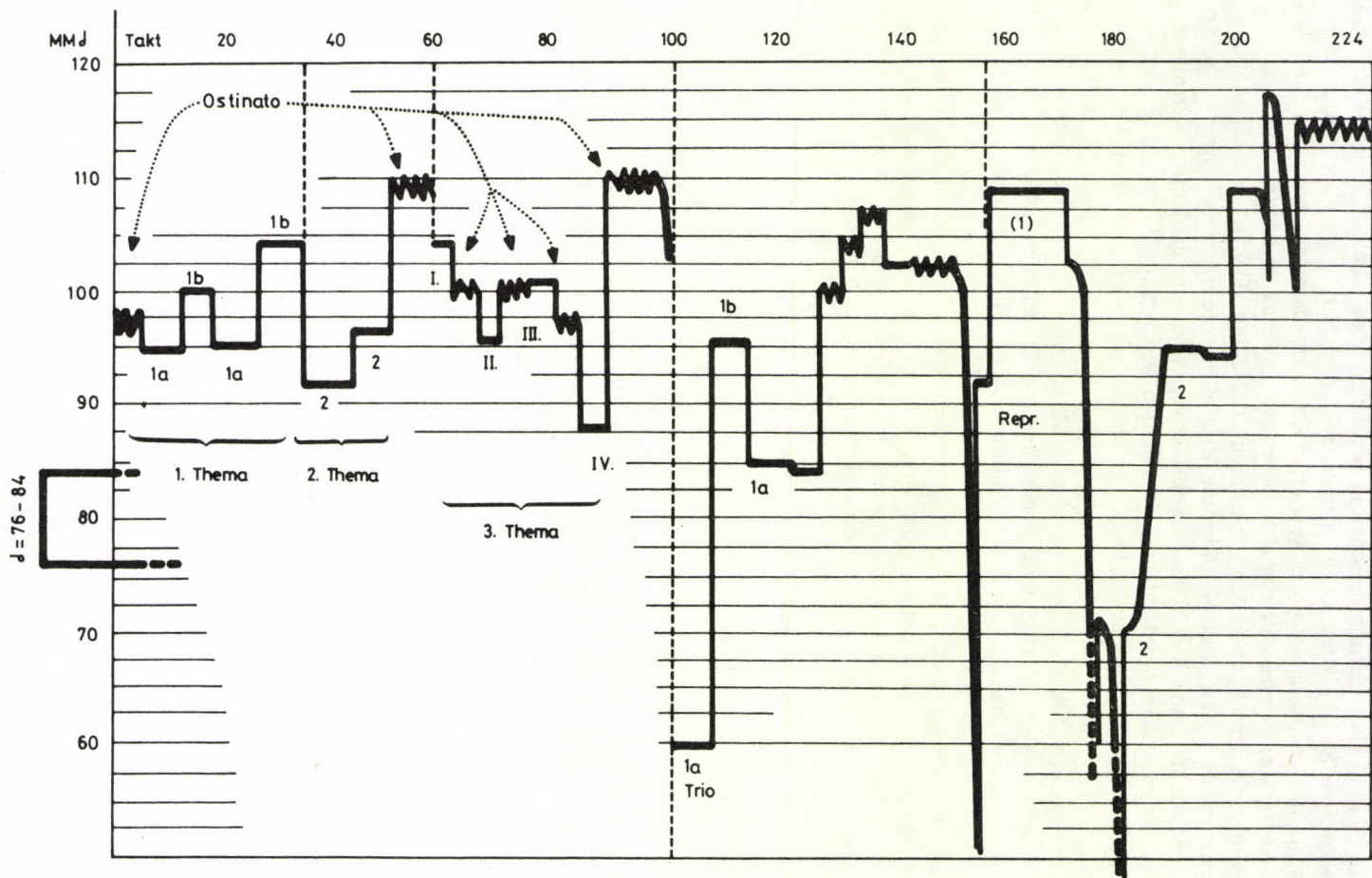
— Thematische und zwischenthematische Formelemente unterscheidet Bartók bewußt durch ein wahrnehmbares Maß der Tempokorrektur voneinander.

— Thematische Takte sind meistens zurückhaltender, artikulierter; zwischenthematische »weiche« Ostinati läßt Bartók ohne Akzentuierung, verschwommen ablaufen, gleichsam als Klangfarbenelement, als Bezeichnung eines Zeitverhältnisses.

— Selbst den Phrasen und Zeilen eines bestimmten Themas wird ein eigenartiges Tempoprofil aufgedrückt: Achtteilige Komponenten des 1. Themas sind stabil (1a, 1a), während sich seine »weichen« Teile beschleunigen (1b, 1b); achtteilige Komponenten des 2. Themas haben beschleunigenden Charakter; die vier Zeilen des 3. Themas (I—IV) weisen eine Zickzacklinie der Beschleunigung und des Bremsens auf. Die drei Themen der Exposition lassen sich letzten Endes in einem gemeinsamen Streifen von MM 88—104 im Schema *accelerando-rallentando* unterbringen.

— Die drei wichtigsten Ostinato-Stellen des Expositionsgebietes werden zwischen-durch immer schneller; das *Diminuendo*-Ostinato am Ende des Stückes übertrifft alle an Geschwindigkeit.

— Die von extremen Tempocharakteren gebildete »Schere« (schnellste gleichmäßige Bewegungen bzw. markanteste Verlangsamungen) wird in der noch kohärenten



Exposition immer breiter und weitet sich in den folgenden Formabschnitten noch mehr. In Bartóks Vortrag wird die Formstruktur des *Allegro barbaro* gleichsam explodiert.

Schließlich noch eine Bemerkung zu den vom Komponisten selbst stammenden Tempohinweisen des Stückes. Die heute bekannte Formel kristallisierte sich von Schritt zu Schritt heraus: MS-1911 trägt weder Titel noch Tempobezeichnung; oberhalb der ersten Zeile des Notenbildes in Nyugat-1913 steht in der Mitte in Anführungszeichen gesetzt: »*Allegro barbaro*«; seit den Wiener Auflagen aus dem Jahre 1919 wird *Allegro barbaro* wie ein literarischer Titel gebraucht, während das eigentliche Tempo des Stückes als *Tempo giusto* bezeichnet wird, dessen Geschwindigkeit die MM-Zahl spezifiziert. Wir müssen uns über folgendes im klaren sein: In der Bartókschen Praxis der Volksliedforschung, in seiner Terminologie ist *Tempo giusto* kein mechanisch hämmernder, sondern meistens ein tanzmäßig elastischer, ein elastisch straffer Stil, reich an bewegungsähnlichen, kaum merkbaren Zurückhaltungen. Wie sehr ihn Bartók selbst dafür hielt, beweisen die Einspielungen seiner Volksliedbearbeitungen. Dieses im Sinne Bartóks aufgefaßte Tempocharakteristikum des *Tempo giusto* müßte schon an und für sich zu einer Art Interpretation anregen, wie Bartók selbst das Stück vorträgt. Es wurde aber in der Bartók-Literatur allzuviel über den Bartókschen Typ des »*Allegro barbaro*«, über das vermeintlich hämmernde Klavierspiel Bartóks geredet, als daß der heutige Pianist sich an ein Schlüsselwerk, wie dieses unvoreingenommen heranwagen würde! Eine Revision wäre trotzdem überaus vonnöten.

In diesem Prozeß der Revision wird dem Studium der originalen Bartók-Einspielungen sicherlich eine Schlüsselrolle zukommen.

Neue Bartókiana

Tibor Tallián

Vier Bartók-Dissertationen aus der BRD*

Das vergangene Jahrzehnt hat die Bartók-Literatur im Bereich der Stilanalyse mit mehreren Beiträgen bereichert. Wurde somit die schon 1967 ausgesprochene Vermutung L. Somfais bestätigt (»Die analytische Bartók-Literatur hat heute anscheinend die Schwelle ihrer 3. Periode erreicht«, *Magyar Zene* VIII, S. 592), so ließ sich andererseits kaum voraussehen, daß der Anteil der westdeutschen Musikwissenschaft an diesem Aufschwung derart überwiegen wird. Gewiß hängt der imponierende Kräfteinsatz junger Musikgelehrten mit dem industriellen Volumen der Musikologenproduktion an den bundesdeutschen Universitäten zusammen. Das weite historische Themenfeld, die philosophisch und analytisch selbstsichere Methode, die den Gegenstand bei seinen Urprinzipien ergreift, als fände sie unter den Vorarbeiten nichts Brauchbares, ja, selbst die in Abstraktionen schwebende, wie zur gegenwärtigen Untersuchung eigens neugeschaffene Sprache dieser Dissertationen sind gleichsam Überproduktionserscheinungen, mit denen der Wissenschaftsproduzent auf die bedrückende disziplinäre Konkurrenz mit der Beteuerung eigener Unübertrefflichkeit antwortet. So entsteht der spezifisch deutsche Dissertationsstil, der Vollständigkeitshalber immenses Beweismaterial zusammenträgt und manchmal leicht amüsan wirkt. Überdimensionierte *historische* oder *ästhetische* Überblicke (wie z. B. die Zusammenfassung eines Jahrtausends ungarischer Nationalgeschichte als Einführung zur Stilanalyse der Kompositionsübungen eines Preßburger Gymnasiasten) lösen aber nur vorübergehend Mißmut aus, denn sie bieten objektive und greifbare Orientierungspunkte zur konstruktiven Analyse und verraten das rege Interesse der »neuen Schule« der westdeutschen Musik-

* Werner Pütz: *Studien zum Streichquartettsschaffen bei Hindemith, Bartók, Schönberg und Webern*. Kölner Beiträge zur Musikforschung, hrsg. von Karl Gustav Fellerer, Band XXXVI, Regensburg 1968, Gustav Bosse.

Günter Weiß: *Die frühe Schaffensentwicklung Béla Bartóks im Lichte westlicher und östlicher Traditionen*. Erlangen o. J., Offsetdruck J. Hogl.

Peter Petersen: *Die Tonalität im Instrumentalschaffen von Béla Bartók*. Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, hrsg. von Georg von Dadelsen, Band 6, Hamburg 1971, Karl Dieter Wagner.

Hartmut Fladt: *Zur Problematik traditioneller Formtypen in der Musik des frühen zwanzigsten Jahrhunderts. Dargestellt an Sonatensätzen in den Streichquartetten Béla Bartóks*. Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten, hrsg. von Carl Dahlhaus und Rudolf Stephan, Band 6, München 1974, Emil Katzschler.

wissenschaft für die geschichtlich-ästhetischen und sozialen Faktoren der musikalischen Objektivation. (Dies im offenen Gegensatz zu der früheren Neigung deutscher — freilich auch ungarischer — Analysen zur überzeitlich-konstruktivistischen Betrachtungsweise.)

Warum aber Bartók? Sicherlich spielen dabei auch akademische Routine und Automatismen eine Rolle. Bartók hat sich in knapp zwei Jahrzehnten als Klassiker im bürgerlichen Musikbereich einwandfrei bewährt, ist also in den Kreis von Auserwählten hineingewachsen, bei denen Wertmomente als von vornherein gesichert gelten, so daß auf der Basis der evidenten Größe musikalische Strukturanalysen immer zunehmende Subtilität erreichen können. Dennoch dürften sich hinter den mir bekannten Bartók-Dissertationen auch andere Motive verbergen als die bloße *Topos* der nach Parkinsons Gesetzen wuchernden musikologischen Praxis. Für diejenigen nämlich, denen es in der Musikgeschichte um das Soziologisch-Ästhetische geht, nimmt der ungarische Meister eine Schlüsselstellung in unserem Jahrhundert ein. »Zu [Bartóks] Werk führte neben Zuneigung die Gewißheit, konkrete Fakten aufweisen zu können, daß und wie der Komponist in der Art der Materialelektion und ihrer Präsentation in Form und Gattung bestimmt ist. Bedingungs- und Wirkungszusammenhänge historisch-gesellschaftlicher, ideologischer, subjektiver und materialer Art ... sind an der Entwicklung des gesellschaftlichen und kompositorischen Subjekts Bartók aufzuzeigen, und zwar über bloßes Analogisieren hinausgehend.« So H. Fladt in seiner Formtradition-Studie (S. 7). Wegen der immanenten Persönlichkeitszüge einerseits, wegen der speziellen Lage und Beschaffenheit der Nationalkultur andererseits, in der und aus der sich seine Komponistenpersönlichkeit entwickelte, ist Bartóks Werk also geeignet, einleuchtende Erkenntnisse über die verborgenen Tendenzen der musikalischen und ideologischen Materialentwicklung im 20. Jahrhundert zu liefern. Der demokratische Geist, der sein synthetisierendes Lebenswerk durchdringt, rief im Klima der Bundesrepublik Deutschland der Ostverträge und Linksbewegungen eine der früheren diametral entgegengesetzte Bewertung Bartóks durch die soziologisch orientierte Ästhetik hervor. Seine künstlerische Ideologie war dabei wohl von großem Belang, ohne daß bei ihrer Bewertung positive oder negative ideologische Voreingenommenheiten ins Spiel kämen, wie es früher bei ungarischen Apologeten oder bei westlich-intransigenten Kritikern der Bartókschen Musik öfter der Fall war. Nationale Färbung und Volksliednähe sind für diese objektivistische Art der Betrachtung keine Werte oder Unwerte an sich; sie sind musikalisch-ideologische Fakten, die das Gerade-so-sein des Lebenswerks ausmachen: »Zur großen Hilfe wurden Bartóks Stellung zur Volksmusik und seine Äußerungen über ihren Sinn und Wert. Tauchen Volksmusikintonationen in Werken auf, die sich sonst eng an mitteleuropäische Traditionen anlehnen, kann ihre Bedeutung, ihre ideologische Aussage mit Gewißheit festgemacht werden« (Fladt, S. 7).

