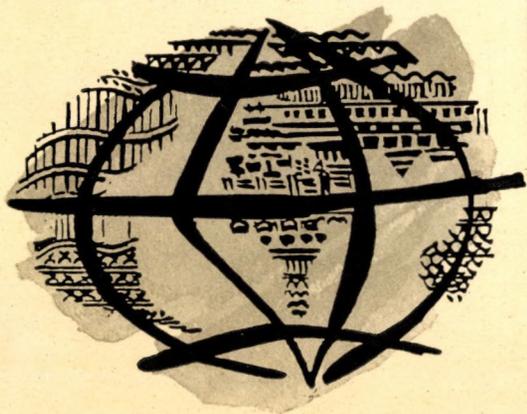


documenta

bartókiana

Heft 2





DOCUMENTA BARTÓKIANA

Heft 2

UNGARISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

BARTÓK ARCHIVUM · BUDAPEST

HERAUSGEGEBEN VON D. DILLE

DOCUMENTA BARTÓKIANA

Heft 2



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

VERLAG DER UNGARISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

1965

© AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST 1965

Verkauf dieses Exemplars nur in der Deutschen Demokratischen Republik,
der Sowjetunion und den volksdemokratischen Staaten gestattet

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

Alle Rechte vorbehalten
Gesamtherstellung: Druckerei der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Budapest V, Gerlőczy u. 2

PRINTED IN HUNGARY

INHALT

	Seite
<i>D. Dille</i> : Vorwort	7
<i>M. Ziegler</i> : Bartóks Reise nach Biskra	9
<i>G. V. Zágon</i> : Briefe an Bartók	18
<i>L. Somfai</i> : Nichtvertonte Libretti im Nachlaß und andere Bühnenpläne Bartóks	28
<i>D. Dille</i> : Die Beziehungen zwischen Bartók und Schoenberg	53
<i>D. Dille</i> : Dokumente über Bartóks Beziehungen zu Busoni	62
<i>J. Demény</i> : Das Konzert vom 12. Februar 1911 (Pressestimmen)	77
<i>D. Dille</i> : Angaben zum Violinkonzert 1907, den Deux portraits, dem Quartett Op. 7 und den Zwei rumänischen Tänzen	91
<i>J. Demény</i> : Veröffentlichte Briefe Bartóks, die vom Concerto, den Deux portraits und vom Quartett Op. 7 handeln oder auf diese Werke hinweisen	103
<i>D. Dille</i> : Über ein Konzert (3. März 1906)	104
<i>J. Demény</i> : Bartóks Selbstbiographie aus dem Jahre 1905	109
<i>L. Somfai</i> : Bartóks Selbstbiographie aus dem Jahre 1911	111
<i>D. Dille</i> : Bartóks Selbstbiographie aus dem Jahre 1918	113
<i>D. Dille</i> : Bartóks Selbstbiographie aus dem Jahre 1921	117
<i>D. Dille</i> : Bartóks Selbstbiographie aus dem Jahre 1923	121
<i>D. Dille</i> : Bartóks Brief an Ravel (?)	125
<i>D. Dille</i> : Bartóks Briefe an Dr. E. Latzko	128
<i>D. Clegg</i> : Ein unveröffentlichter Brief Bartóks an E. J. Dent	132
<i>V. Cosma</i> : Ein Brief Bartóks in den rumänischen Archiven	134
<i>R. C.</i> : Mr. Bela Bartok's Bombardment	137
<i>D. Dille</i> : Nachtrag zu Documenta Bartókiana I	140
Photographien und Faksimiles	147
Namen- und Sachregister	165
Notenbeilage: <i>Sonate für Klavier und Violine (1903), III. Satz</i>	173
Schallplatte: a) <i>I. Rumänischer Tanz für Orchester</i> b) <i>Arabische Musik</i>	

PHOTOGRAPHIEN UND FAKSIMILES

	Seite
Landkarte der Gegend, die Bartók in Algerien bereiste (gezeichnet von B. Bartók jr.) . . .	11
Autographe Abschrift von Nr. 3–4 der Schallplatten-Beilage arabischer Volksmusik . . .	14–15
Aus dem Programm des Konzertes vom 2. Januar 1909 Seite 3 und 11	63
Das Programm des Anklamer Konzertes vom 3. März 1906	105
Die Selbstbiographie aus dem Jahre 1905. Das Original befindet sich im Soproner Liszt Ferenc-Museum, veröffentlicht nach der Photokopie von János Demény	108
Das Empfehlungsschreiben des „Gouverneur général de l'Algérie“. (Original: 272 × 213 mm) . .	149
Das Empfehlungsschreiben vom Kapitän A. Chenin. (Original: 295 × 194 mm)	150
Die Genehmigung für das Ouled-Nails-Quartier in Biskra. (Original: 148 × 195 mm)	151
Ein Kabyl-Lied, aufgezeichnet von Bartók in seinem Baedeker. (Reproduziert in der Originalgröße)	151
Eine Volksliedaufzeichnung im Baedeker und ein Stadtplan von Biskra. Baedeker vom Jahre 1909, der von Bartók während seiner Reise gebraucht wurde. (Original: 248 × 164 mm) . .	152
Das Gesuch, das betreffs Schoenbergs Entlassung eingereicht wurde. (Original: 273 × 215 mm)	153
Stefi Geyer 1905, mit einer Widmung an ihre Freundin Mici Lukács. (Reproduziert in der Originalgröße)	154
Themenentwürfe zum I. Quartett. (Original: 347 × 268 mm)	155
Violinstimme des I. Violinkonzertes. Geschrieben von Bartóks Mutter und von ihm selbst. (Original: 347 × 539 mm)	156–157
Themen zum Violinkonzert 1907; Rückseite des Notenblattes auf Seite 155. (Original: 268 mm breit)	158
Skizze zu „Ma mie qui danse“ und Fuga-Thema nach dem I. Thema des II. Satzes des Violinkonzertes und Anfangsthema des I. Quartetts. (Original: 267 mm breit)	158
Letzte Seite vom Klavierauszug des Violinkonzertes, „1907. dec. 24. (reggel 5 órakor)“ (24. Dez. 1907 [Morgens um 5 Uhr]). (Original: 347 × 265 mm)	159
Seite 6 aus I. Rumänischer Tanz (Rózsavölgyi-Ausgabe) mit Bartóks Bemerkungen	160
I. Seite des Autographs von Bartóks Selbstbiographie 1918. (Reproduziert in der Originalgröße)	161
Letzte Seite derselben Selbstbiographie. Die Zeilen unter dem „kleinen Schwein“ stammen von Frau M. Ziegler. (Reproduziert in der Originalgröße)	162
Briefentwurf an Ravel (?). (Original: 342 × 221 mm)	163
6 Brief an Prof. J. E. Dent. (Veröffentlicht nach der Photokopie von D. Clegg)	164

Im ersten Heft der Documenta Bartókiana wurde der Zweck dieser Veröffentlichung ausführlich dargelegt, und auch der Inhalt des vorliegenden Heftes zeigt, wie wir unser Programm zu verwirklichen gedenken; folglich erübrigt sich, darauf näher einzugehen. Es hat indessen den Anschein, daß einige Leser die Veröffentlichung der Pressestimmen zur Aufführung des symphonischen Gedichtes „Kossuth“ mißverstanden haben. Wer darin eine Anprangerung der Musikkritik oder einen Beweis des Unverständnisses der zeitgenössischen Kritik erblickt, täuscht sich. Es wäre ein grundlegender Irrtum, von der Musikkritik einer Epoche zu erwarten, daß sie — besonders nach einmaligem Anhören eines neuartigen Werkes — ein endgültiges Urteil zu geben vermag. Die Aufgabe der Musikkritik scheint unseres Erachtens darin zu bestehen, uns über das Musikleben einer Epoche zu unterrichten, sie vermittelt uns eine informative Kritik, aber kein Werturteil und verdient daher zumindest im großen und ganzen nicht den Spott, dem sie sich allzuleicht aussetzt, weil die Zukunft die Werke anders beurteilt als die Zeitgenossen. Die damalige Musikkritik war um nichts schlechter als die gegenwärtige. Geändert hat sich die Ausdrucksweise, nicht aber das Wesen. Mehr noch, die Geschichtskritik hat das Gesetz der historischen Relativität längst entdeckt; es ist um so erstaunlicher, daß viele dieses Prinzip vergessen und sich in ihrem Urteil in Wertschätzungen verstricken, die viel irriger als die von ihnen beanstandeten sind.

Der Inhalt des vorliegenden Heftes berührt wieder verschiedene Themen von nicht geringem Interesse, da sie — noch mehr als im ersten Heft — Beiträge über Bartóks Tätigkeit bringen. Wir möchten die Aufmerksamkeit des Lesers auf Bartóks Selbstbiographien lenken; sie sind (außer den dienstlichen Zwecken bestimmten „curricula vitae“) die einzigen verbürgt authentischen, ausgenommen jene vom Jahre 1911, deren Authentizität nur wahrscheinlich ist. Wir haben die Musikologen bereits an anderer Stelle vor Veröffentlichungen gewarnt, die sich auf ungenügenden Informationen stützen, vor allem aber vor den Übersetzungen, die mitunter einen subjektiven oder leicht phantastischen Charakter aufweisen, noch nachdrücklicher jedoch vor den nutzlosen Neuübersetzungen. Unserer Ansicht nach ist es überflüssig, eine authentische Bartóksche Übersetzung neu zu machen, was nicht selten vorkommt.

In bezug auf die Herausgabe von Briefen oder anderen Texten betonen wir, daß diese in den Aufsätzen von L. Somfai und D. Dille immer ganz treu nach dem Urtext wiedergegeben werden. Die orthographischen und Interpunktionsfehler stammen von den Verfassern selbst. Bei der Korrektur der Abzüge wurde in dieser Hinsicht eine besondere Sorge verwandt; eventuelle Fehler dürfen also nicht als Druckfehler beurteilt werden.

Die beigegebene Schallplatte gibt den 1. Rumänischen Tanz in der Originalinstrumentierung von Bartók wieder sowie ein Beispiel der arabischen Musik, die Bartók auf seiner Reise nach Biskra gesammelt hat. An Hand dieser Platte kann man den Wert dieser Transkription des 1. Rumänischen Tanzes und die Bedeutung ermessen, die einer Veröffentlichung dieser arabischen Musik zugekommen wäre. Nach Meinung einiger Musikforscher sind diese Aufnahmen Bartóks einzigartige Dokumente, denn diese Musik sei in Biskra bereits verschwunden. In diesem Fall mag unsere Platte die Aufmerksamkeit der Zuständigen auf den Umstand lenken, vor allem aber auf die Möglichkeit einer Veröffentlichung, welche entweder die ganze Sammlung oder eine Auswahl der charakteristischsten und wichtigsten Melodien umfassen würde.

Wir sprechen unseren besonderen Dank aus Herrn Zoltán Kodály für seine Auskünfte und Ratschläge, Frau Ditta Bartók und Herrn Béla Bartók jun., die uns eine Fülle von Material überlassen haben, Herrn Vilmos Ziegler, der die deutsche Übersetzung besorgte (er hat auch für Bartók die endgültige deutsche Übersetzung von „Herzog Blaubarts Burg“ verfaßt). Doch möchte ich Herrn László Somfai, Erster Assistent am Bartók Archivum, nicht vergessen, dessen wirksame Hilfe sich auf alle Belange dieser Veröffentlichung erstreckt hat.

Budapest, den 25. Dezember 1963

D. Dille

Aus der Perspektive eines halben Jahrhunderts lassen sich Erinnerungen an eine Reise, wie jene mit Béla Bartók nach Afrika, schwer vergegenwärtigen, besonders wenn man kein sonderlich gutes Gedächtnis hat. Meine Briefe, die ich von dieser Reise an meine Familie nach Hause geschrieben hatte, sind mit Ausnahme eines einzigen verlorengegangen. Diese Episode aus Bartóks Leben versuche ich also, auf dieses einzige Dokument und meine verschwommenen Erinnerungen gestützt, kurz wiederzugeben.

B. bereitete sich auf diese Reise, die er mit der Sammlung arabischer Volksmusik verbinden wollte, monatelang vor und begann im Interesse der Sache sogar Arabisch zu lernen. Ursprünglich beabsichtigte er, allein zu reisen, dann entschloß er sich jedoch, mich mitzunehmen.

Wir reisten am 3. Juni 1913 ab und schifften uns in Marseille auf dem Dampfer „Djurjura“ nach Philippeville ein.* Nach kurzem Aufenthalt (ein Tag?) in *Philippeville* ging es weiter nach *Constantine* und *Biskra*. B. hatte sich (auf den Baedeker gestützt) im voraus für *Biskra* entschieden, weil es nicht in die heißeste Zone fiel, und er hoffen durfte, von dort aus leicht einige Oasen zu erreichen, wo er Lieder sammeln könnte. In *Biskra* engagierte B. einen arabischen Fremdenführer, M'hammed, der sich als sehr verläßlich und dienst-eifrig erwies. Er sprach leidlich gut französisch und war bemüht, B. in jeder Hinsicht behilflich zu sein.

Die Sammelarbeit ließ sich recht schwierig an. Die drei Musikanten, die M'hammed aufgetrieben hatte (einer von ihnen war ein Neger in prächtiger Tracht), spielten ausschließlich — wie B. es nannte — „Kaffeehausmusik“. Nach Bs. alter Erfahrung ist es bei der Volksliedersammlung immer schwieriger, mit Männern zu arbeiten; die arabischen Frauen von *Biskra* aber durften vor fremden Männern nicht singen. Die Polizeibehörde gestattete jedoch den *Ouled-Nails*, den Freudenmädchen, denen es streng verboten war, ihre Gasse zu verlassen, in unser Hotel zu kommen und dort zu singen. In ihren Häuschen zu sammeln, wäre schwer gewesen, wäre doch selbst für die Aufstellung des Phonographen kein Platz in ihnen (B. benutzte einen Edisonschen Apparat mit Wachszyclindern). Wir begaben uns in

* Es war in Europa ein kühler, regnerischer Sommer, der auch die afrikanische Temperatur beeinflusste. Die Leute dort sagten wenigstens, es sei keine große Hitze, es sind kaum 40° im Schatten!

ihre Gasse, die aus winzigen, gleichförmigen Lehmhäuschen bestand, auf deren flaches Dach eine in die Rückmauer gehauene, halbrecherisch steile Treppe führte. Auf dieser Dachterrasse hielt jedes der Mädchen eine zahme kleine Gazelle, wie man bei uns Hunde oder Katzen hält. Übrigens trugen diese Mädchen auf der Straße keinen Schleier.

Nach Beendigung der Sammelarbeit in Biskra mietete B. für drei Tage einen Wagen, der uns nach dem 35 Kilometer entfernten *Tolga* bringen sollte. Wir fuhren in der guten frischen Luft um 4 Uhr morgens ab und gelangten um neun Uhr mit vielen Unterbrechungen nach Tolga, denn B. ließ es sich nicht nehmen, in Afrika auch fleißig Käfer zu sammeln. Während B. abends seine Aufnahmen zu Papier brachte, habe ich sie präpariert. In Tolga erwies sich der örtliche Scheich als überaus hilfsbereit, wobei wohl auch das arabische Empfehlungsschreiben eine Rolle spielte, das B. vom Militärkommandanten von Biskra (einem Kapitän) erhalten hatte. Im Hotel bekamen wir ein Zimmer für die Sammelarbeit, und die üblichen Musikanten fanden sich ein: der Sänger mit seiner Flöte (*Gasba*), Rheitaspieler, Trommler und alte Frauen. Eine blinde Alte wollte wissen, wie ich aussehe (Haarfarbe usw.) und improvisierte im Nu ein Lied über mich, das M'hammed übersetzte. Der Scheich hielt treu an unserer Seite aus und notierte für B. die Titel der verschiedenen Lieder und Trommelrhythmen auf Arabisch.