Das deutsche Übergewicht auf dem Gebiet der monographischen Bartók-Analysen wäre aber trotz des neuen Trends der westdeutschen Musikforschung nicht eingetreten, wenn der Schwung der ungarischen Bartók-Forschung gerade um 1967, an der »Schwelle ihrer 3. Periode« nicht abgebrochen wäre. Nach einer im Jahre 1955 einsetzenden imposanten Serie von Publikationen, unter denen Biographisches, Dokumentarisches und Analytisches gleichermaßen vertreten waren, erschien im letzten Jahrzehnt keine eigenständige neue Bartók-Studie in Ungarn; die Zeit der gründlichen historischen Stilanalysen brach also in der ungarischen Bartók-Literatur nicht an.

Mehrere Zeichen deuten in den vorliegenden Abhandlungen auf die schweren Folgen, die die Verschiebung des Gleichgewichts (diesmal zu Gunsten des Westens) mit sich brachte bei der Erforschung eines Lebenswerks, das sich unter dem Doppelstern von westlichen und östlichen Traditionen entfaltete und auch in seinem Nachleben nur in ständigem Ineinanderspiel von westlichen und östlichen ästhetisch-ideologischen, historischen und systematischen Perzeptionstraditionen seinem ästhetischen Wert gemäß untersucht, verstanden und gewürdigt werden kann. Neigte die frühere (vor allem die nicht-fachwissenschaftliche) ungarische Bartók-Literatur zur ideologischen Vulgarisierung, so läuft jetzt die westliche Literatur, die die kulturell-geschichtliche Komplexität des Problems doch nur von außen kennt, Gefahr, die ideologischen sowie konstruktiv-musikalischen Momente zu verabsolutieren. In beiden Fällen wird die Reflexion der dialektischen Natur der Bartókschen Synthese nicht gerecht. Bei all ihrem erstaunlichen Einfühlungsvermögen sind selbst die besten unter den hier besprochenen Dissertationen oft nicht imstande, in ihren historischen und morphologischen Feststellungen die mannigfaltige Mehrdeutigkeit der geschichtlichen und musikalischen Situationen zu erfassen. Gesellschaftlich-historische und musikalische Erscheinungen betrachten sie oft absolutistisch; musikalische oder ideologische Tendenzen erheben sie zu eindeutigen Gesetzen. Manches ist auf ihre Unkenntnis der ungarsprachigen modernen Bartók-Literatur zurückzuführen. Darüber hinaus fehlt in den Dissertationen, selbst bei den detailliertesten Analysen, eine wirklich zusammenhängende Darstellung: Sie beleuchten vielmehr gewisse Kristallisierungspunkte und Teilmomente des Lebenswerkes, um dadurch ihre wissenschaftliche Zielsetzung, Methodik und Technik darzulegen. Von der Pflicht, die geschichtlichen und musikalischen Wandlungen um und in Bartóks Leben, in ihrem komplexen Kontext neu zu untersuchen, entlasten also auch diese gelungenen deutschen Dissertationen die ungarische Musikwissenschaft nicht.

Die auf analytische Detailfragen eingehende Besprechung der vorliegenden Beiträge würde einen an eine Buchform grenzenden Umfang beanspruchen; die Texte sind nämlich größtenteils Form- und Tonalitätsanalysen, deren Richtigkeit nur durch Gegenanalysen widerlegt oder bestätigt werden könnte. Einige Stichproben bewiesen Unstimmigkeiten in den Dissertationen selbst bzw. zwischen ihnen und früheren Rekonstruktionsversuchen der Formabläufe. Doch dadurch werden ihre Ergebnisse keineswegs in Zweifel gezogen. Der Wert der musikalischen Analyse besteht ja nicht in einer erfolgreichen Ausarbeitung der Kongruenz eines Kunstwerks mit schülerhaft-klassischen Formmodellen oder im Aufzeigen der quasibiologischen »Organik« oder »Einheit« des Werkes durch Hervorhebung subkutaner Zusammenhänge. Bei Komponisten des 20. Jahrhunderts ist das Essentielle der Formkonstruktion sehr problematisch. Die Beschreibung des Formprozesses besagt nichts in einer Situation, in der seine Gültigkeit doch nicht nur im Adornoschen Alptraum fragwürdig geworden ist. Daß eine nicht-entfremdete klassische Formgestaltung, die an die bürgerliche Tradition unmittelbar evolutionistisch anknüpft, bei Bartók doch ihre musikalisch-ästhetische Relevanz und Potenz bewahren konnte, ist nicht nur ein »golden-grüner« Gegenbeweis zur grauen Theorie, sondern auch eine praktisch-empirische Evidenz, die immer wieder Bewunderung erweckt und zu wiederholten Versuchen des theoretischen Erfassens antreibt. Ob die Analyse der inneren Problematik Bartókscher Formkonstruktionen gewachsen ist, zeigt nur die methodische Fragestellung der Untersuchungen, die gleichsam für die musikalisch-ästhetischen Ergebnisse bürgt, indem sie den ästhetischen Voraussetzungen des Werkes

selbst entspringt. Die hier zu besprechenden Beiträge von Pütz, Weiß, Petersen und Fladt verraten grundverschiedene Ausgangspunkte, verfolgen dementsprechend unterschiedliche Methoden und erreichen nicht die gleiche Tiefe der Einsicht in das Wesen Bartókscher Kunst.

Die Streichquartett-Studien von Werner Pütz vertreten den üblichen Typ der Analyse. Ein Moment in der Zielsetzung läßt allerdings hoffen, daß der Verfasser über das Schülerhaft-Analytische hinaus sein Thema, *die Tradition*, auf einer breiten Basis erörtert; er scheint sich nämlich der dialektischen Natur der Tradition durch vergleichende Untersuchungen des Streichquartettschaffens von Hindemith, Bartók, Schönberg und Webern annähern zu wollen. Ein Blick in die Bartók-Kapitel jedoch bestätigt die Erwartungen, die eine konkret-vergleichende Studie über die Großmeister der neuzeitlichen Ars Nova erweckt, nicht in vollem Maße. Die Analysen fußen in nicht wenigen Fällen auf die unkritisch herangezogene Literatur und gehen über die Beschreibung der prozessionalen Formevvidenzen nicht hinaus. Vergleiche werden nicht vorgenommen, bloß die allgemeinen Ergebnisse der Seminaranalysen werden am Ende in einer Zusammenfassung mit überflüssigen Wiederholungen nebeneinander gestellt. Die Richtigkeit der Feststellungen ist durch ihre Oberflächlichkeit beeinträchtigt: Vieles klingt wie eine Wiederholung von bereits Bekanntem. Die geschichtlichen Tendenzen des musikalischen Materials nimmt Pütz teilweise für gegeben, teilweise für nonexistent. Die Schlußfolgerungen erscheinen deshalb nicht als wirkliche Urteile, den Untersuchungen fehlt es an Nachdruck, den ihnen nur ein definitiv vertretener analytischer Standpunkt verleihen könnte. Ohne diesen bleibt man hinsichtlich der eigentlichen Absicht dieser Vergleiche unsicher.

In Einzelfragen sind die Beschreibungen korrekt und gut informiert. Auch wenn man die zentrale Stellung der Gattung Streichquartett in Bartóks Lebenswerk doch nicht für so »erstaunlich« halten muß, nur »weil der Komponist von Haus aus Pianist« war — Beethoven war es ja auch — (S. 76); auch wenn ein »fast zwölftöniges« Thema ein Neun-, Zehn- oder Elftöniges ist (S. 77); auch wenn die Annahme auf S. 77 vollkommen unbegründet erscheint, daß Bartók Debussys Streichquartett »in Paris hörte« (er erwarb die Partitur Ende 1907, von früherer Bekanntschaft mit dem Werk weiß die Biographie nichts); auch wenn Bartóks neuer »kontrapunktischer Stil« in den zwanziger Jahren nicht einfach »durch das Studium Bachscher und vorbachscher Musik angeregt wurde«, sondern darin der Neoklassizismus eine entscheidende Rolle spielte (S. 82) und wenn in einer vergleichenden Analyse der Bartókschen Streichquartette der Berg-Einfluß auch nicht unerwähnt bleiben sollte, so sind die Satzcharaktere doch im allgemeinen gut getroffen und Formabläufe zuverlässig nachgezogen. Als persönliche Errungenschaft Bartóks in der Gattung wird die neue Klanglichkeit hervorgehoben — die Feststellung, daß vom dritten Quartett an Klangfarbe und wechselnde Spieltechnik, Dynamik und Tempo »zu primären Faktoren bei der Formbildung werden« (S. 190), ist angesichts der monothematisch-motivischen Orientierung vieler Bartók-Analysen begrüßenswert. »Anti-klassische« Klangmomente der Streichquartette sind teils als impressionistische Klangharmonik, teils als streichertechnische Neuerungen systematisiert. Hinsichtlich des Einflusses von folkloristischen Klangpraktiken muß man sich übrigens nicht so vorsichtig ausdrücken, wie der Verfasser es tut. Bartóks eigene ethnomusikologische Tätigkeit bietet Orientierungspunkte für die Beleuchtung solcher Fragen. Das Beispiel des unerforschten

folkloristischen Einflusses zeigt jedoch, daß eine vergleichende Untersuchung, will sie Bartóks Werk adäquat ergründen, die Grenzen der klassischen Analyse sowohl thematisch wie methodologisch zwangsläufig überschreiten muß.

Günter Weiß geht in seiner Abhandlung »Die frühe Schaffensentwicklung Béla Bartóks im Lichte westlicher und östlicher Traditionen« gerade von dieser Erkenntnis aus. Er will das wahrhaft Wesentliche in der frühen Schaffensentwicklung des Meisters aufzeigen und in den »westlichen und östlichen Traditionen« findet er einen die allererste Phase der Komponistenlaufbahn durchziehenden Leitfaden. Einen besonderen Wert verleiht dem Beitrag die Tatsache, daß dem Verfasser als erstem das im Budapester Bartók Archiv aufbewahrte frühe Handschriftenmaterial zwecks stilistischer Auswertung zur Verfügung gestellt wurde. Dadurch erhält die Publikation eine derartige Bedeutung, daß es sich empfiehlt, einige Teile in konzentrierter Form auch dem breiteren Musikologenpublikum zugänglich zu machen.

Weiß ist sich der großen Chance, die ihm der Bartók-Nachlaß als Rohstoff bietet, völlig bewußt und ihr durchaus gewachsen. Schon der Umfang seiner Darlegung der Traditionen (je hundert Druckseiten pro Himmelsrichtung) sprechen für eine die übliche monographische Praxis überschreitende Gründlichkeit. Bei den westlichen Traditionen geht Weiß von der relevanten Erkenntnis aus, daß einem Komponisten, der um die Jahrhundertwende an der Schwelle seiner Entwicklung stand, das gesamte klassisch-romantische Jahrhundert vom mittleren Beethoven an als unmittelbar gegenwärtiges und gültiges Erbe erschien, das zwar vielschichtig, doch auch einheitlich war, so daß er an praktisch allen Punkten dieser Tradition formal-tonal, harmonisch, melodisch, rhythmisch und auch ideologisch-inhaltlich nicht entfremdet, als legitimer Nachkomme anknüpfen konnte. Zuerst findet man die Aufzählung der kompositorischen Modelle in Weiß' Darstellung etwas diffus; als ob der Verfasser einen Überblick über die ganze musikalische Materialgeschichte geben wollte. Obwohl er sich mehrmals auf die synthetischen Zusammenfassungen der »großen Generation« europäischer Musikgeschichte beruft, schreibt hier Weiß alles andere als »große Geschichte« im Sinne der geisteswissenschaftlichen Stilgeschichtsbilder: Bei ihm fehlen historische und soziologische Koordinaten, die hinter den Verallgemeinerungen von Einzelmomenten (wie Szabolcsis auch hier zitierte »Heimatweise«) bei Blume, Szabolcsi, Bessler immer spürbar sind. Doch Weiß will nichts anderes geben, als bloß eine historisch annotierte Liste aller chronologisch fixierbaren Einzelmomente, die vermutlich im musikalischen Blickfeld des jungen Bartók erschienen sind. So betrachtet, kann man die Verdienste dieses ersten Hauptteils der Dissertation kaum überschätzen. Sie geht allen stilistischen Einzeleinwirkungen genau nach; reduziert die komplexen Wirkungsfaktoren (wie Strauß' Zarathustra) zum Typisch-Elementaren, damit sich später nicht nur allgemeine intonatorische Entsprechungen, sondern auch faßbare materielle Zusammenhänge herausanalysieren lassen. Weiß untersucht gründlich die formalen und tonal-harmonischen Momente, doch sein spezielles Interesse gilt der Rhythmik und Metrik sowie denjenigen Zusammenhängen melodischer Art, die er nach Szabolcsi als »Maqamartig« bezeichnet. Durch die Konkretisierung der musikalisch-einzelnen Erscheinungsformen ist Weiß imstande, die Momente der Stilbildung, die man in ihrer Unmittelbarkeit gewöhnlich erkennt und im allgemeinen unverzeihlich vage nur als »so brahmsisch, so straußisch« stempelt, systematisch für seine im dritten Teil folgenden Untersuchungen vorzubereiten.

Das systematische Darstellungsverfahren ist für den zweiten Hauptteil (östliche Traditionen) nicht so günstig. Bei aller Gründlichkeit fühlt man hier viel stärker das Fehlen des tieferen historischen Einblicks. Es erscheint vielleicht kontradiktorisch, bei einer so gewissenhaften Studie, die von der staatspolitischen Idee »Ungarn« bis zum Csárdás die ganze »östliche Tradition« überblickt, von ungenügendem geschichtlichem Verständnis zu sprechen, doch ist es eben die absurde Breite des Informationsfeldes, die beweist, daß auch die historisch orientierte Forschung ihre Prinzipien ahistorisch-mechanisch verwirklichen kann. Allerdings ist ein Phänomen wie Bartók *letzten Endes* durch die Gesamtgeschichte der Kultur seines Landes determiniert. Doch nur, wenn man der »mittel-osteuropäischen« Geschichte als einer »abnormalen« geschichtlichen Entwicklung fremd gegenübersteht, wird man es für nötig halten, diese ganze Entwicklung als »östliche Tradition« in vollem Umfang zu überblicken. (Wem würde es einfallen, der Analyse von Schönbergs Frühwerken die Beschreibung der Zerstörung des Tempels in Jerusalem vorangehen zu lassen!) Die systematische Darstellung der ganzen geschichtlichen Entwicklung ist letztlich ahistorisch, indem sie alle Traditions Momente in ein synchrones Bild einordnet, als wären sie alle in einem bestimmten geschichtlichen Moment unmittelbar wirksam.

Mit der Breite des historischen Überblicks wächst auch die Gefahr der Simplifizierung dialektischer Zusammenhänge. Das schaffende Subjekt ist in keinem Moment mit der gesamten Tradition konfrontiert, sondern immer nur mit der gegebenen Situation, die ihm »aufgehoben« allerdings alle früheren Situationen übermittelt. Dieses methodologischen Kurzschluß bei Weiß verdeutlicht am besten das Beispiel der ungarischen Bauernmusik, der er im systematischen Teil einen zentralen Platz einräumt, obwohl es im historischen Sinne diese Bauernmusik für den jungen Bartók »gar nicht gab«. (Abgesehen nun davon, daß man im Falle einer systematischen Darstellung gerade bei Bartók die östliche bauernmusikalische Tradition gar nicht auf die ungarische begrenzen darf!)

In den (manchmal eigenwilligen und konstruktivistischen) folkloristischen Untersuchungen, die er an Hand einiger Beispiele vornimmt, gelangt Weiß zu morphologischen Ergebnissen, deren über die evidenten Fakten hinausgehende Richtigkeit einer ethnomusikologischen Prüfung unterworfen werden sollte. Zweck dieser Materialanalysen ist die Bereitstellung von musikalischen »Ungarismen«, die als östliche Traditionselemente in den späteren Analysen fungieren können. Diese Abkürzungsformeln sind tatsächlich mehr oder weniger brauchbar, nähern jedoch den zweiten Hauptteil gefährlich den pseudo-wissenschaftlichen Broschüren vom Schlage »Das Ungarntum in der Musik« an. Die abstrakten musikalischen Elemente erfahren eine konstruktivistische Verabsolutierung, die zwar ihre Verwendung in den Analysen erleichtert, manchmal aber auch dafür verantwortlich ist, daß die Analysen nur die äußerlichen Teilaspekte einer komplexen musikalischen Gestalt ergreifen. Die Substitution der Gesamtintonation durch technische Teilmomente kann statt der angestrebten sachlichen Beschreibung der musikalischen Stilentwicklung zu einer Art Mosaikspiel mit musikalischen Bauelementen führen. Ähnliches erfolgt bisweilen auch im eigentlichen Hauptteil der Dissertation von Weiß. Dadurch wird die methodologische Geltung seiner Analysen einigermaßen geschmälert, jedoch ihre Bedeutung nicht wesentlich beeinträchtigt. Bartóks Modelle nennt Weiß überzeugend und konkret, wobei er die vom jungen Bartók zusammengestellten Listen der ihm bekannten Musikwerke auswertet. Derart tiefgehende Information über den Charakter der frühesten Kompositionsversuche

Bartóks hat man bisher nicht erhalten; und da sich Weiß nicht damit begnügt, allgemeine Züge der Frühwerke hervorzuheben, sondern sie als »Werke« analysiert, erblickt er in ihnen diejenigen Denk- und Formkategorien, die den reifen Bartók von seiner musikalischen Jugendatmosphäre bis zu seinem Spätwerk begleiteten.

Auch der dritten vorliegenden westdeutschen Bartók-Dissertation ist die systematische Darstellung gleichermaßen ihre Stärke und Schwäche. Peter Petersen untersucht »Die Tonalität im Instrumentalschaffen von Béla Bartók«, und schon der Umfang seiner Analysen (deren Ergebnisse teilweise nur im Formregister mitgeteilt werden) verdient Achtung. Er geht den Fragekomplex bewußt theoriefeindlich an, indem er drei frühere Tonalitätstheorien (von Nüll, Jakobik, Lendvai) wegen ihrer Verabsolutierungstendenzen kritisiert. Er entwickelt keine eigene Theorie, die Anspruch auf allgemeingültige Rekonstruktion des Bartókschen tonalen Denkens erhebt. Als Grundwahrheit der Problematik der Bartókschen Tonalität erkennt er, daß »der Ansatz zu einer Tonalitätserforschung müßte aber die Vielgestaltigkeit des Bartókschen Schaffens und den Eigenheiten seines Kompositionsstils Rechnung tragen« (S. 3), also daß sich Bartóks Tonalitätsauffassung (gemeinsam mit allen anderen Elementen seiner Kompositionstechnik) während der Komponistenlaufbahn ständig veränderte, ohne sich je zu einem systematischen Konstruktivismus zu verhärten. Als Hauptzeuge für diese kompositorische Freiheit wird der Komponist selbst hingestellt, indem Petersen viele seiner wichtigsten Äußerungen über Tonalitätsfragen anführt. Selbstverständlich sollte man dieses Verfahren Petersens Verfahren nennen, wenn doch mehrere dem gleichen Thema gewidmeten Studien auf eine ähnliche Ergründung der betreffenden Bartókschen Texte nicht verzichteten und ihre Ausführungen lieber auf völlig spekulative Basis aufbauten. Bartóks theoretische Schriften zeugen offensichtlich für die im Laufe der Zeit erfolgten, mehrfachen, tiefgreifenden Änderungen seiner Tonalitätsprinzipien. Die zeitweilige Annäherung an eine (allerdings liberal verstandene) Atonalität sowie die spätere Rückwendung zum klassizistisch-tonalen Gestaltungsverfahren schließen die von einigen Forschern vertretene hypothetische Einheitlichkeit des Bartókschen tonalen Systems von vornherein aus.

Aus der Analyse der authentischen theoretischen Quellen zieht Petersen die Folgerung, daß die reife Bartóksche Tonalität nichts anderes ist als die Nacheinanderstellung gewisser, durch spezielle musikalische Gestaltungsmittel hervorgehobener Teilhaupttöne. Das Eigenartige an Bartóks tonalem Denken wäre nach Petersen eben die Spezifik und Beschaffenheit dieser Teilhaupttöne. Dementsprechend schließt sich dem Quellenverzeichnis eine Beispielsammlung an, die die wichtigsten kompositorischen Methoden für die Konstruktion dieser hervorgehobenen Töne veranschaulichen soll. Obwohl die Beispiele eine gründliche Kenntnis des Stoffes verraten und manche interessanten und wenig beachteten Eigentümlichkeiten des Personalstils unterstreichen, kann der Hauptteil von Petersens Studie trotzdem keineswegs als eine dialektische Erklärung der Bartókschen Tonalitätsprinzipien gelten. Petersen unternimmt keinen Versuch, unter den chronologisch-historisch bestimmten einzelnen Phasen der Bartókschen Tonalitätsgestaltung zu unterscheiden. Die von ihm hervorgehobenen Stilelemente sind bloß äußere Erscheinungsformen und Gestaltungsmittel formal bedingter Grundkonstruktionen. Sie gehören verschiedenen musikalischen Strukturebenen an (Modi und Einzelklänge, an sich bereits zu differenten Abstraktionsgraden gehörend, können mit Satztypen — Flächenbildungen oder Spiegelstrukturen — nicht als gleichrangige Mittel

der Tonalitätsgestaltung behandelt werden). Gemeinsam in ihnen ist, daß die sämtlich Sekundärererscheinungen in einer Musik sind, die im Grunde immer von konstruktiv-modellhafter Formgestaltung beherrscht wird und ihre Tonalität als ein Moment der musikalischen Großform verwirklicht. Die von Petersen besprochenen Tonalitätsträger sind teilweise bloße Realisierungsmittel übergeordneter Tonalitätspläne, durch die Bartók die herkömmlichen Tonalitätsformanten substituiert. Dies trifft natürlich auch umgekehrt zu: Tonalitätsempfindungen können durch zeitlich konstruktive Formen nur dann erweckt werden, wenn an ihren formalen Bezugspunkten die von Petersen angeführten (und zahlreichen anderen) klanglichen und satztypischen Strukturierungsmittel auftreten. Tonalität ist nämlich ein Formbegriff, ihre Untersuchung hätte sich also unvermeidlich auch mit der tonal-formalen Dramaturgie der Werke auseinandersetzen müssen (gerade im Falle eines Schaffens wie das von Bartók, das sich noch völlig im Banne des tonal bedingten Sonatenprinzips entfaltet). Einige exemplarische Analysen (seien sie auch noch so geglückt) können über das Fehlen der formalen Analyse nicht hinwegtäuschen. Es fehlt hier die Erörterung der für Bartóks verschiedene Schaffensphasen charakteristischen tonalen (bzw. atonalen) Werkmodelle, die Beschreibung jener tonalen Formbewegungen, die aus dem Nacheinander haupttonzentrierter Gestaltungsmittel ein tonaltypisches Werk Ganzes bilden. Selbst bei noch so begründeter Abneigung gegen theoretischen Verallgemeinerungen sollte man auf die Modellierung der kompositorischen Synthetisierungsprozesse, deren Ergebnis das musikalische Werk (samt Tonalität) ist, nicht verzichten. Anderenfalls nämlich wird die Untersuchung das Gebiet der rein musikalischen Empirie nicht verlassen können.