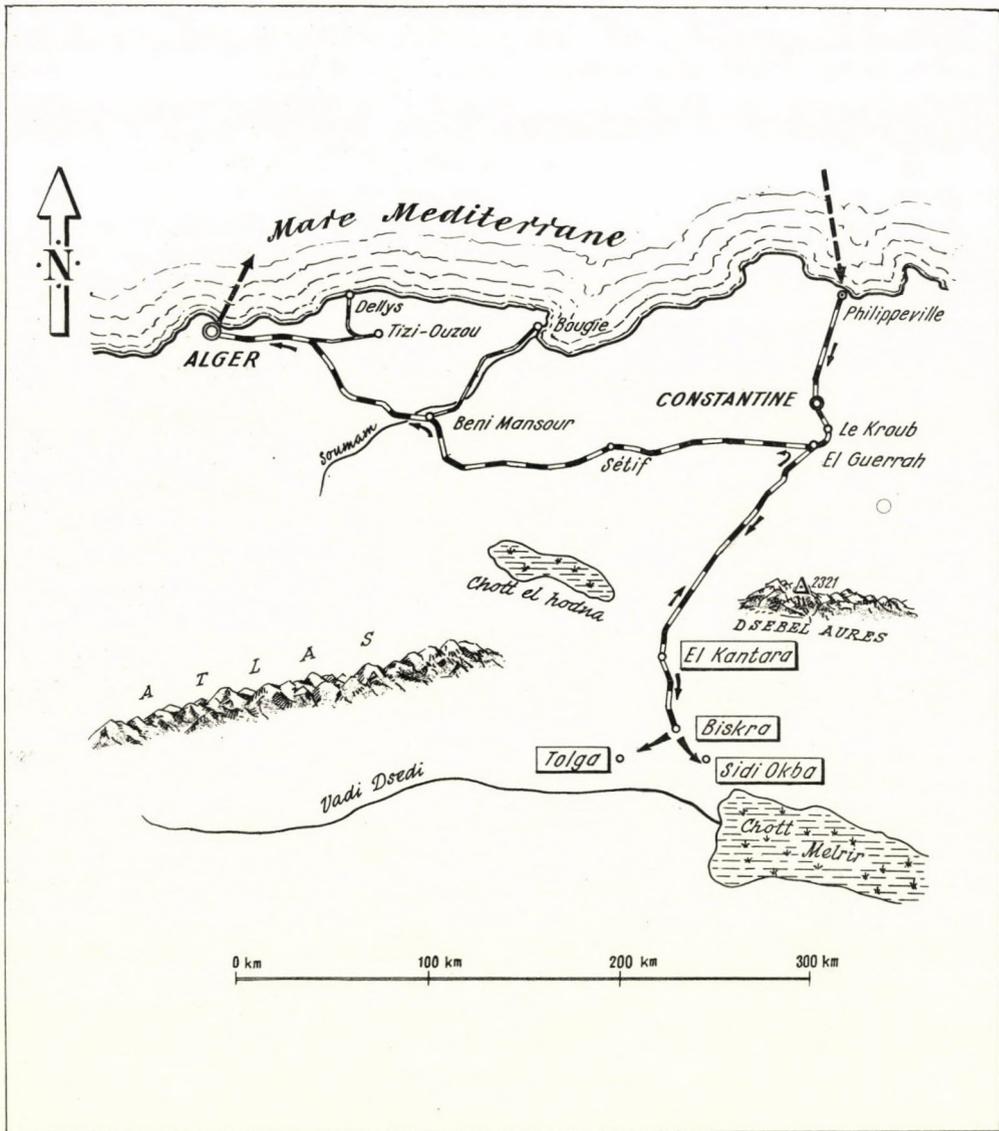
Tolga glich im großen und ganzen Biskra: es war wunderschön und exotisch. Nur mit dem Hotel haperte es: es hatte Bitterwasser, so daß Suppen und Tee ungenießbar waren. Die Milch roch nach dem Ziegenstall, und für all das wurde eine horrible Rechnung präsentiert, denn B. hatte entgegen seiner gewohnten Vorsicht versäumt, nach dem Preis zu fragen. Seinen späteren Darmkatarrh dürfte er sich durch das bittere Wasser von Tolga geholt haben.

Nach drei Tagen kehrten wir nach Biskra zurück, von wo wir am nächsten Morgen, dem 18. Juni, im Wagen nach *Sidi Okba* fuhren. B. suchte natürlich wieder den Scheich auf, während ich im Wagen blieb. Bald aber kam M'hammed zurück: B. lasse mich rufen. Ich folgte ihm durch eine dicht mit Arabern belebte enge Gasse und erblickte plötzlich einen großen Menschaufzug: vor einem Haus saßen auf einer mattenbelegten Estrade drei Araber, darunter der alte Scheich. Ihnen gegenüber auf einem Stuhl B., vor ihm auf einer Bank eine Kaffeekanne und eine Schale. Ich nahm neben ihm Platz, bekam eine Kanne, Schale und Zucker, alles voller Fliegenschmutz, und auch der Kaffee war sicherlich nicht ausgesprochen steril, hatten wir doch den einzigen Bach von Sidi Okba gesehen, in dem Enten schwammen, Frauen wuschen und ausgelassene kleine Araber planschten. Und der Kaffee war selbstverständlich aus dem gleichen Wasser bereitet. Es kostete uns eine große Überwindung, ihn zu trinken, aber B. sagte, es müsse sein, und wenn es uns das Leben koste, denn eine Ablehnung wäre eine ungeheure Beleidigung gewesen, besonders für einen so reinen Araber wie unseren Gastgeber in Sidi Okba.* Übrigens war der Kaffee ganz vorzüglich.

Wir verabschiedeten uns vom Scheich und zogen mit seinem Beauftragten ab, der die entsprechenden Leute auf dem Oberstock eines arabischen Kaffeehauses versammelt hatte. Eine Einrichtung gab es da nicht, wir saßen auf Matten auf dem Boden; wo B. seinen Phonographen hingestellt hatte, ist mir nicht erinnerlich. Jedenfalls wurden wir darauf aufmerksam gemacht, uns nicht an die Wand zu lehnen, in deren Ritzen angeblich viele Skorpione

10 * B. sagte auch: „Ha belehalunk is, meg kell innunk.“ (Auch wenn wir daran sterben, müssen wir ihn trinken.)

hausten, aber es könnte sich auch um eine Warnung aus Spaß gehandelt haben, denn der einzige Skorpion, den wir in Spiritus mitbrachten, war das Geschenk eines Arabers und stammte nicht aus der Kaffeehauswand.



Die Aufnahme der Lieder ging in fröhlichster Stimmung vor sich; anderswo waren die Sänger viel ernsthafter, ja geradezu düster von Gemüt. Hier aber war ein munterer, etwas schielender, großartiger Sänger, der auch den übrigen Lust zu machen verstand. Einen unangenehmen Zwischenfall gab es dennoch: Der Ehemann einer Frau hatte erfahren,

daß seine Gattin Fremden vorsinge, er stürzte höchst erbost in den Raum und beschimpfte die Frau (nebenbei bemerkt, in dieser Oase trugen die Frauen keinen Schleier) und beruhigte sich erst, als er mich sah, und wohl auch, nachdem ihm der Beauftragte des Scheichs gut zugesprochen hatte.

Wir sahen die Moschee Sidi Okbas, des Freundes M'hammeds, und erstiegen auch ihr Minarett, von dem sich eine herrliche Aussicht darbot: in der Ferne die Berge, die sich unter ihnen ausbreitenden eigenartigen Lehmhäuser in gleißendem Sonnenschein und zwischen ihnen emporstrebende prächtige Palmen. Die Moschee betraten wir selbstverständlich unbeschuht. Teppiche waren nicht zu sehen und außer den Lampen nichts Bemerkenswertes, nur ein aus der Römerzeit zurückgebliebenes, wunderschönes reliefgeschmücktes Steintor.

Am 19. Juni fuhren wir drei Stationen zurück nach *El Kantara*,* wo B. gleichfalls zu sammeln gedachte. Zum Sammeln kam es jedoch nicht, da B. an einem Darmkatarrh schwer erkrankte, hohes Fieber hatte und auf 47 Kilo abmagerte. Nach dem er schlecht und recht in Ordnung gekommen war, fuhren wir nach *Algier*, von wo wir die Heimreise antreten wollten. B. mußte indessen vorderhand noch eine Zwangsrufe einschalten, denn beim Betreten des Hotelaufzugs rutschte er bis zum Knie in den Liftschacht und zog sich dabei beiderseits des Knies eine äußerst schmerzhaft Knochenhautentzündung zu. Er mußte tagelang mit kühlenden Umschlägen liegen, so daß wir etwa neun bis zehn Tage in Algier verweilten. In den letzten Tagen unternahm er Gehversuche, und zwei Tage vor unserer Abreise wagten wir einen Ausflug. Nach einem ziemlich abenteuerlichen Spaziergang in einem Bachbett gelangten wir ans Meer. Wir kamen an einem kleinen Araberhaus vorbei, aus dem Frauen mit merkwürdig geschminkten Wangen und Augen heraustraten und uns nachblickten. Wir saßen stundenlang auf einem Küstenfelsen, sahen und hörten dem Wellenschlag der See zu und nahmen Abschied von Afrika.

Nach Marseille fuhren wir am 6. Juli mit dem Dampfer „Mustapha“. B. hatte die feste Absicht, im nächsten Jahr wieder nach Afrika zu reisen und die vorzeitig abgebrochene Sammelarbeit fortzusetzen. Dazu wollte er sich besser vorbereiten: vorher eine Mastkur halten und so dick werden, daß er in Afrika täglich ein Viertelkilo abgeben könne. Diese zweite Afrikareise kam niemals zustande.

Aufnahmen von der geschilderten Fahrt sind nicht vorhanden; B. besaß damals noch keinen Photoapparat.

Von Marseille fuhren wir nach Grenoble, wo wir mit meiner Schwester Herma zusammentrafen; zu dritt ging es weiter nach Chamonix und von dort (etwa am 20. Juli) nach Zermatt.

Zu Beginn des Aufenthaltes in der Schweiz wagte B. (wegen seiner Knieverletzung) nicht die Berge zu besteigen, und so machten wir nur zu zweit kürzere Ausflüge, während B. daheim an seinen arabischen Liedern arbeitete. Aber schon am 22. Juli wagte sich B. mit uns per Bahn auf den Gornergrat, wo er, nachdem ihm vortags vom Arzt erlaubt worden war, spazieren zu gehen, einen kleineren Fußmarsch mitmachte. Bei einem früheren Anlaß hatte er uns auf einem Maulesel begleitet und war auf seine Reitkunst ungemein stolz.

* Dort bot sich ein wunderbarer Anblick; das ausgetrocknete Flußbett (El-Kantara bedeutet: „Der Fluß“) war übertoll mit rotblühenden Sträuchern. — Auch das Hotel war sehr interessant, sein Obergeschoß hatte rundherum einen Holzgang, und die ganze Wand entlang schliefen Hunderte von Fledermäusen.

Wir hatten elf Gepäckstücke, die ich und meine Schwester schleppten, denn wir erlaubten B. nichts schweres zu tragen (als Pianist mußte er seine Hände schonen), einen Träger wollten wir aber nicht nehmen, denn wir sparten, um auch noch nach Venedig fahren zu können. Eines unserer Pakete war eine große Zigarrenschachtel mit den auf Stecknadeln gespießten, präparierten Käfern darin. B. machte es besonderes Vergnügen, mit welchem Eifer sich alle Zollorgane auf diese Kiste stürzten, und wie enttäuscht sie beim Anblick der Käfer waren.

Nach einigen Tagen Aufenthalt in Zermatt fuhren wir für zwei Tage nach Venedig. Um den 1. August herum trafen wir daheim ein.

ANMERKUNGEN

In seiner Studie „*Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung*“ (Zeitschrift für Musikwissenschaft, Heft 9, 2. Jahrgang, Juni 1920, S. 489–522) schreibt Bartók einleitend:

„Im Juni des Jahres 1913 bereiste ich die Stadt Biskra und die umgebenden Oasen, und zwar: Sidi-Okba (10 km östlich von Biskra), Tolga (40 km südwestlich von Biskra) und El-Kantara (ungefähr 50 km nördlich von Biskra), längs der Bahnstrecke Biskra–Constantine.“

Bis auf einige Anspielungen in den Briefen, die von J. Demény in *Bartók művészi kibontakozásának évei* ([Die Jahre der künstlerischen Entfaltung Bartóks] Zenetudományi tanulmányok [Musikwiss. Stud.], szerkesztette [red. v.] Szabolcsi Bence és Bartha Dénes), Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Budapest 1955, S. 431–433 herausgegeben wurden, ist der obige Artikel die einzige Quelle über die Reise. Den Bericht hat die damalige Gattin und Begleiterin Bartóks auf unsere Bitte freundlichst verfaßt.

Wir bitten den Leser, die folgenden Briefe von G. V. Zágón zu beachten (Seite 23–27); sie enthalten Auskünfte über die Vorbereitung dieser Reise; ebenso den Brief von E. v. Hornbostel, der beweist, daß einer der größten Gelehrten seiner Zeit sich für diese Reise interessiert hatte.

Phonogramm-Archiv
des Psycholog. Institutes
der Universität Berlin
Herrn Bela Bartok
RAKOSKERESZTUR
Sehr geehrter Herr!

Berlin NW 7 Dorotheenstr. 80
den 9. Juni 1913

Zugleich mit unserer Walzensendung haben wir an das ethnographische Museum in Budapest brieflich eine Abschrift der Katalogangaben zu den betreffenden Nummern geschickt. Ich bitte Sie um umgehende Nachricht, falls dieser Brief verloren gegangen ist und werde Ihnen dann die Notizen nochmals abschreiben lassen. Abgeschrieben sind die betreffenden Stücke — es sind Aufnahmen von Dr. Karutz in Tunis — bisher noch nicht.

Ich wünsche Ihnen besten Erfolg zu Ihrer algerischen Reise und werde mich jedenfalls sehr freuen, wenn Sie mir einmal über Ihre dortigen Arbeiten berichten mögen.

In vorzüglicher Hochachtung
Ihr sehr ergebener

EvHornbostel

Wir besitzen noch einige auf diese Reise bezügliche Urkunden, so vor allem den Baedeker, den Bartók benutzte und in den er zwei Lieder notiert hat, die wir in Faksimile wiedergeben; ferner zwei Rechnungen, eine Postkarte und einen Brief. Die erste Rechnung stammt von der Edison-Gesellschaft, Berlin SW., Friedrichstrasse 10, ist vom 5. Mai 1913 datiert und fakturiert 1 Lade, enthaltend 300 Phono Blanks (Blank-Walzen) zum Total-Betrag von 300 Mk., abgesendet: Bahn-Eilgut Marseille. Die Lade trägt das Zeichen: Edison 38228.

Eine Karte der Agence générale maritime Ch. Vairon & Cie, 61, Boulevard des Dames, Marseille, informiert Bartók, das Unternehmen Edison habe ihr die Absendung der Lade mitgeteilt, und fragt an, ob die Agentur sich mit ihrer Zollentlastung befassen soll. Die zweite Rechnung stammt von der gleichen

F. : A. 60 c)

Krejsa dars +
("Nafkari ion Res..")

Tolga 1913. II.
(Mohammed bin Zagha 195)
(Eckhard bin Zedaj 135)

gamme
origine

b. = 65

darbuka m. d. { bnd
m. s. melien

I. sempre simile II.

* Réponse: I. et II. mêmes aspects mélodiques, et même rythme = darbuka.

N. B. Or I. c. t., et II. ces' + inclot!

(es) (eses)

↙ ↘

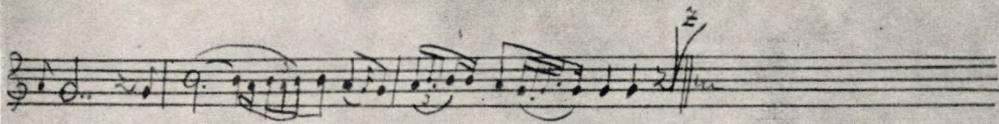
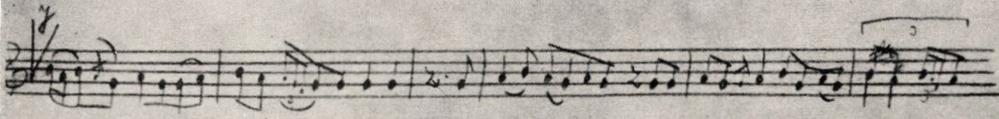
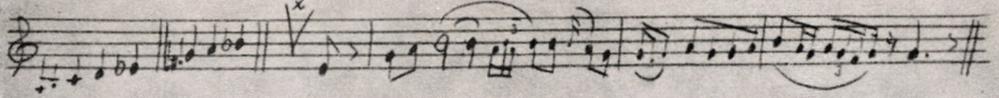
acclotly

F: A. 376)

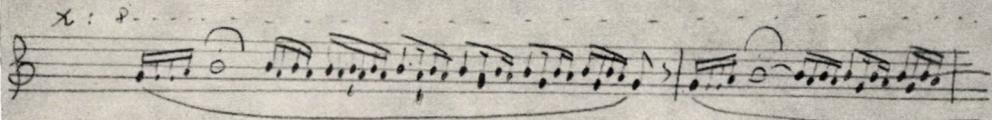
Kneja

Biskra, 1913 VII.
Lachdar bin Milud (30)
ni i M'cid

Andante ♩ = (138)



Uganda uganda! Zanak'in bida *



* ogjet enkolvel viltakorra (x, y is z hejokre beteldre n zanak' bida)

Firma, sie ist an die Adresse von Monsieur Bela Bartok à Marseille gerichtet und betrifft: 38228 — 1 Lade Phonographenwalzen 80; sie berechnet eine Summe von 60,45 fr für Transport-, Zoll- und Lagerungskosten usw.; sie ist am 5. Juni 1913 saldiert, dem Abreisedatum Bartóks aus Marseille (siehe unten.)

Der Brief stammt von der Firma S. & W. Hoffmann, Triest, Centrale Budapest, und lautet:

Dept: Import
Herrn Béla Bartok,
Rakoshegy

Triest, 9. August 1913.

In Erledigung Ihres Wertes vom 5. d. teilen wir Ihnen höfl. mit, dass Ihre Annahme richtig ist, indem am 12. pto. auf s/s „Tisza“ in Algier die besagten 2 Kisten mit Marke B. B., insgesamt 97 kg, zur Verladung gelangten, wovon Sie gefl. Kenntnis nehmen wollen.

Wir empfehlen uns Ihnen

hochachtungsvoll
[unleserlich]

Die weiteren Dokumente beziehen sich direkt auf die Reise oder auf den Aufenthalt in Algier. Erst der „Carnet de parcours“, für „Voyage à itinéraire facultatif de France en Algérie, en Tunisie, en Corse et aux Échelles du Levant, ou vice versa. Prix 330 fr. Validité 90 jours soit du 5 juin au 3 septembre inclusivement.“

Dieser carnet wurde von Thos. Cook Son, Marseille, am 4. Juni 1913 für 2 Personen abgeliefert. Die Überfahrt aus Marseille nach Philippeville auf dem Postdampfer „Djurjura“ fand am 5. Juni statt. Von Philippeville aus wurden in der 2. Klasse folgende Reisen unternommen: Philippeville—Kroubs; Kroubs—El Guerra; El Guerra—Biskra; Biskra—El Guerra; El Guerra—Algier. In Frankreich selbst ein Ausflug von Marseille nach Nîmes. Daten dieser Reisen oder Ausflüge sind nicht angegeben.