Hartmut Fladt läuft keine Gefahr, im Positivistisch-Empirischen steckenzubleiben. Im Gegenteil, seine der Problematik traditioneller Formtypen in der Musik des frühen 20. Jahrhunderts gewidmete Dissertation beleuchtet das komplexe Thema, wie schon aus der Formulierung des Titels ersichtlich ist, aus betont theoretischer Richtung. Der Versuch hat seine eigenen nicht zu unterschätzenden Schwierigkeiten. Bei einer Konzeption, die zunächst die soziologisch-philosophischen Grundlagen ergründen und konkrete musikalische Fakten erst als Darstellungsexempel heranziehen möchte, kann nur bei einer ganz engen Beziehung zum eigentlichen musikalischen Material vermieden werden, daß die Theorie das Gerade-so-sein der Musik vergewaltigt, indem sie an ihr nur dasjenige zur Kenntnis nimmt, was sich mit ihrer Ideologie deckt. Folgeschwere Fehlgriffe verschiedenster philosophisch-ästhetischer Überzeugungen sprechen für die Richtigkeit dieser Feststellung — nicht zuletzt eben die falschen Einstufungen des Bartókschen Werkes, an denen beide Grundrichtungen moderner soziologisch-ästhetischer Systeme kränkelten, an die Fladt in der Einführung seinen Betrachtungen anknüpft: die Musiksoziologie Adornos und die frühere marxistische Musikästhetik. Dem Verfasser gelingt aber, die Gefahr der falschen Überideologisierung dieser mit Ideologie so schwer geladenen Problematik auf eine sehr überzeugende und geistig anregende Art zu vermeiden. Sein Beitrag, bei weitem der reifste unter den hier rezensierten vier Bartók-Abhandlungen, ist die Frucht der von Dahlhaus und R. Stephan geprägten Berliner musikwissenschaftlichen Schule. Der Verfasser unternimmt nicht nur den Versuch, die Adornosche Lehre mit der marxistischen Ästhetik im theoretischen Bereich zu verschmelzen, sondern verbindet diesen mit der Anwendung der auf das musikalisch Konkrete gerichteten Analysentechnik, die die neue deutsche Musikerkenntnis charakterisiert. Das Ergebnis ist (abgesehen von der unnötig abstrakten philosophischen

Geheimsprache im ersten Teil) die glückliche Fusion einer historisch-soziologisch motivierten ästhetischen Problemstellung und einer gründlichen musikalischen Beweisführung, durch die die musikalische Analyse bis zur ästhetisch-historischen Deutung des musikalischen Vorgangs reicht.

Die Dissertation ist im Grunde ästhetisch-methodologisch, ihr Hauptanliegen ist die Ausarbeitung eines sowohl soziologisch-breiten als auch musikalisch-konkreten Werkverständnisses. Bartók erscheint dabei als Medium der exemplarischen Darstellung. Das Formproblem — im 20. Jahrhundert beinahe »das Kunstproblem« schlechthin — ist ein Schaffensproblem, mit dem sich alle Schaffenden des Jahrhunderts bewußt auseinandersetzen mußten. Bartók ist für die Untersuchung des Problems deshalb ein geeignetes Modell, weil er in seiner Formgestaltung (und im allgemeinen in seiner ganzen Kompositionstechnik, zu der auch die ideologischen Momente der Gestaltung gerechnet werden müssen) gleichsam einen vermittelnden, unverfremdeten, jedoch nicht unbekümmert-epigonistischen kompositorischen Standpunkt (einen Standpunkt der nicht-verlorenen Mitte) einnahm. Sein Werk bietet eine Möglichkeit für die Kontrolle der Adornoschen Auffassung der sozial-geschichtlichen musikalischen Materialtendenzen, weil es einerseits an allen historisch bedingten Phasen der Materialgeschichte der europäischen Musik in unserem Jahrhundert teilnahm, andererseits sich aber in einer spezifischen geschichtlich-nationalen Situation befand, die seiner Materialbehandlung eine eigenartige Prägung aufzwang. Die Dichotomie von »Modernität« und »Klassizität« in der Formgestaltung ist im Bartókschen Werk letzten Endes auf die Antinomien seiner Kultur zurückzuführen. An dem mangelnden Verständnis dieser Bartókschen Schaffenssituation sind mehrere frühere Deutungsversuche gescheitert. Fladt jedoch entwickelt als Hilfsmittel zur Deutung eine Konzeption des »ideologischen Ausgleichs«, in dem Adornos Lehre durch die marxistische Theorie der musikalischen Intonationen bereichert wird. (Letztere scheint in Fladts Darstellung um einen Hauch zu mechanisch zu sein; Intonation ist für ihn beinahe ein bloßes ideologisches Moment. Dies ist aber auch auf seine fachliterarischen Quellen zurückzuführen.) Wichtig ist dabei, daß durch die Heranziehung der Intonationstheorie der Negativismus der Adornoschen Formtheorie beseitigt werden kann und sich zum Verständnis des Bartókschen Werkes neue Wege öffnen. Denn aus beiden ästhetischen Blickrichtungen gesehen sind musikalische Formen Objektivationen von geschichtlich-objektiven Situationen, die für den Komponisten unmittelbar als Schaffenssituationen erscheinen. Die Aufgabe der musikalischen Analyse ist demnach, die Kongruenz zwischen den historischen, persönlichen und musikalisch-materiellen Seiten einer gegebenen Situation aufzuzeigen, in der Vielfalt ihrer verschiedensten Transmissionen und Beziehungen. Die Wandlungen in Bartóks Sonatendenken werden im zweiten Teil der Dissertation nach diesen Prinzipien analysiert. Historische und persönliche Voraussetzungen der aufeinander folgenden Schaffensperioden deutet Fladt knapp, aber mit erstaunlichem Einfühlungsvermögen und auf Grund sehr gut aufgearbeiteter Quellen an, seine musikalischen Analysen zeichnen sich durch Werknähe und einen ausgeprägten Sinn für Grundtendenzen aus, wobei sie auch in der Beurteilung von musikalischen Einzelheiten der Nachprüfung standhalten. Der große Schaffensbogen im Bartókschen Oeuvre, der in der Dissertation so feinsinnig nachempfunden wird (von der Überwindung nationalromantischer Tendenzen, durch die Phasen der Vereinzelung des Subjekts und der neuen Sachlichkeit bis zu den späten Synthesebestrebungen als Re-Ideologisierung), wird in keiner Phase verabsolutiert. Man hat fast nie das

Gefühl, daß sich die musikalischen Fakten der ideologischen Bewertung nur gezwungen ergeben. Formkategorien verwendet Fladt der zu Bartóks Zeit herrschenden historischen Spätphase des Sonatendenkens entsprechend zum größten Teil sehr vorsichtig, und in den wenigen Fällen, in denen es sich über seine Bestimmung der Formablaufzäsuren vielleicht streiten ließe, wahrt er die allgemeine Richtigkeit seiner Feststellungen dadurch, daß er die Relativität der Formfunktionen unterstreicht. Seine Dissertation ist nicht nur methodologisch ein wertvoller Beitrag zum modernen Musikverständnis, sondern auch eine bedeutende Bereicherung der analytischen Bartók-Literatur.

Namen- und Sachregister

- Adorno, Theodor Wiesengrund 7, 17, 286, 287
Alexander, Bernát 196
Algemeen Handelsblad 154—161, 196
Alibunar (Alibunár) 115
Alli bãn Charfalla 145
Alsbuch & Doyer 161
Alsókocsoba, siehe Cociuba-Mara
Alsóvisó, siehe Vișãul-de-jos
Amsterdam 153, 154, 157, 159—161, 163, 168—177
 180, 183—186, 188—195, 197, 198, 200, 201,
 203, 205, 207—219, 221, 222, 224, 228, 229
— Bachsaal 180
— Concertgebouw 154—156, 163, 164, 167, 170, 171,
 179, 195, 199, 200, 213, 214, 218
— Conservatorium 156, 157
— Muziek Lyceum 154, 159, 179, 180, 184
— Universität 158
— Vrije Gemeente 155
Ancsák, siehe Fülöp, Mária
Ansermet, Ernest 176, 221—223
Antwerpen 204, 207, 212, 214, 216
— Foyer de l'art vivant 160
Apátfalva 54, 138
Ardelean, Ileanã 142
Ardelean, Mária 84
Ardelean, Nițã 142
Arnerongen, Frau von 209
Arnhem 154, 172
Arnheimsche Courant Kr. 155
Arntzenius, L. M. G. 155, 156, 160
Árvátfalva 17, 113
- Bach, Johann Sebastian 17
 Sonate in c-moll [BWV 1017] 155
Baden-Baden 248
Badings, Henk 157
- Balatonberény 130
Bálint, Simon 60
Bálint, Sofia 92
Balog (Feketebalog) 97, 109
Balog, Frau György 99
Balog, István 103
Balog, János 114
Balog, Teréz 128, 130
Baracs 54, 75
Barta, Erzs 148
Bartalus, István 15
Bartha, Dénes 161
Bartók Archiv, Budapest 8, 24, 25, 28, 137, 153, 158,
 161, 162, 186, 247, 250, 260, 283
Bartók, Béla
 KOMPOSITIONEN, I. Bühnenwerke: »*Der holz-*
 geschnitzte Prinz« 233, 234. II. Chorwerke: *Vier*
 altungarische Volkslieder 15, 19, 23, 74, 75; 2
 Rumänische Volkslieder 23, 89, 90; *Slowakische*
 Volkslieder 16, 19, 23, 96, 97; *Vier slowakische*
 Volkslieder 19, 23, 44, 45, 98, 99; *Ungarische*
 Volkslieder 19, 23, 32, 130—132; *Ungarische*
 Volkslieder aus Siebenbürgen (Székely dalok)
 18, 19, 21, 23, 146—148. III. Orchesterwerke:
 Rhapsodie für Klavier und Orchester op. 1 225,
 226; *I. Suite für Orchester* 156; *Violinkonzert*
 op. posth. 236; *Zwei Porträts* 234; *Zwei Bilder*
 155; *Tanz-Suite* 155; *Dorfszenen* 21; *Konzert Nr 1*
 für Klavier und Orchester 155, 164; *Konzert Nr 2*
 für Klavier und Orchester 156, 157, 159—161,
 164, 167, 170, 173, 181, 183, 185, 188, 197, 220—
 223, 226; *Tänze aus Siebenbürgen* 21; *Bilder aus*
 Ungarn 21, 156; *Ungarische Bauernlieder* 21;
 Ungarische Volkslieder für Gesang und Orche-
 ster 21; *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug*
 und Celesta 157—160, 171, 172, 177, 179, 190,
 192, 195, 199, 204—205, 207—208, 210, 212,

214, 248; *Konzert für Violine und Orchester* 160, 162, 247—248, 253, 255; *Divertimento* 222. Kammermusik: *Streichquartett Nr 1* 157, 236; *Streichquartett Nr 2* 237; 1. *Sonate für Violine und Klavier* 156, 157; 2. *Sonate für Violine und Klavier* 154, 157—159, 186, 191; 1. *Rhapsodie* 16—18, 21, 23, 113—116, 155, 160, 213—215, 225, 226; 2. *Rhapsodie* 16—19, 21, 23, 116—123, 155, 158, 162, 212; 44 *Duos* 18, 19, 22, 23, 33, 142—146, 159, 185, 186; *Streichquartett Nr 5* 157; *Sonate für 2 Klaviere und Schlagzeug* 159, 160, 197, 198, 201, 202, 206—208, 210—217, 220—223, 247, 248; *Kontraste* 163; *Streichquartett Nr 6* 236; *Klaviertrio* (geplantes) 163—165, 167, 168; 3. *Rhapsodie* (geplante) 20; (Gertler-Bearb.) *Sonatine für Violine und Klavier* 169; (Székely-Bearb.) *Rumänische Volkstänze für Violine und Klavier* 158—160, 162, 181; (Bartók—Országh-Bearb.) *Ungarische Volksweisen für Violine und Klavier* 160, 175, 178—181, 185, 191, 213—215. V. Klavierwerke: 3 *ungarische Volkslieder* 18, 21—23, 25, 45, 46; 14 *Bagatellen* 18, 23, 46, 236; 10 *leichte Klavierstücke* 18, 23, 47, 154—156, 158; 2 *Elegien* 155; *Für Kinder* 15, 16, 18, 19, 21—23, 25, 48—73; 2 *Rumänische Tänze* 154, 156, 273; *Skizzen* 18, 23, 74; 4 *Klagelieder* 154, 155; 3 *Burlesken* 154, 155; *Allegro barbaro* 8, 154, 156, 158, 187, 191, 259—275; *Die erste Zeit am Klavier* 20, 23, 76; *Sonatine* 16, 18, 21, 23, 77, 78, 154, 155, 160; *Rumänische Volkstänze* 16, 18, 21, 23, 30, 79—82, 154, 155; *Rumänische Weihnachtslieder* 16, 18, 19, 23, 82—89, 155, 157, 181; *Suite* op. 14 154—156, 159, 187, 191, 196, 233, 273; »Leszállott a páva...« 21; 3 *Ungarische Volkslieder* (Paderewski Album) 21, 23, 105; 15 *Ungarische Bauernlieder* 16, 18, 23, 99—104, 154—156; *Improvisationen über ungarische Bauernlieder* 16, 18, 23, 30, 32, 106—108; *Im Freien* 157, 187, 191, 215; 9 *kleine Klavierstücke* 157, 181, 187, 191; 3 *Rondos über Volksweisen* 16, 18, 20, 23, 111—113, 157, 158, 181, 215; *Kleine Suite* 21, 157, 159, 181—183, 190, 191; *Mikrokosmos* 17, 20, 21, 23, 76, 148, 149, 157—160, 175—177, 180, 182—184, 187, 190, 191, 215—217, 219, 220, 235, 237, 238. VI. Lieder und Volksliedbearbeitungen: *Ungarische Volkslieder* (Sz 29) 19; *Székely népdal* (Piros alma) 19, 20, 23, 37; *Ungarische Volkslieder* 15, 18, 22, 23, 37—42; *Ungarische Volkslieder* (Heft 2) 22, 23, 42—44; 2 *Ungarische Volkslieder* 23, 45; 9 *Rumänische Volkslieder* 23, 90—93; 5 *Lieder* op. 15 233, 234; 5 *Lieder* op. 16 159, 233; *Slowakisches Volkslied* (Kruti tono...) 23, 33, 93; 8 *Ungarische Volkslieder* 18, 22, 23, 42, 93—96; »*En is szólók, te is szólsz...*« (Slowakisches