Außerdem hatte Bartók eine Empfehlung vom Algerischen General Gouvernement und eine vom Kapitän A. Chenin, Befehlshaber in der Biskra-Annexe, bekommen. Wir veröffentlichen diese in Faksimile. Der Empfehlung von Kapitän Chenin war eine Visitenkarte beigelegt, ebenfalls vom 14. Juni datiert. Darauf ist verzeichnet, daß in einem Briefumschlag zwei Briefe übergeben werden. Sind es die zwei Empfehlungen, oder ist es nur seine zweisprachige Empfehlung? Der Umschlag trägt die Adresse: *Monsieur Béla Bartók / Hôtel des Ziban / Biskra*. Ein letztes, sehr interessantes Dokument bewahrte Bartók im gleichen Briefumschlag. Hier folgt der Text:

Monsieur Béla Bartok est autorisé à sortir du quartier des Ouled-Nails telle fille soumise qu'il lui plaira pour les besoins de sa mission.

[Stempel des]

Commissariat de Police
Biskra (Algérie)

Biskra, le 9 juin 1913
Le Commissaire
[Unterschrift unleserlich]

Vor 1920 hatte Bartók bereits einen Teil seiner Studie unter dem Titel: *A Biskra-vidéki arabok népzenéje* (Die Volksmusik der Araber in der Umgebung von Biskra) in der Zeitschrift *Szimfonia* (Budapest, 1. Jahrg. 1917, September, Nr. 12—13, S. 308—323) veröffentlicht. Da jedoch die Zeitschrift ihr Erscheinen einstellte, konnte Bartók die Publikation nicht fortsetzen.

★

Auf der 2. Seite unserer Schallplattenbeilage bringen wir fünf Stücke aus Bartóks arabischer Sammlung, von seinen eigenen Phonographenaufnahmen. Hiervon ist die Aufzeichnung der ersten beiden in der früher zitierten Studie in der „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ erschienen; die drei anderen sind bisher unveröffentlicht. Als Prinzip der Auswahl galt, möglichst viele Typen und Besetzungen ertönen zu lassen. Leider befinden sich die Phonographwalzen, von denen unter so großen Schwierigkeiten aufgenommene Frauengesänge hörbar wären, technisch nicht in dem Zustand, daß eine entsprechende Schallplattenaufnahme verfertigt werden könnte.

1. *Kneja dárz*. Serienzahl bei Bartók [auf den Walzen bzw. auf den handschriftlichen Aufzeichnungen]: 118(a); Niederschrift: *ZfMw*, Nr. 1.
2. „*Rabbi däum . . .*“ Serienzahl bei Bartók: 35(b); Niederschrift: *ZfMW*, Nr. 17.
3. *Kneja*. Serienzahl bei Bartók: 37(b); Niederschrift s. *Faksimile* S. 15.
4. *Kneja dárz*. [Paar-Gesang.] Serienzahl bei Bartók: 60(a); Niederschrift: s. *Faksimile* S. 14.
5. „*Quand on amène la marié à la maison . . .*“ [Tanz für Rheita und für Bándír.] Serienzahl bei Bartók: 105(b).

D. D.

GÉZA VILMOS ZÁGON

BRIEFE AN BARTÓK

I

Paris, 1913, április 1.

Igen tisztelt Tanár úr,

amint talán tudni tetszik, a Théâtre des Arts havonkint változó „spectacle de musique“-et ad, amely 3–4 különböző művet foglal magában, részben lirait, részben balletet. Mindezt kifogástalan művészi megvalósításban. Újabban pl. a Monteverdi-féle Le couronnement de Poppée-t is előadták. A balletek vagy eredetiek, vagy már meglévő zenére „adaptálják“, többnyire Louis Laloy tervei alapján. Ilyen volt pl. a Ravel „Ma mère l'Oye“ és Fauré „Dolly“ balletje.

Laloy úr azzal a tervvel fordult hozzám, hogy május hóban a Théâtre des Arts szeretne egy eredeti magyar muzsikájú balletet előadni, k. b. 20 percnyi időtartamút, termé- [2. Seite] szetesen a „nouvelle école hongroise“ termékét, amely méltóan reprezentálja a legújabb tendenciákat. Ennek híján én „adaptation“-t ajánlottam, ami teljesen meg is felelne.

Laloy-nak nagyon tetszett az első román tánc; bizonyára a második is alkalmas lenne, csupán nem tudom, vajjon megvan-e ez is zenekarra. Megemlítettem „A falu táncol“ c. darabot — ebből sajnos most nem volt nálam példány — és minthogy az hasonló jellegű, de nagyobb szabású, mint a Román tánc, azt hiszem és Laloy is azt hiszi, hogy erre fog esni a végleges választás, esetleg a Román táncsal kombinálva. Laloy üdvözlését küldi Önnek és az ő nevében a következőket* kérem, legyen szíves a következő kotta-anyagot címemre (3, rue de l'Odéon) lehetőleg express elküldetni: Román tánc, [3. Seite] partitúra és zongora (ha esetleg volna a II. román táncnak zenekari verziója, akkor azt is).

A falu táncol,¹ partitúra és zongorakivonat (nincs kizárva, hogy a „Virágakadás“-ra is lehet valami koreografikus akciót alkalmazni). Amire nem lesz szükség, visszaküldik, amit megtartanak, az természetesen a Théâtre des Arts számlájára megy. A megfelelő orkeszter-anyag ráér utólag, ha a választás végleges lesz.

Kérjük, ha volna valami kívánsága a színpadi akció gondolatmenetét vagy berendezését illetően, legyen szíves azt velem közölni, minden indikációját lehetőleg figyelembe fogják venni.

A színház célja a magyar jelleget minél erősebben hangsúlyozni (persze a román táncnál ez nehéz volna). Ezért szeretne erre az előadásra néhány [4. Seite] magyar táncost, mindkét nembeli szerződteni, esetleg az Operából, ha ott van megfelelő és a dolog megvalósítható, vagy máshonnan

ha Ön jobb forrást tud. Olyanokra van szükség, akiknek vérükben van a magyar ritmus, és érez-
tetni tudják a zene keménységét és szilajságát. Ha az Operát megfelelő forrásnak tartja, lenne szíves
az illetékes ügyben* közegekkel ebben az ügyben tárgyalni? Vagy, ha kívánni tetszik, én is
írhatok a kormánybiztosnak. Lehet hogy tévedek, de a személyes véleményem az, hogy az Operá-
ban nincs meg az, amire itt szükség volna. Azonkívül mindennemű etnografiai jellegű ins**
útmutatását*** örömmel fogadjuk. Anyagi nehézségek nincsenek a Théâtre des Arts számára.

Még egy kérdésről van szó. Laloy el van ragadtatva „A Gyermeknek” gyűjteménytől, és azt
az [5. Seite] óhaját fejezte ki, hogy Ön írjon át több darabot zenekarra, megfelelően egybekap-
csolva. Ebből balletet csinálnának és a jövő szezonban előadnák, esetleg mint művészi „gyermek-
előadás” szerepelne. Talán felesleges megjegyezni, hogy ehhez a kéréshez a magam részéről is
csatlakozom. Ismerem a Théâtre des Art előadásait és biztosíthatom Tanár urat a hasonló kombi-
nációk stilszerűségéről.

Laloy meg akarván hozatni a maga számára „A Gyermeknek” kottáját, azt hiszem az Ön
intencióinak megfelelően cselekedtem, amikor felajánlottam, hogy gondoskodni fogok az elkül-
désről. Kérem tehát, legyen szíves ezt is a küldeményhez csatoltatni. [6. Seite]

Engedje meg Tanár Úr, hogy ismételten hangoztassam az ügy elintézésének sürgős voltát,
minthogy az előadás a jövő hónapra van tervezve.

Fogadja Tanár Úr tiszteletteljes üdvözetemet

igaz híve
Zágon Géza Vilmos

I

Paris, 1. April 1913.

Sehr geehrter Herr Professor,

wie Sie vielleicht zu wissen belieben, gibt das Théâtre des Arts monatlich ein „spectacle
de musique“, das 3—4 Werke umfaßt, zum Teil lyrische, zum Teil Ballette. All dies in
einwandfreier künstlerischer Darbietung. Neuerdings haben sie z. B. Le couronnement
de Poppée von Monteverdi aufgeführt. Die Ballette sind entweder Originalstücke, oder
auf bereits vorliegende Musik „adaptiert“, zumeist nach Plänen von Louis Laloy. Solche
waren z. B. „Ma mère l'Oye“ von Ravel und das Ballett „Dolly“ von Fauré.

Herr Laloy hat sich an mich mit dem Plan gewandt, das Théâtre des Arts möchte im
Mai ein Ballett mit original ungarischer Musik aufführen, etwa von 20 Minuten Dauer,
selbst- [2. Seite] verständlich ein Produkt der „nouvelle école Hongroise“, das die neuesten
Tendenzen würdig repräsentiert. In Ermangelung eines solchen habe ich eine „adaption“
vorgeschlagen, was auch vollkommen entsprechen würde.