Volkslied, 1918) 20; *Dorfszenen* 19, 21, 23, 109—111, 189, 191; 20 *Ungarische Volkslieder* 18, 21—23, 32, 42, 123—130, 156, 220; »*Debreccenek van egy vize...*« 21; *A férj keserve* (ukrainisches Volkslied) 22, 23, 149
 SCHRIFTEN (laut SUCHOFF/Béla Bartók *Essays Bibl-Nrn*): (8) *Dunántúli balladák* 58, 131; (15) *A hangszeres zene folklore-ja Magyarországon* 75, 101, 103, 104; (16) *A magyar nép hangszerei* 101; (19) *Cântece populare românești din Comitatul Bihor* 28; (23) *Observări despre muzica populară românească* 24; (24) *Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung* 28, 146; (27) *Die Melodien der madjarischen Soldatenlieder* 95, 96, 123; (36) *Ungarische Bauernmusik* 74, 93, 107, 125, 131; (54) *La musique populaire Hongroise* 100, 127; (56) *Erdélyi magyarság. Népdalok* 29; (57) *Volksmusik der Rumänen von Maramureș* 27, 28; (58) *Das ungarische Volkslied* 16, 19, 20, 24, 26, 29; (62) *The Folksongs of Hungary* 96; (63) *Zenefolklore-kutatók Magyarországon* 124, 149; (71) *A parasztzene hatása az újabb műzenére* 17; (73) *The Peasant Music of Hungary* 100; (85) *Hungarian Peasant Music* 44, 75, 125, 127, 132, 137, 147; (89) *Melodien der rumänischen Colinde* 28, 158; (107) *Az úgynevezett bolgár ritmus* 83, 101; (112) *Über einige Probleme der osteuropäischen Volksliedforschung* 157; (119) *Harvard Lectures* 79, 147; (130) *Slovenské L'udové Piesne* 29, 30, 33; (131) *Rumanian Folk Music* 28; *Musique paysanne serbe et bulgare du Banat* 28, 144; *Bartóks ruthenische Sammlung* 28; *Turkish Folk Music from Asia Minor* 28, 29

Bartók, Béla jr. 8
 Bartók, Ditta, siehe Pásztory
 Bartók, Márta, siehe Ziegler
 Bartók-Nachlaß (Budapest) 9, 162
 Bartók, Péter 260
 Bartók Records 260
 Bartók Trio 167, 168
 Basel 156—159, 162, 177, 179, 181—183, 188, 192—194, 206
 Basler Kammerorchester 157
 Batavia 158
 Bechstein (Klavier) 186
 Beethoven, Ludwig van 214, 282
 Beinum, Eduard von 156
 Beiuş (Belényes) 81
 Békésyula 37—39, 42, 44, 53
 Belényes, siehe Beiuş
 Belgische Philharmoniker 160
 Belgischer Rundfunk 157
 Benesháza, siehe Beiuş
 Beiuş (Benesháza) 110
 Berg, Alban 282

- Berlin 165, 169, 225
 Bern 162, 166, 167, 188
 Bernier, René 160
 Berzence 149
 Bessler, Heinrich 283
 Beu, Octavian 17
 Biró, Eszter 130
 Biskra 25
 Bistra (Bisztra) 80, 85
 Bloch, Ernst
 — *Improvisationen* 155
 Blume, Friedrich 283
 Bohács Szabados, János 122
 Bondoroszó, siehe Budureasa
 Bónis, Ferenc 22, 234
 Boosey & Hawkes 225
 Borek, András 37
 Bortiş, Nicolai 77
 Bosch, Betty van den 159, 194
 Bözöd (Bezid) 148
 Brahms, Johannes 179
 Sonate in d-moll 155
 Brăila, Dumu 83
 Breuer, János 7, 8, 17
 Brüssel 157, 159, 160, 169, 181—188, 191—193,
 196, 197, 200, 201, 204—207, 209—212, 214—
 220
 — Rundfunk 159, 160
 — Saal des Conservatoires 160
 Budapest 25, 162, 163, 166, 169, 170, 173, 175—177,
 181, 184—189, 193, 196, 198, 199, 202, 203, 205,
 206, 207, 210, 211, 213, 217—219, 221—228
 — Musikakademie bzw. Hochschule für Musik 170,
 200
 — Musikwissenschaftliches Institut der Ungarischen
 Akademie der Wissenschaften 26, 27
 — Ungarische Akademie der Wissenschaften 9, 27
 — Ungarisches Ethnographisches Museum 27, 28
 — Ungarischer Rundfunk 27
 Budapest Trio 163, 164, 167, 168
 Budureasa (Bondoroszó) 91
 Boluvá, Anna 133, 136
 Burdean, Ana 86
 Buzdugan, Ion 91
 Bystrov 63, 68
- Cacula, Ila 116
 Câmp (Kimp) 77
 Casella, Alfredo
 Siciliana e Burlesca 163
 Casella-Trio 163
 Chenée, Ann 20, 21
 Chibulcutul de Câmpie (Mezőköbölökút) 142
 Chisa, Zacarie 142
 Ciărbăl (Cserbel) 86, 87
- Cinobánya (Cinoşa) 137
 Clark, Edward 272
 Cociuba-Mara (Alsókocsoba) 90
 Collaer, Paul 201, 207, 209, 210
 Comlăuşa (Komlós) 118
 Contemporary Music Society 177, 178, 209
 Coriu, Mihai 86, 88, 141
 Corpus Musicae Popularis Hungaricae, siehe
 Magyar Népzene Tára
 Costa, Josif 86, 87
 Costa, Vasile 86, 87
 Cotiglet (Kotyiklet) 92
 Craft, Robert 7
 Creel, Wilhelmine 20
 Crefeld 164
 Cserbel, siehe Ciărbăl
 Cserpatak, siehe Osrblie
 Csik 26
 Csikgyimes (Ghimeş) 108
 Csikjenőfalva (Ineu) 136
 Csikkarcfalva (Cîrţa) 45, 74, 75, 95
 Csikménaság (Armăşeni) 126
 Csikrákos (Racu) 93, 125
 Csikszenttamás (Tomeşti) 146
 Csikvacsárcsi (Văcăreşti) 44, 59, 95, 96, 134
 Csinse 51
 Curtecap (Körtékapu) 86
- Dadelsen, Georg von 279
 Dahlhaus, Carl 279, 286
 Daniels, Lise 220
 Darázs, siehe Dražovce
 Daventry (engl. Sender) 159
 Debussy, Claude Achille 217, 219, 247, 282
 — *En blanc et noir* 160, 210, 211, 213, 216, 247
 — *Mouvement* 154
 — *Préludes* 154
 Decca 172
 Delani (Gyalán) 74, 89, 90
 Demény, János 8, 20, 153, 161, 163
 Dercen (Dryšina) 102, 130
 Deutsch, Jenő 27, 78, 79, 80—82, 90—93, 113—122,
 143, 146
 Dille, Denijs 42, 234, 272
 Diósad (Dioşod) 108
 Dijk, Th. v. 160
 Dobbiaco 208, 209
 Doboz 38, 43, 53, 54, 57, 60, 127
 Dobóczy, Frau Bernát 99, 100, 105
 Documenta Bartókiana 153
 Dochia, Josif 83
 Dohnányi, Ernő 30, 179
 — *c-moll Klavierquintett* op. 1 159, 175, 179, 180, 182,
 185, 191, 193, 194
 Dolha (Dovhoje) 135

Dósa, Anna 93
Dósa, Lidi 19, 44
Downey, John W. 7
Drábová, Zuzana 63, 68
Dragomirești (Dragomérfalva) 134
Drăgus, Pătru 78, 123
Dražovce (Darázs) 70, 71
Dumbravița de codru (Havasdombró) 88

L'étoil Belge 160

Feketebalog, siehe Balog
Fellerer, Karl Gustav 279
Felsőelefánt, siehe Horné Lefantovce
Felsőiregh 26, 38, 42, 44, 46, 47, 50, 52—55, 58, 61, 62, 103, 106, 107, 124, 127, 131—133, 141
Felsőoroszi, siehe Urísiu de sus
Felsőrépa, siehe Rápa de sus
Felsőszászberek 33, 105
Felsőtárkány 41
Feregi (Feresd) 77
Feresd, siehe Feregi
Fibonacci-(Zahlenreihe) 261
Filiar (Fillér) 73
Filipková, Anna 112
Firtosváralja (Firtuşu) 60
Fladt, Hartmut 279, 280, 282, 286, 287
Flesch, Carl 185
Flipse, Eduard 155, 212
Fornos 102
Fót 129
Frankfurt/Main, Rundfunk 154
Französischer Rundfunk 157
Freiburg 188
Frid, Géza 155, 157, 159, 161, 190—194, 220
Fuchss, Werner 162
Fülöp Mária, Frau István Ancsák 132

Gajdos, János 123
Garamolaszka, siehe Valaská
Garay, Ákos 29
Gašperanová, Agneša 110
Gerlice, siehe Grlica
Gerlicepuszta 19
Gertler, André (Endre) 160, 169, 200—202, 210, 213, 220
Gertler Streichquartett 157
Geyer, Stefi 161, 165
Ghelar (Gyalár) 89
Ghilad (Gilád) 114, 115
Ghymes (Gýmeš) 149
Gieseking, Walter 200
Glod (Glód) 145
Gombocz, Adrienne 9
Grenoble 220
Görényorsova, siehe Orşova

Grădiște (Várhely) 82, 86, 88
Grlica (Gerlice) 47, 63, 68—70, 72, 73
Groși (Tőtös) 92
Gyalár, siehe Ghelar
Gyalán, siehe Delani
Gyanta (Ginta) 76
Gyergyóalfalu (Joseni) 48, 124, 125
Gyergyócsomafalva (Ciumani) 58, 94
Gyergyótekerőpatak (Valea Strimbă) 25, 45, 46
Gyergyóújfalu (Suseni) 94, 131, 132, 147

Haag (Den Haag) 154, 158, 159, 160, 162, 164—167, 171—175, 179, 180, 182—184, 186—189, 192—196, 204, 214, 228
— Concergebouw 155
— Diligentia 159
— Nederlandsch Lyceum 159
Hába, Alois 208, 210
Hadikfalva (Bukowina) (Tornești) 147
Hallwag AG 162
Hämmästir bál Áši 145
Hart, Mrs. 169
Hartmann, Imre 163
Határ, siehe Hotárel
Havasdombró, siehe Dombrovița de codru
Haviarová, Agneša 98
Hédél, siehe Hiadel'
Het Vaderland 159
Hiadel' (Hédél) 98, 110, 112, 133
Hilversum (Algemeene Vereeniging Radio Omroep
— AVRO) 156—160, 162, 163, 171, 174—176, 178—181, 183, 184, 188, 190, 191, 194—196, 207, 208, 212—214, 218, 219, 221, 222, 225—227
Hindemith, Paul 279, 282
His Master's Voice 260
Holländisches Kammermusikorchester 159
Holländische Philharmoniker 156, 160
Holländischer Rundfunk 160
Holländischer Verein für Neue Musik 159
Holt, Harold 163, 164, 165, 167, 168
Horné Lefantovce (Felsőelefánt) 145
Horvát, János 40
Hotárel (Határ) 93
Hottó 106, 107
Höweler, Casper 155
Hubay, Jenő 163
Huddersfield 154

Idecspataka, siehe Idicel
Idicel (Idecspataka) 116
IGNM (Internationale Gesellschaft für Neue Musik) 199
Igrış (Egres) 80
Illés, Panna 42, 44, 53
Indonesien 158

- Ipolyság (Šahy) 101, 104
 Isov, Kálmán 170, 200
 ITHMA (Internationale Theater- und Musik-Agentur) 161
- Jadani (Temeszszadány) 122
 Jakab, János 48
 Jakuts, Róza 148
 Jakobik 285
 Jankovics, János 149
 Jánoshida 33, 105
 Jecklin-Pfauen, Pianohaus 161
 Jeremiás, József 56
 Jobbágytelke (Simbriaş) 99, 128, 130
 Józsa, Zsuzsa 148
 Judson, Arthur 168
 Juhász Kocsis, Róza 127
 Jur, Ioană 145
- Kabos, Ilona 163
 Kapocsi, Teréz 41
 Kaposfüred 128
 Kaposújlak 105, 124
 Karácsony, Véri, Frau Marucza 108
 Kassák, Lajos 233, 234
 Kecskemét 51, 163
 Keéri-Szántó, Imre 190
 Kerekasztalmihályfa 132
 Kerényi, György 26, 39, 55, 103, 126, 131, 132, 141
 Keszthely 52, 59
 Keviszöllös, siehe Seleuş
 Kibéd (Chibed) 37, 40, 44, 93
 Kimp, siehe Câmp
 Kis, Ferenc M. 100
 Kiss, Áron 15
 Kiss, Lajos 29
 Kistild (Teldince) 129
 Kiszely, Jutka 39, 60
 Klátova Nová Ves (Tökésújfalú) 66
 Kocsi, Örzse 40, 43
 Kodály, Zoltán 16, 19, 22, 25, 29, 37, 56, 57, 147, 149, 163, 190, 225
 op. 3 (Allegretto) 156, 163
 Sieben Klavierstücke 155, 156, 159, 163, 196
 Sonate für Violoncello und Klavier 195, 196
 Kodály, Emma, siehe Sándor, Emma
 Komlós, siehe Comlăuş
 Kórógy (Korogj) 107
 Kossar, Antonia (geb. Maier) 153—229
 Kossar, A. Concertdirectie 153—229
 Kossar-Nachlaß 153, 167, 169
 Kostolné Moravce (Egyházmarót) 138
 Kotyiklet, siehe Cotiglet
 Kovács, György 128
 Kovács, Ileana 102
 Kovács, József 149
- Köln 193
 Körösfő (Crişeni) 55
 Köröstárkány (Târcaia) 102
 Körtekapu, siehe Curtecap
 Kőteles, Zsuzsi 38
 Kreisler, Fritz 167
 Kroó, György 248
 Kulcsár Pálincás, Kata 100
 Kun, Imre 208, 209
 Kunst, Jaap 157, 158
- Lajtha, László 29, 108, 126
 Lamond, Frederic 200
 Lampert, Vera 8, 15, 237
 Lapás (Lapás) 67
 Lăscuţoni Zric, Măria 89
 László, Ferenc 253
 László, Frau Ákos 45, 74, 75
 Lateş, Mărie 84, 138
 Lausanne 188
 Leheceeni (Lehecsény) 89
 Leirens, Charles 201, 204, 207, 208, 213—218
 Lendvai, Ernő 285
 Léner, Jenő 163
 Lengyelfalva (Poloniţa) 108
 Le soir 160
 Lichtveld, Lou 155
 Lišov (Lissó) 112, 133, 135
 Liverpool 212—214
 London 154—157, 159, 162, 167, 172, 177, 181, 182, 184, 185, 188, 191, 193, 195—199, 201—203, 205, 206, 213—215, 220, 272
 — BBC 163, 169, 172, 174—177, 179—185, 187—191, 207, 209, 211, 212, 214, 215, 220, 221
 — Modernes Musikzentrum 157
 — Queens Hall 177
 Loon, Glastra van 171, 172, 174
 Lopej (Lopér) 97
 Lup, Iuon 116
 Luxemburg (Radio Luxembourg) 158, 159, 162, 166, 168, 172—176, 179—184, 188, 189, 194, 195, 197—202, 204—206
 Lyon 220
- MA (Zeitschrift) 233, 234
 Machava, József 137
 Mackovič, Ján 97
 Magyargyerőmonostor (Mănăstireni) 148
 Magyar Népzene Tára 29
 Magyar Rádió, siehe Ungarischer Rundfunk
 Maison d'Art, La 160, 207
 Major, Ervin 260
 Malomviz, siehe Râu de mori
 Malvern Wells 154
 Mănăştiur (Monostor) 84, 88, 144
 Marburg 153

- Marković, Milan 144
 Maroshéviz, siehe Toplița
 Marseille 220
 Martin-Metten, Sängerin 186
 Márton, Frau Ignác 147
 Marucza, Frau, siehe Karácsony
 Matica Slovenská 28
 Medesér (Medișoru Mare) 114
 Medvecký, Detwa 15
 Medzibrod (Mezőköz) 98
 Meighar-Lovett 205
 Mengelberg, Rudolf 155, 164, 167, 170, 171
 Mengelberg, Willem 155, 160, 225
 Mészáros, Frau Sándor 93
 Mezőköbölkül, siehe Chibulcutul de Câmpie
 Mezőköz, siehe Medzibrod
 Mezőszabad, siehe Voiniceni
 Moišoni, Valer 86, 88, 141
 Molenaar, J. de 156
 Molnár, Antal 29, 54, 125, 132
 Monte Carlo 164
 Monteux, Pierre 154, 155
 Marseille 220
 Moş, Pátru 114, 115
 Moskowsky, Alexander 192
 Mousset, Philippe 160
 Mozart, Wolfgang Amadeus 247
 A-dur Sonate für Violine und Klavier K 526
 155, 160
 D-dur Sonate K 448 213, 218, 219
 E-dur Klaviertrio K 542 175, 179
 Es-dur Konzert K 365 220
 Müller-Widmann, Oscar und Müller-Widmann, An-
 na 159, 172, 192—195, 206
 Murani (Temesmurány) 91
 Musikblätter des Anbruch 260

 Nagy, Mihály 106
 Nagymegyer (Vel'ký Møder) 75, 103, 104, 126, 139,
 141
 Nagyrákos 149
 Nagyrét, siehe Vel'ka Lúka
 Nagytarna, siehe Tárna-Mare
 Nation Belge 160
 Neagr (Nyágra) 82
 Nederlandsch Kamerorkest 171, 172, 184
 Németh, Etel 52
 Néprajzi Múzeum, siehe Budapest, Ungarisches
 Ethnographisches Museum
 Népszava 186
 New York 225
 — Public Library 28
 Nieuwe Rotterdamsche Courant 154—157, 159, 160,
 196
 Nijmegen 172
 Normanhurst Battle (Sussex) 154

 Nouveau Quatuor Hongrois 157
 Nüll, Edwin von der 285
 Nyágra, siehe Neagra
 Nyárádköszvényes (Mátrici) 100
 Nyitraegerszeg (Jagersek) 57
 Nyugat (Zeitschrift) 260, 275

 Očenášová, Mária 142
 Ökrös, Róza 101
 Oncești (Váncsfalva) 78, 123
 Orbán, Frau Ákos 108
 Orbán, György 253
 Orosz, Ferenc 102
 Oroszhegy (Dealul) 147
 Osrblic (Cserpatak) 111
 Orşova (Görényorsova) 84, 138
 Országh, Tivadar 175, 178, 180
 Otterlo, Willem van 156
 Overvest, S. M. van 156

 Padkóc, siehe Podkonica
 Pagácová, Anna 135
 Pál, József 105, 124
 Pálóczi Horváth, Ádám 57
 Pap, Miklós 59
 Paris 154, 157, 158, 183, 208, 220, 222
 — Pariser Rundfunk 157
 Pásztory, Ditta (zweite Frau von Béla Bartók) 20,
 159, 160, 211—213, 217, 220—222, 247
 Pátria (Schallplattenfirma) 27
 Pátrova (Petrova) 142
 Pávaloňi, Demian 77
 Pekárová, Anna 135
 Péntek, Frau György Gyugyi 55
 Perhát, siehe Priechod
 Péterfalva (Petrovo nad Tisou) 102
 Péteri, Ignác 260
 Petersen, Peter 279, 282, 285, 286
 Pető, Panna (Anna) 100, 126
 Petrova, siehe Pátrova
 Petrovasile (Petre) 146
 Philipp-Reesema, Frau 180, 184, 185, 194
 Pleyel (Klavier) 186, 225
 Pleyela (Piano-Roll) 259
 Podkonice (Padkóc) 96, 110, 142
 Poiana (Polyána) 90
 Polyána, siehe Poiana
 Poniky (Pónik) 98, 99, 111, 135, 136
 Popovici, Ion 78, 113, 116, 117, 143
 Prag 203, 208—212, 215
 Preßburg 279
 Prévost, Arthur 272
 Priechod (Perhát) 109, 112
 Pro-Arte-Gesellschaft 164
 Pütz, Werner 279, 282

- Quersin, Henry 219
- Rácz, Ilona 9, 17, 89
 Rácz, József 103
 Rafajnaújfalú (Rafajnovó) 55, 76, 123
 Rajeczky, Benjámín 26
 Rákoskeresztúr 38
 Rákospalota 129
 Randová, Ula 110
 Râpa de sus (Felsőrépa) 78, 113, 116, 117, 143
 Ratkovské Bystré (Ratkóbisztró) 66
 Râu de mori (Malomvíz) 83
 Ravel, Maurice 166, 200
 G-dur Sonate 166
 Reich, Willi 172
 Reschofsky, Sándor 20
 Resznek 55, 126, 143
 Révész, Géza 154, 158, 173—175, 197—199, 229
 Révész, Magda (geb. Alexander) 196
 Ringbom, Nils-Eric 247
 Rogoz (Venterrogöz) 86, 91
 Roodenburg, Andries 159, 191, 193
 Rostal, Max 185, 272
 Roth, George 163
 Roth, Nicholas 163
 Rotterdam 159, 172, 174, 176, 178—184, 188, 194,
 199, 201, 204, 207, 211—214
 — Doelen-Saal 156
 — Nuts-Saal 154
 — Rotterdamer Philharmoniker 156
 Rugonfalva (Rugănești) 93
 Rutters, Herman 155, 157, 160
 Ruyneman, Daniel 189, 190, 214
 Rümke, H. 195
- Santpoort 156
 Sacher, Paul und Frau 222, 248
 Šajberová, Zuzana 138
 Sanders, Paul 209
 Sándor, Emma (Frau Kodály) 22
 Sarafola (Sárafalva) 85
 Saygun, A. Adnan 29
 Scarlatti, Domenico 154
 Scherchen, Hermann 208, 220
 Scheveningen 158, 196—201, 221, 223—228
 — Kurhaus 167, 168
 — Kurzaal 160
 Schiff, dr. 225
 Schoenberg, Arnold 279, 282, 284
 Schulhof, André 225
 Schulthess, Walter 161, 165, 167, 168, 172, 188, 208
 Schuricht, Carl 160, 161, 197, 223, 224, 229
 Sedliaková, Eva 110
 Seemayer, Vilmos 149
 Selce (Szelcse) 109, 112
 Seleuş (Keviszöllös) 78
- Seroen, Berthe 156, 191, 194
 Simon, Frau Ferenc 101
 Simon, Mihály 54, 55
 Simon, Zsófi 126
 Skrjabin, Alexandr
 Farbensymphonie (= Prometheus) 224
 Skulsky, André 160
 Slivková, Róza 96
 Smeterlin, Jan 200
 Smit, Chr. 160
 Somfai, László 9, 17, 18, 233, 247, 255, 259, 279
 Somogyszob 40
 Souris, André 160
 Spišaková, Zuzana 98, 99, 111
 Spivakovsky, Tossy 247
 Staalmeesters, Kammerensemble 159, 165, 174, 175,
 183, 184, 194, 195, 200^o
 Stachová, Mária 109, 112
 STAGMA (Staatlich genehmigte Gesellschaft zur
 Verwertung musikalischer Aufführungsrechte)
 17
 Stargard, S. A. Antiquariat 153
 Steinway (Klavier) 186, 225
 Stephan, Rudolf 279, 286
 Stevens, Halsey 17, 20
 Strasbourg 166—168
 Strawinsky, Igor 7, 247
 Concerto für 2 Klaviere 247
 Strelcová, Zuzana 98, 112, 133
 Strien, Lou van 156, 160
 Stuckenschmidt, Heinz 203
 Suchoff, Benjamin 20, 21, 29, 236
 Suciú, Vasile 87, 88
 Svincák, János 137
 Syrinx 160
- Szabó, Mihály 103
 Szabolcsi, Bence 19, 161, 283
 Száldobos (Saldobos) 137
 Szeged 96
 Szegvár 57
 Székely, Mien (Frau Székely) 175, 218, 219
 Székely, Zoltán 154—158, 160, 162, 165, 166, 169,
 170, 173—175, 180, 181, 185, 190, 212, 213, 220,
 247, 248, 250
 Székelyhodos (Hodoşa) 100
 Székelyvaja (Vălenii) 96
 Szeklence (Sokornica) 122
 Szelcse, siehe Selce
 Szelényi, István 233
 Szentes 41
 Szentirmay, Elemér 22
 Szentjóni, Miklós 20
 Szöllösy, András 16, 18, 19
 Szolnoki, Frau 53
 Szováta (Sovata) 56