Laloy hat der erste rumänische Tanz sehr gefallen; sicherlich wäre auch der zweite geeig-
net, nur weiß ich nicht, ob er orchestriert vorliegt. Ich erwähnte „Das Dorf tanzt“
betitelt Stück — leider hatte ich kein Exemplar bei mir — und da es ähnlichen Charakters,
aber größer dimensioniert ist als der Rumänische Tanz, glaube ich und glaubt auch Laloy,
daß die endgültige Wahl auf dieses fallen wird, allenfalls kombiniert mit dem Rumäni-
schen Tanz. Laloy läßt Sie grüßen und in seinem Namen bitte ich Sie um die Liebenswür-
digkeit, das nachstehende Notenmaterial an meine Adresse (3, rue de l'Odéon) möglichst
expresß senden zu lassen: Rumänischer Tanz [3. Seite] Partitur und Klavier (wenn eventuell
vom II. rumänischen Tanz eine Orchesterversion vorhanden wäre, so auch diese).

* Durchgestrichen.

** Durchgestrichen: ins.

*** szóbelit vagy ábrázolót [Fußnote von Zágon].

Das Dorf tanzt,¹ Partitur und Klavierauszug (es ist nicht ausgeschlossen, daß auch auf das „Blumenspießen“ eine choreographische Handlung appliziert werden kann). Was nicht benötigt wird, wird zurückgesendet, was behalten wird, geht selbstverständlich auf Rechnung des Théâtre des Arts. Das entsprechende Orchestermaterial hat Zeit, bis die Wahl endgültig getroffen wird.

Wir bitten Sie, mir freundlichst mitzuteilen, wenn Sie hinsichtlich einer Idee oder der Einrichtung der Bühnenhandlung irgendwelche Wünsche hätten, jeder Hinweis von Ihnen wird nach Möglichkeit berücksichtigt werden.

Ziel des Theaters ist, den ungarischen Charakter nach stärker zu betonen (beim rumänischen Tanz ist das freilich schwer). Deshalb möchte er für diese Aufführung einige [4. Seite] ungarische Tänzer beider Geschlechter eventuell von der Oper engagieren, wenn dort geeignete sind und die Sache verwirklicht werden kann, oder anderswoher, wenn Sie eine bessere Quelle wüßten. Es werden solche benötigt, denen der ungarische Rhythmus im Blut liegt und die die Härte und Ungezähmtheit der Musik fühlen lassen könnten. Halten Sie die Oper für die geeignete Quelle, würden Sie dann so liebenswürdig sein, mit den zuständigen Stellen in der Angelegenheit zu verhandeln? Oder falls Sie wünschen, kann auch ich an den Regierungskommissar schreiben. Vielleicht irre ich mich, aber ich bin der Meinung, daß das Nötige in der Oper nicht vorhanden ist. Überdies würden wir jeden Hinweis* von Ihnen *ethnographischer Art* mit Freuden begrüßen. Materielle Schwierigkeiten hat das Théâtre des Arts nicht.

Und noch eine Frage. Laloy ist entzückt von Ihrer Sammlung „Für Kinder“ und brachte seinen [5. Seite] Wunsch zum Ausdruck, Sie möchten mehrere Stücke, entsprechend verbunden, für Orchester umschreiben. Daraus würden sie ein Ballett machen und es in der nächsten Saison, eventuell als künstlerische „Kinder-Aufführung“ aufs Programm setzen. Es ist vielleicht überflüssig zu bemerken, daß ich mich dieser Bitte ebenfalls anschließe. Ich kenne die Aufführungen des Théâtre des Arts und kann Herrn Professor der Stilgemäßheit ähnlicher Kombinationen versichern.

Da Laloy die Noten der „Für Kinder“ für sich bestellen wollte, glaube ich, Ihren Intentionen entsprechend gehandelt zu haben, wenn ich ihm antrug, für die Übersendung zu sorgen. Ich bitte also um die Freundlichkeit, auch diese der Sendung beilegen zu lassen. [6. Seite]

Gestatten Sie, Herr Professor, daß ich die Dringlichkeit der Sache noch einmal betone, da die Aufführung für den nächsten Monat geplant ist.

Empfangen Sie, Herr Professor, meinen achtungsvollen Gruß,

Ihr getreuer
Géza Vilmos Zágón

II

Paris, 1913. apr. 26

Igen tisztelt Tánár úr!

Véleményem szerint a szükséges igazoló irat megszerzése nem fog különös nehézségbe ütközni. Calvocoressi a „Comœdia Illustré“ zenei munkatársa, Laloy által pedig összeköttetésem van Rouché-hoz, a Théâtre des Arts igazgatójához, aki a „Grande Revue“-nek a szerkesztője és

ahová Laloy is ír. Végül pedig nagyon jól ismerem személyesen Vuillermoz-t, a S. I. M. főszerkesztőjét; azt hiszem, ez az utóbbi lap felelne meg a legjobban. A jövő hét elején megteszem a szükséges lépéseket és az eredményről értesíteni fogom Önt.

Egy miniszteri ajánlólevél persze a leghathatósabb volna. Hogy válasz még nem jött, azt nem csodálom; [2. Seite] még a mi miniszteriumainknál is hónapokig húzódnak az ügyek, hát még hogyha külföldi miniszteriummal lépnek összeköttetésbe! Kérdés, hogy a mi Külügyminiszteriumunktól egyáltalában ideérkezett-e már az ügy; ha tudnám az iratnak számát, jelzését, vagy címét, megtudakolhatnám az itteni belügyminiszteriumnál az ügy állását, és akkor esetleg francia személyiségek támogatásával lehetne kedvező eredményt elérni. Itt elsősorban Debussyre gondolok. Azt hiszem, a közvetítő közeg a miniszteriumok között a nagykövetség. Kérdés, nem-e lehetne a mi miniszteriumunk kiküszöbölésével, egyenesen a nagykövetségtől kapni ajánlólevelet a francia miniszteriumhoz, egy hivatalosan szankcionált magyar társulat, mint az Ethnographiai Társaság, vagy akár a Zeneakadémia ajánlata alapján? Ez iránt még érdeklődni fogok. Ha igen, akkor úgy gondolom, hogy ezt a nagy- [3. Seite] követségi ajánlólevelet egy egyenesen a francia belügyminiszterhez címzett kérvénnyel lehet a miniszteriumhoz benyújtani és az ügy elintézését francia személyiségek támogatásával befolyásolni.

Megemlítem, hogy van Algirban egy francia állami hivatalnok ismerősöm, aki ott él a családjával. Ha Tanár Úr kívánja, írhatok majd neki és akkor ő, minden ajánlólevélről eltekintve is, esetleg segítségére lehet és felvilágosítással szolgálhat.

Rózsavölgyieké annakidején csupán a „Két kép“ zongorakivonatát küldték. Tanár úr névjegye mellékelve volt és épen ennek alapján vártuk további értesítését. A dolgokat eljásztottam Laloy-nak, aki magával is vitte a kottát. Kártyájának vétele után írtam neki, hogy értesítsen az ügy állásáról, de eddig nem kaptam választ; ezért nem írhattam eddig Önnek erről. [4. Seite] Talán már nincs elég idejük a dolgot előkészíteni. Ha tudni fogom, erről is értesítem majd Önt.

Sajnálom, hogy Laloy számára nem érkezett egy példány a Gyermekdarabokból; talán kikerülte Tanár Úr figyelmét. Ha óhajt neki küldeni, még nem késő, akár az én címemre, akár az övére: Louis Laloy, 17^{bis} rue des Capucins, Bellevue, Seine-et-Oise, France. Azonkívül van még egy példány Párisban, amely felett rendelkezni lehet majd; még hónapokkal ezelőtt küldtettem Rózsavölgyiektől egyéb kottákkal, olyan feltétellel, hogy visszaküldöm, t. i. annakidején a Société Indépendante-hoz adtam be egy nagyobb kottaanyagot. Ha onnan visszakapom és Tanár Úr kívánja, oda adhatom majd Laloy-nak. A Société Indépendante-ban valószínűleg a jövő hónapban játszom; a szonátámat elfogadták [nem abban a formában van, mint ahogy Pesten játszottam, hanem egész új második tétellel], [5. Seite] ellenben a „Pierrot lunaire“-emmel a jury először nem is foglalkozott, azzal a megokolással, hogy szerződésük volt már Schönberggel az ő Pierrot lunaire-jének az előadására (melodráma, német fordításban). Pedig az enyém egészen más műfaj és sokkal előbb készült az övénél. És a jury arra az álláspontra helyezkedett, hogy nem adhatnak elő két azonos című művet. Én kijelentettem, hogy súlyt helyezek arra, hogy ezek a dalok előadásra kerüljenek; azóta valószínűleg újra tárgyalták az ügyet, de nem tudom még, hogy mit határoztak. Ha nem egyeznének bele, lehet, hogy lemondok minden szereplésről.