- Tallián, Tibor 279
 Tápiószele 43, 60
 Tárna-Mare (Nagytarzna) 120, 121
 De Telegraaf 154—156, 158, 160, 199
 Temešmonoštor, siehe Mănaștiur
 Temesmurány, siehe Murani
 Timel, Paul 160
 Tófán, Frau István 94
 Tofolean, Toma 117
 Tolga, Sidi-Okba (Algerien) 145
 Tomka, Julesa 44
 Toplița (Maroshévíz) 141
 Toroczkó (Rimetea) 59
 Tötör, siehe Groși
 Trandafir, Lina 84
 Triton 220
 Tura 39, 40, 43, 137
 Turňa, Ján 97
 Turç (Turc) 119

 Ujfalussy, József 16, 17
 Újszász 53, 99, 100, 105, 126
 Universal Edition 190, 223, 248, 260, 272
 Urisiu de sus (Felsőoroszi) 87, 88, 117
 Ūrög 25
 Utrecht 154—156, 201, 211, 212, 213
 — Utrechtse Kring 155
 — Utrechter Symphoniker 156
 — Utrechtsch Provinciaale en Steedelijke Dagblad 155
 — Utrechtsch Stedelijk Orchest 156

 Vacsora, Frau Ádám 107
 Vajdová, Liza 109
 Valaská (Garamolaszka) 111
 Valaskajová, Zuza 135, 136
 Váncsfalva, siehe Oncești
 Várdy, Kata 161
 Várdy, Péter 161
 Varga, Juli 129
 Vas, Károly 149
 Vas, Zsófi 60
 Vel'ka Lúka (Nagyvér) 133, 136
 Venedig 223

 Venterrogoz, siehe Rogoz
 Verein Niederland—Ungarn 172
 Veresmart (Kopanja) 139, 140
 Verhuyck-Coulon, Gaston 164
 Veszelka, Frau Mihály 39
 Vészto 39, 60, 101, 127, 148
 Vicianová, Zuzana 112, 133
 Vikár, Béla 29, 30, 40, 41, 44, 51, 55, 56, 60, 76, 93, 100, 106, 107, 114, 124, 126, 128, 132, 140, 143, 147—149
 Vikár, László 20, 29
 Vinton, John 236—238
 Virág, Erzs 127
 Vișaul-de-jos (Alsóvisó) 84
 Vlad, Erină 134
 Vlissingen 196
 Voda, Vasile 141
 Voiniceni (Mezőszabad) 79
 Vörös, Ignác 141
 Vozkárová, Zuzana 136

 Waal, A. de 159
 Waldbauer, Ivan 234
 Walter, Bruno 225
 Webern, Anton 279, 282
 Welte (Schallplattenfirma) 30, 31
 Weiß, Günter 279, 282, 283, 284
 Wien 158, 195, 223
 Wigy, Frans 186
 Wilhelm, András 233, 235
 Wolff, Albert Louis 173, 175
 Wynn, 221

 Zajzon (Zizin) 76, 140
 Zathureczky, Ede 223
 Zentelke (Zam) 100
 Ziegler, Márta (Béla Bartóks erste Frau) 25, 26, 30, 38—40, 42, 45—48, 52, 53, 59, 60, 75, 76, 86, 93, 94, 96, 99—105, 107, 108, 114, 123, 125—130, 134, 139, 140, 147, 148
 Zürich 188
 Zylstra, Adama 197, 199, 200
 Zsigrád (Žigrad) 57

Faksimiles und Photographien

Po soboty po nedeli, šesť Herman 300 koni, / Šesť šesť posedlani (kripiet)
 po majmila sešbaradi (kripiet) (nedalörskik.). ~~Vinča kramu mat~~ foluzergelt
 cesat No. 1. feno

Ej v tej tureckej zemi, rot nie biela trava, prenečasny turek na vojnu
 ve dava. Ej dava se van dava, ein zoi masivje, prenečasny kultu
 na nahu sturmijer Rappu-brana
 Ej vjstrickaj brane (nie) 3 ružicky stoja uja voj, jeste som delako
 fuz mi jednu vona (melik) (Pöze) Vona ze mi vona ruzicka vona
 ve, hja hja, jak si mi vovale, ročky bez žula Pöze voj
 Dobre bolo vjubornaj krajine kim pan Rosuth bivral vo Budine, juo sa
 Rosuth z Budina odbera, Alase za nim Julovska krajine
 Rde je si bude devčeka nija, bude som som vvalde, rukavka xleba
 Ej starva babisko, daj Grosik na mydlo, vadem sa mydlici, staraj
 vakef pofiti.

mäkkén

7

Handwritten musical score for Slovak folk songs. The score consists of two systems of staves. The first system has five staves, and the second system has three staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. There are several handwritten annotations in the margins and between staves, including "u. a.", "elge", "Hingelt", "Loper", "Maatavies Jeno", "Hingelt", "Turna.", and "3.". A large bracket on the right side of the first system groups the staves together.

2. MS Sammelheft VIII, S. 7: slowakische Volkslieder; im 2. Notensystem siehe Katalog Nr. 175, in der 5. Zeile siehe Nr. 177

nekem, zold es dőbe élné. V. Patakunk isei jótékán voltak, a lucsfának
epőngrei idesebbek voltak. Megváltak a ferkelét, más'ál: munkánut,

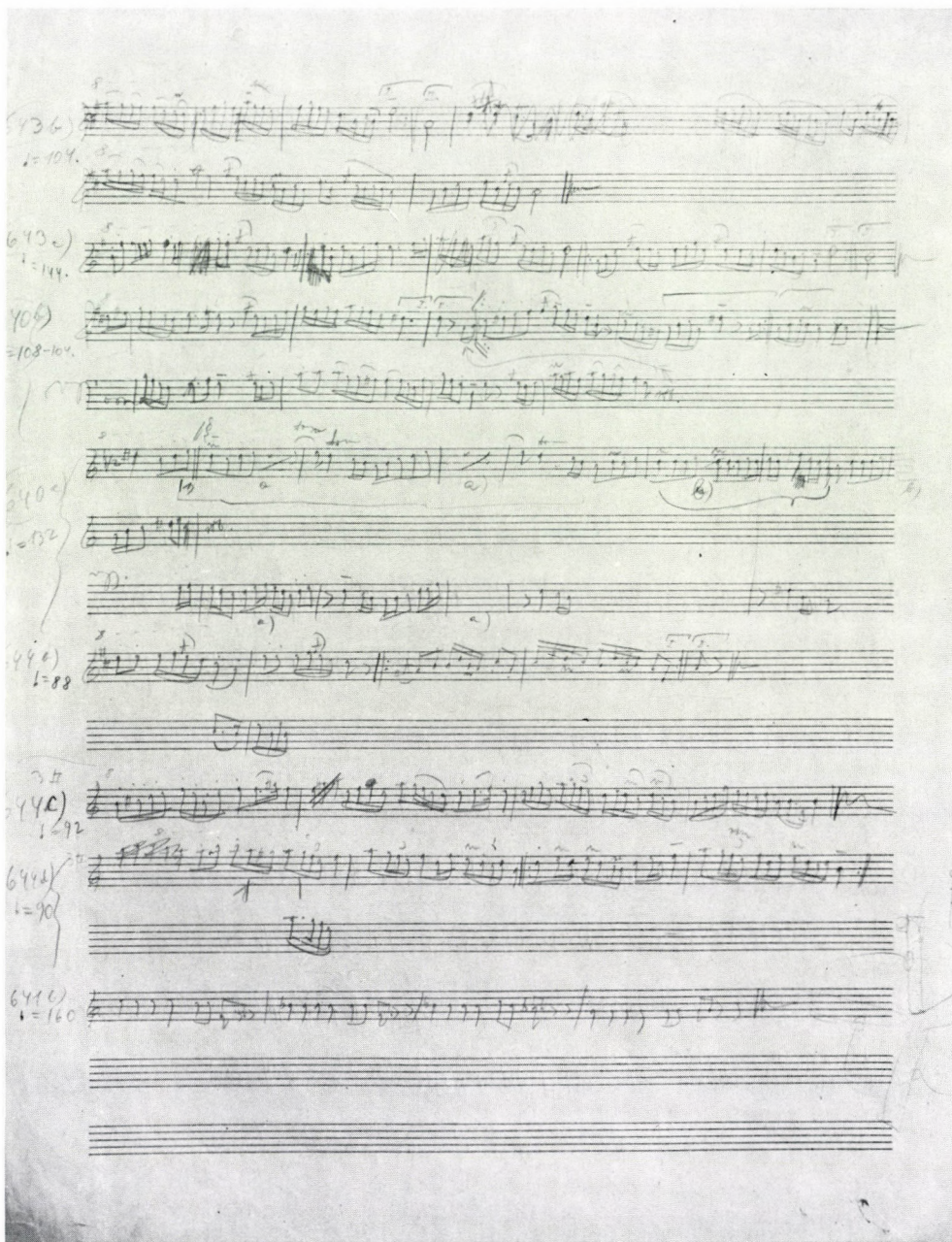
N^o. megvették az újant a más' ferké párnámat. Tosta nyuká párnámat
más' öleli térsam, Gredmébe nem van, csak egy mozdolójr. Ede, undis
társam nem velték voltan, még ma utójim is én költetek firtan, nem
csak má' velték a firta időbe, nem csicseregek én föbbé a kvántalós
be.

No. 70.

1. Slovenské
 ľudské! ľudské! národné piesne
 18.
 (M. Ch. Verice 198)
 Kavalári máti, biele hrdky hrdí (20, 168)
 dellera Góo Méri
 Za som bačo , 2. P

45

4. MS Sammelheft T. I, fol. 45^r: slowakische Volkslieder; im 2. Notensystem siehe Katalog Nr. 113, die Hirtenflötenmelodie im 3. Notensystem siehe Katalog Nr. 98



5. Erste Transkription des Phonogramms, fol. 30^v: Die Hirtenflötenmelodien Nr. 640/c bzw. 644/c siehe Katalog Nr. 130 bzw. 129

246

7 VII 7 VII VI

MF. 1044. 4

1907.
Opergiófalu

F. op. : 123. b)

Augy bírást a sívemen
Kéltét hajtót az égken
Ha meg ajtet hajtót volna
Sívem kelté borsadt volna

2. En elmegyek kicsi bírást
Te itt maradsz az országban
En elmegyek közzeltek
Díven maradjon seletk.

3. Tökös kelté parvost nem hallast
Rit hajtót, avval maradsz.

2. a) 1. Ha meg a got hajtót volna, sívém kelté borsadt volna.

b) Szegény legény, bírást bírást
Kínese sívemen jéberzje
Két garmosát illy karesi
Saszt az korecsomára vici

2. A bírást, a jéberzje
E borsadt hajtót, az borsadt
Ott hajtót bírást minden legény
Hogy ne legyen az az Szegény

3) 1. Szegény lakom az hást
Tökös bírást borsadt bírást
Egyszer hajtót az a bírást
Saszt a bírást sívemen.

2. Paravokodran sívemen kint
Paravokodran a sívemen
Es az ajtet méjé kint
A' nem maradjon seletk

B

6. Reinschrift der Transkription, 1. Typ aus den Jahren vor 1910 (siehe das obere Notensystem und den Text, beide in Bartóks Tintenschrift), mit späteren und ausführlichen Ergänzungen zu den Aufzeichnungen (fremde Handschrift, siehe Katalog Nr. 169)

8, 8, 7, 7
1-6 (3.)
1455 W. utolsó
F. I. M. P. 250
6. 5. 4
v. k. ex. h. 48 var.

A felvétel helye: Telsővárhely Tolna m., 1907. IV. Gy.: Bartók

Előadta: asszony éves,

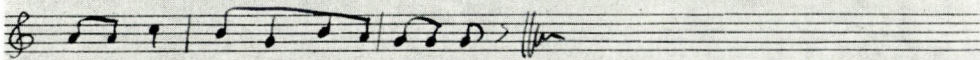
Elterjedtség:

Táncdallam („Kalamajkó”)

Tempo giusto



1. Ka la-maj-kó an-nak ne-ve, Uz-rán-do-zik, mint a fe-ne, Hány-ja-ve-ti



lá-ba-it, Nem-sej-nál-ja-i-na-it.

2. Csörögött a réssarkantyú,
Járga, járga barra fattyú;
Járga, járga még az is,
Még a terhes asszony is.

Var. Erben: 231. 7

Jancsik-Bartók: CXXV. l. 53. 7.

355

T-8/5 dupl.

kopirai mino

357

~~4249a~~ ⁵/₁₋₈ 184. n. 4. b. 3. 7
 M. F. 1042 (b) F. 1216) T. f. a 542. Gzeropócsfalva (Csik) z.
 (170 p. m.) M. B. 188. 1707. VIII. arsony
 Rubato, $P = ca 260$

A fűzök is baj-dó-za nem-ek, El-nyom-ja a ta-sa-er-ny, nek... a ta-sa-er-ny...
 A... el-baj-dó-za nem-ek, A... a ta-sa-er-ny, nek... a ta-sa-er-ny...
 A... a ta-sa-er-ny, nek... a ta-sa-er-ny...

3. fűzök is baj-dó-za nem-ek,
 A fűzök is baj-dó-za nem-ek :)

4. Fűzök felett az napj felhő,
 Te nem abból hull az eső,
 A kék remény sűrű felhő,
 Mind omnit csurog az eső.

5. Ide háza a leánynek,
 Kínosan becsúsz a szerelemnek,
 Mert itthon inkább kedvesnek
 Az idegen jóvevénynek.

6. Háttemperem ~~hát~~ mennyek
 Ott es jó hirt nevet ránszék :)

7. Te itthon nem fogják tudni
 A szerelem fejem él-e hal-e,
 A székletbe módja van-e.

8. Isten veled, jó papjánim,
 Barátság, s felelőriséim,
 A kék velem jól kettétek,
 Isten feresse meg nektek.

9. A kék velem jól kettétek,
 Isten feresse meg nektek,
 Hosszabbítva meg éltek
 Hogy ötöt dicserkessétek.

10. Angyalidat, én istenem
 Küldjél, szerényen engem,
 Hogy öröcsen, s öltalmajom,
 A kék nem ismernek engem.

11. Áldás a xentháromszágnak,
 Isten fia szent anyjának,
 Ki szegény kék kalauzának,
 Az igaz uton járóknak.

M. B. Gzeropócsfalván u. est a
 köveget 5. b. 3. VII - 7 csikarantánis:
 dallama; "Telitölt a nap sugára"
 M. F. 1025a) F. 104a)

V. ö. A pozíció kedély
 és Eszterita banad utca
 457

8. Reinschrift der Transkription, 3. Typ aus der zweiten Hälfte der 1910er Jahre (mit nachträglichen, ebenfalls von Bartók selbst eingeschobenen Korrekturen, in der ursprünglichen Aufzeichnung; die Strophen 3—11 in der Handschrift von Márta Bartók-Ziegler), siehe Katalog Nr. 259

2

no. 230t Hely, lé né, - lé né sa- kit - sa - tok!

$\text{♩} = 116$ $35/a, b)$

1. *f* Ar - nul a-lól - ké - ken bé - bo - nult - ar - ég -

mf én ba - baim most ír - ja bi - sa, le - ve - lét. - Ird meg ba - baim, ind meg min - dőt

so - so - dat, - hogy ügy - gyan - ni - gis, mi - hie - tat - szam - na - gam?*

2. *f* $\frac{3}{4}$ é - de - a - nyam volt a - o - ka - min - dőt - nek, - M. - M. - nem

a - dott - en - gém a - re - tő - m - nek? - A - dott vol - na - je - des a - nyam

csak ar - nak, Hn kit a - ni - vem ki - vá - lan - to - to - ma - ga - nak.

* *Próbajelnyelés.*

En dűdoltam Ámbros Lindorné Márton Kata harminchétes körösfoi asszony.

10. Reinschrift einiger Aufzeichnungen etwa aus den Jahren 1937/38, angefertigt zu der Schallplattenserie „Pátria“ (Handschrift des Bartók-Schülers Jenő Deutsch), Variante zu Katalog Nr. 170

MA

IRODALMI ÉS KÉPZŐMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

Szerkesztőség és kiadóhivatal: Bpest, V. Visegrádi-u. 15.	Szerkesztik: KASSÁK LAJOS és UITS BÉLA	Előfizetési ár Magyarországon: Egy évre 10 K, félévre 5 K.
--	---	---

TARTALOM: Bartók Béla: Kottarészlet. / Kassák Lajos: Napraköszöntés (vers Bartók Bélának). / Náray Miklós: Bartók Béla (tanulmány). / Barta Sándor: Épülő ház (vers.) / Berény Róbert: Bartók Béla portréja (olajfestmény). / Bartók Béla: Zongorakompozíció (kottamelléklet). / Szélpál Árpád: Tünetés (vers.) / Kádár Erzsébet: Versek. / Barta Sándor: Tónus (vers.) / Uitz Béla: † Rodinről.

(*andante*)

III **2**

BARTÓK BÉLA: Kottarészlet

Bartók szám ára: 80 fillér.

Handwritten musical score for piano, featuring Bartók's original notation and extensive handwritten annotations. The score is written on a single page with multiple systems of staves. The tempo is marked *allargando* and *meno mosso* with a tempo of $\text{♩} = 54$. The key signature is B-flat major. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf*, *f*, *molto dim.*, and *mp*. There are also handwritten annotations such as "And. best sic.", "cresc.", and "pizz. cresc.". A circled number "788" is visible in the lower middle section. At the bottom left, there is a publisher's stamp: "BB 1932/4 BUDAPEST".

12. Aus einem Bruchstück des Klavierauszuges zum Tanzspiel „Der holzgeschnittne Prinz“ (Bartók Archiv, Budapest), Abschrift durch Márta Ziegler-Bartók mit Bartók's Eintragungen s. S. 234

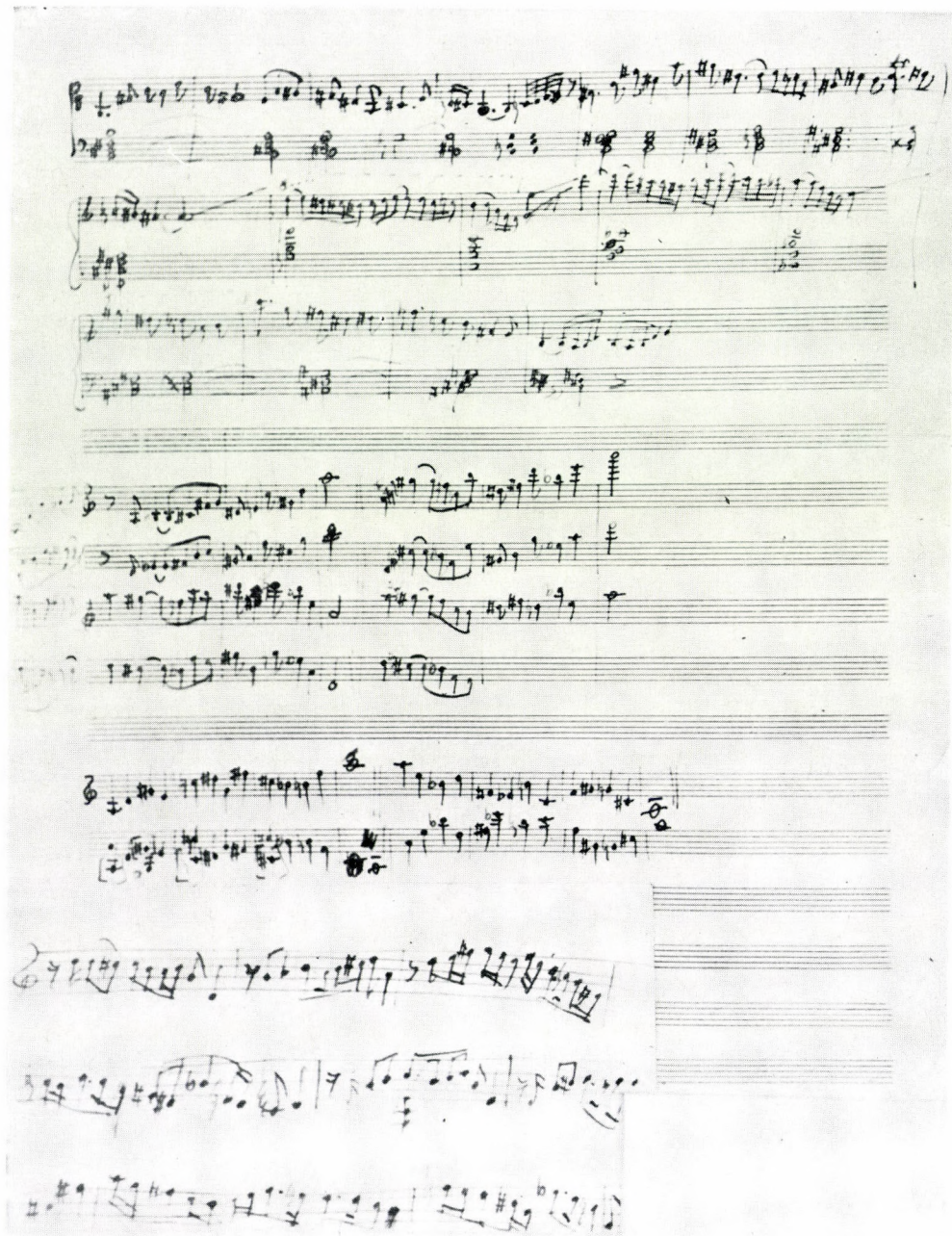
The image displays a handwritten musical score for 'Unisoso' (Mikrokosmos Nr. 137) by Béla Bartók. The score is written on ten systems of staves. The first system is a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The subsequent systems are grand staves, each consisting of a treble and bass clef. The notation is highly complex, featuring numerous accidentals, slurs, and dynamic markings. There are several instances of heavy blacked-out sections, indicating corrections or deletions. The manuscript is written in dark ink on aged, slightly yellowed paper. The overall style is characteristic of Bartók's early 20th-century compositional notation.

13. Unisoso (Mikrokosmos Nr. 137), Bartóks Entwurf; seine Transkription s. S. 239–242

K

The image displays a handwritten musical score for the piece 'Akzente' (Mikrokosmos No. 57) by Béla Bartók. The score is written on a single sheet of paper and includes both piano and vocal parts. The piano part is written in G major and 3/4 time, featuring a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The vocal part is written in the same key and time, with lyrics in Hungarian. The score is marked with various dynamics such as *pp*, *f*, and *sfz*, and includes performance instructions like *con sordina* and *rit.*. The handwriting is in black ink on aged paper. In the bottom left corner, there is a small logo for 'PUBLISCHER VERLAG' and the text 'Nr. 57' and '2. Aufl. 1924'.

14. Akzente (Mikrokosmos Nr. 57), Bartók's Entwurf; seine Transkription s. S. 243—246



15. Themenentwürfe aus den Jahren 1936/37 zum Violinkonzert (zwei eingerahmte Notenblätter; Bartóks Geschenk an Tossy Spivakovsky); ihre Transkriptionen s. S. 249, 251 und 254



ISBN 963 05 1185 1 (Serie)
ISBN 963 05 2712 X (Heft 6)

ISBN 963 05 1185
ISBN 963 05 2712