Bátorkodom még valamit megemlíteni, amit talán Ön is tudni fog: véleményem szerint Algir éghajlati viszonyai a nyári hónapokban és nevezetesen a szárazföldi vidékeken, ahová Ön készül, nem olyanok, hogy azokat európai ember egykönnyen elviselhetné. Nagy kár volna, ha ezért a dologért az egészségét [6. Seite] kockára tenné.

Fogadja, Tanár úr, legszívélyesebb üdvözleteimet.

Tisztelő híve
Zágon Géza Vilmos 21

Paris, 26. April 1913

Sehr geehrter Herr Professor!

Meiner Ansicht nach wird die Beschaffung der notwendigen Ausweisdokumente auf keine besondere Schwierigkeiten stoßen. Calvocoressi ist der musikalische Mitarbeiter der „Comoedia Illustrée“, durch Laloy aber habe ich Verbindung zu Rouché, dem Direktor des Théâtre des Arts, der Redakteur der „Grande Revue“ ist, für die auch Laloy schreibt. Schließlich kenne ich auch Vuillermoz, den Chefredakteur der S. I. M., sehr gut persönlich; ich glaube, das letztere Blatt würde am besten entsprechen. Anfang nächster Woche unternehme ich die notwendigen Schritte und werde Sie vom Ergebnis verständigen.

Ein ministerielles Empfehlungsschreiben wäre freilich am wirksamsten. Daß noch keine Antwort eingetroffen ist, wundert mich nicht; [2. Seite] selbst bei unseren Ministerien ziehen sich die Angelegenheiten monatelang hin, und nun gar, wenn sie mit einem ausländischen Ministerium in Verbindung treten! Es ist fraglich, ob die Sache von unserem Außenamt überhaupt schon hierher gelangt ist; wenn ich die Nummer, das Zeichen oder die *Anschrift* des Schriftstückes wüßte, könnte ich mich beim hiesigen Innenministerium über den Stand der Angelegenheit erkundigen und dann wäre allenfalls mit Unterstützung französischer Persönlichkeiten ein günstiges Ergebnis erzielbar. Ich denke hier in erster Linie an Debussy. Ich glaube, der Vermittler zwischen den Ministerien ist die Botschaft. Es fragt sich, ob man nicht durch *Umgehung des Ministeriums* direkt von der Botschaft ein Empfehlungsschreiben an das französische Ministerium erhalten könnte, auf Grund der Empfehlung einer amtlich sanktionierten ungarischen Körperschaft, wie die Ethnographische Gesellschaft oder die Musikakademie. Diesbezüglich werde ich mich noch erkundigen. Wenn ja, so denke ich, daß dieses [3. Seite] Empfehlungsschreiben von der Botschaft dem Ministerium mit einem direkt an den Innenminister adressierten Gesuch eingereicht und die Erledigung der Sache mit Unterstützung französischer Persönlichkeiten beeinflußt werden könnte.

Ich möchte erwähnen, daß ich in Algir einen Bekannten habe, einen Staatsbeamten, der mit seiner Familie dort lebt. Wenn Herr Professor wünschen, werde ich ihm schreiben, und er kann Ihnen von jedem Empfehlungsschreiben abgesehen behilflich sein und mit Aufklärungen dienen.

Rózsavölgyis haben seinerzeit bloß den Klavierauszug der „Zwei Bilder“ geschickt. Herrn Professors Visitenkarte war beigelegt, und gerade dies ließ uns weitere Nachricht von Ihnen erwarten. Ich habe die Sachen Laloy vorgespielt, der die Noten auch mit sich nahm. Nach Empfang Ihrer Karte habe ich ihn schriftlich um Mitteilung über den Stand der Angelegenheit ersucht, aber bislang keine Antwort erhalten; deshalb konnte ich Ihnen hierüber nicht schreiben. [4. Seite] Vielleicht haben sie keine Zeit mehr zur Vorbereitung der Sache. Sobald ich es weiß, benachrichtige ich Sie auch hierüber.

Ich bedauere, daß für Laloy kein Exemplar der Kinderstücke angekommen ist; vielleicht ist es der Aufmerksamkeit des Herrn Professors entgangen. Wenn Sie ihm eines zu senden wünschen, ist es noch nicht zu spät, sei es an meine oder seine Adresse: Louis Laloy, 17^{bis} rue des Capucins, Bellevue, Seine-et-Oise, France. Überdies befindet sich noch ein Exemplar in Paris, über das verfügt werden kann; ich habe es noch vor Monaten von Rózsavölgyi mit anderen Noten schicken lassen mit der Bedingung, daß ich es zurücksende. Ich habe nämlich seinerzeit der Société Indépendante ein größeres Notenmaterial eingeschickt.

22 Erhalte ich es von dort zurück und es Herr Professor wünschen, so kann ich es Laloy geben.

In der Société Indépendante spiele ich wahrscheinlich im nächsten Monat; meine Sonate wurde angenommen (nicht in der Form, in der ich sie in Pest gespielt habe, sondern mit einem ganz neuen zweiten Satz), [5. Seite] dagegen hat sich die Jury mit meinem „Pierrot lunaire“ anfangs gar nicht befaßt, mit der Begründung, sie hätten bereits einen Vertrag mit Schönberg für die Aufführung seines „Pierrot lunaire“ (Melodrama, in deutscher Übersetzung). Dabei ist der meine eine ganz andere Kunstgattung und wurde viel früher als der seine verfaßt. Und die Jury stellte sich auf den Standpunkt, sie könnten nicht zwei Werke gleichen Titels aufführen. Ich erklärte, ich lege Gewicht darauf, daß diese Lieder zum Vortrag gelangen; seither wurde die Sache wahrscheinlich neuerlich beraten, aber ich kenne den Beschluß noch nicht. Sind sie damit nicht einverstanden, so kann es sein, daß ich jegliche Mitwirkung absage.

Ich möchte noch eines erwähnen, was Sie vielleicht selbst wissen: meiner Ansicht nach sind die klimatischen Verhältnisse in Algerien während der Sommermonate und namentlich auf den Festlandsgebieten, wohin Sie sich begeben wollen, keine solchen, die ein Europäer leicht ertragen könnte. Es wäre sehr schade, wenn Sie dieser Sache wegen Ihre Gesundheit [6. Seite] aufs Spiel setzen würden.

Empfangen Sie, Herr Professor, meine herzlichsten Gr  e.

Ihr ergebener
Géza Vilmos Zágon

III

Igen tisztelt Tanár  r,

Páris, 1913, május 27

az ajánlólevél ügyében az a fordulat állott be, hogy Calvocoressi mások közvetítésével a legelső algeri lap, a „L'Akbar“ igazgatójához, Victor Barricand-hoz fordult aj nlat rt, aki maga is foglalkozik zenével és ismeri az arab muzsikuskokat, akik  nnek a gyűjtésénél segítségére lehetnek. Ha ezt holnapig nem kapom meg, akkor mindent el fogok követni, hogy j n. 3 ig Marseille-ba k ldhessem, vagy egyenesen oda k ldethessem. Minden esetre kérem m g értesítését, vajjon Marseille-b l egyenesen Algerbe utazik-e Tanár  r, vagy ha [2. Seite] nem, milyen egyéb címre küldhetek levelet. Ha mindjárt Algerba menne és 3 ig nem k ldhetn m az ajánlólevelet Marseille-ba, akkor legrosszabb esetben a helyszínén is átvehetné. Az algeri ismerősöm címe :

Léon Briou,
Ancien chef du Contentieux
du Chemin de Fer de l'Est Alg rien
21^{t r} Rue Clauzel, Alger.

Egyidejűleg neki is irok, és meg vagyok győződve, hogy amiben csak teheti, készséggel segítségére lesz. Van egy lánya, aki zongorázni tanul; annak idején beszéltem nekik magyar zenéről; ha Tanár  r a Gyermeckdarabok kottáját vagy egyéb könnyebb kompozici j t felajánlaná neki, bizonyra nagyon meg rvendeztetn .

A „L'Akbar“-t l függetlenül mégis meg akarok még magam kísérelni valamit a S. I. M. n l. [3. Seite] Vuillermoz-val az utóbbi időben nem beszélhettem, de lehet, hogy ma vagy holnap k ndlkozok alkalom.  corcheville-t is kerestem, de ő most Berlinben van. Ha kapok ajánlatot, elküldöm Marseille-ba, vagy valamely más címre, amelyet Tanár  r k z lne velem.

Calvocoressi címe:

164, rue de Courcelles, Paris.

Ha Tanár úrnak útja közben valamire szüksége lenne, amit módomban van elintézni, mindig örömmel állok rendelkezésére és hálás volnék, ha némelykor értesítene, merre jár. Szerencsés útat és sok eredményt kívánva, szívvelyesen üdvözli

*tisztelő híve
Zágon Géza Vilmos*

III

Paris, 27. Mai 1913

Sehr geehrter Herr Professor,
in der Angelegenheit des Empfehlungsschreibens ist die Wendung eingetreten, daß sich Calvocoressi mit Vermittlung dritter um eine Empfehlung an Victor Barricand, den Direktor des allerersten algerischen Blattes, „L'Akbar“, gewandt hat, der sich auch selbst mit Musik befaßt und die arabischen Musikanten, welche Ihnen bei der Sammelarbeit behilflich sein können, kennt. Erhalte ich diese bis morgen nicht, so werde ich alles unternehmen, um sie bis zum 3. Juni nach Marseille senden oder sie direkt dahin senden lassen zu können. Auf jeden Fall bitte ich, mich noch zu verständigen, ob Herr Professor von Marseille direkt nach Algier reisen, oder wenn [2. Seite] nicht, an welche sonstige Adresse ich schreiben kann. Reisen Sie direkt nach Algier und könnte ich den Empfehlungsbrief nicht bis zum 3. nach Marseille gelangen lassen, so könnten sie ihn schlimmstenfalls an Ort und Stelle übernehmen. Die Adresse meines Bekannten in Algier ist:

*Léon Briou,
Ancien chef du Contentieux
du Chemin de Fer de l'Est Algérie
21^{ter} Rue Clauzel, Alger.*

Gleichzeitig schreibe ich auch an ihn, und ich bin überzeugt, daß er in allem, was in seiner Macht steht, Ihnen behilflich sein wird. Er hat eine Tochter, die Klavierspielen lernt; ich habe ihnen seinerzeit von ungarischer Musik erzählt; wenn Herr Professor ihr die Noten der Stücke für Kinder oder eine Ihrer sonstigen leichteren Kompositionen anbieten, würde es ihm sicherlich große Freude bereiten.

Unabhängig von „L'Akbar“ möchte ich auch noch selbst bei S. I. M. etwas versuchen. [3. Seite] Mit Vuillermoz konnte ich in letzter Zeit nicht sprechen, aber es kann sein, daß sich heute oder morgen Gelegenheit dazu ergibt. Ich habe auch Écorcheville gesucht, aber er ist zur Zeit in Berlin. Wenn ich eine Empfehlung bekomme, schicke ich sie nach Marseille oder an welche Adresse immer, die mir Herr Professor angeben.

Calvocoressi's Adresse:

164, rue de Courcelles, Paris.

Brauchten Herr Professor auf Ihrer Reise etwas, das zu erledigen in meinen Kräften steht, so stehe ich mit Freude stets zu Ihrer Verfügung, und ich wäre dankbar, wenn Sie mich manchmal über Ihre Wege verständigen wollten. Glückliche Reise und viel Erfolg wünschend, grüßt Sie herzlichst

Ihr ergebener
Géza Vilmos Zágon

IV

Páris, 1913, jún. 24

Igen tisztelt Tanár Úr,
 nagyon köszönöm szíves megemlékezését. Úgy látszik, azt a kártyámat, melyet Marseille-ba poste restante írtam, nem tetszett megkapni; nem tudom evvel több szerencsém lesz-e. M. George Marchand, akivel Calvocoressi-nél ismerkedtem meg és aki az annak idején aktuális ajánlólevél-ügyet közvetítette Victor Barrucand-nál, a „L'Akbar“ igazgatójánál, értesített, hogy M. Barrucand nagyon örülne, ha Ön Alger-ben felkeresné őt, és mindenben szívesen rendelkezésére állana (M. állítólag nagyon jó ismerője az arab zenei ügyeknek). A címe: 2, rue du Rempart, Alger. A gyűjtés bizonyára sok olyast fog felszínre hozni, ami eddig teljesen ismeretlen volt. Csak kérdés, le lehet-e majd mindent jegyezni a mi systemánkra? Üdvözleteit szívből viszonzozza, [umseitig] K.² zenéit ismeretlenül is hálásan köszöni igaz híve

Zágon Géza Vilmos³

P. S. Algeri ismerősöm, M. Briou, a múlt héten írt; nagyon sajnálja, hogy Ön eddig nem jelentkezett, mivel ezután már nem lehet szolgálatára, épen elutazni készülvén Franciaországba.

IV

Paris, 24. Juni 1913

Sehr geehrter Herr Professor,
 ich danke herzlichst für Ihr liebenswürdiges Gedenken. Es scheint, daß Sie meine nach Marseille poste restante geschriebene Karte nicht erhalten haben; ich weiß nicht, ob ich mit dieser mehr Glück haben werde. M. George Marchand, den ich bei Calvocoressi kennengelernt habe, und der seinerzeit die damals aktuelle Empfehlungsbrief-Angelegenheit beim Direktor von „L'Akbar“, Victor Barrucand, vermittelte, hat mich verständigt, daß M. Barrucand sich sehr freuen würde, wenn Sie ihn in Algier aufsuchen würden, und daß er Ihnen in allem gerne zur Verfügung stehen würde (M. ist angeblich ein vorzüglicher Kenner der arabischen Musik). Seine Adresse: 2, rue du Rempart, Algier. Die Sammlung wird gewiß vieles zu tage bringen, das bisher vollkommen unbekannt war. Fraglich ist nur, ob alles mit unserem System notiert werden kann? Ihren Gruß erwidere ich von Herzen, [umseitig] für die Musik von K.² bedankt sich auch unbekannterweise Ihr ergebener

Géza Vilmos Zágon³

P. S. Mein algerischer Bekannter, M. Briou, schrieb mir letzte Woche; er bedauert sehr, daß Sie sich bisher nicht gemeldet haben, da er nun nicht mehr zu Ihren Diensten stehen kann, indem er sich gerade zur Abreise nach Frankreich anschickt.

V

Budapest, 1914, jún. 23.

V. Zoltán-utca 11

Igen tisztelt Tanár úr,
 roppant sajnálom, hogy már nem találkozhattam Önnel. Remélem, e levelem kezeihez jut, és hogy közben bizonyára beszélt már Calvocoressi úrral, aki értesített, hogy Tiersot-nak szólt az

algiri gyűjtemény ügyében. Most értesültem, hogy a nemzetközi zenekongresszuson Laloy és Tiersot indítványára a zenei folklóre tanulmányozására nemzetközi bizottság alakítását határozták el és ennek már alakult Párisban egy előkészítő bizottsága, amelynek néhány kisebb nép, [2. Seite] (mint pl. Finnország, Macedonia) képviselői szerepelnek. Minthogy szeptembertől fogva ismét Párisban leszek, szeretném ha én lehetnék a bizottság magyar tagja. Ha Tanár úr netalán Tiersot-val beszélne és erről a dologról szó esnék, nagyon kérem, legyen szíves engem megemlíteni. Különben a magam részéről Laloy-nak is írok ez ügyben.

Hallom hogy Kodály a népdalgyűjtemény külföldön való kiadására gondol. Habár személyesen még nem beszéltem vele, azt hiszem, jó volna majd ezzel is ezeknél a párisi embereknél szerencsét próbálni, ki tudja, nem-e jönne nekik kapóra és nem-e könyveltetnék szívesen úgy el, mint az ő kezdeményezésüknek egy eklatáns eredményét?

Laloy pl. roppantul appreciálta [3. Seite] a Gyermekeadarabokat. Remélem, Tanár úr felkeresi őt, már régen jeleztem neki az Ön párisi útját. (Minden esetre itt küldöm címét: Bellevue, 17^{bis} rue des Capucins; a Gare du Montparnasse-ról lehet vasúton kimenni).

Meddigre tervezi ott-tartózkodását? Remélve, hogy szeptemberig alkalmam lesz még láthatni, maradtam

őszintén tisztelő híve
Zágon Géza Vilmos⁴

Calvocoressi levelében írja, hogy a fotografiákat mindeddig nem kapta meg. Csak nemrégén küldték el nekem Párisból a vasút erre vonatkozó értesítését. Nem hiszem ugyan, hogy szükség lehetne rá, de minden esetre mellékelem.

V

Budapest, 23. Juni 1914

V. Zoltán-utca 11

Sehr geehrter Herr Professor,

ich bedauere außerordentlich, Sie nicht mehr angetroffen zu haben. Ich hoffe, daß dieser Brief Sie erreicht und Sie sicherlich inzwischen mit Herrn Calvocoressi gesprochen haben, der mich verständigt hat, er habe mit Tiersot über die algerische Sammlung gesprochen. Eben erfahre ich, daß auf dem Internationalen Musikkongreß auf Antrag von Laloy und Tiersot die Gründung eines internationalen Ausschusses zum Studium der musikalischen Folklore beschlossen und in Paris bereits ein Vorbereitungs-komitee gebildet wurde, in dem die Vertreter einiger kleiner Nationen [2. Seite] (wie z. B. Finnland, Mazedonien) wirken. Da ich ab September wieder in Paris sein werde, wäre es mir lieb, wenn ich das ungarische Mitglied dieses Ausschusses sein könnte. Insofern Herr Professor mit Tiersot sprechen und diese Sache zur Sprache käme, bitte ich sehr, haben Sie die Liebenswürdigkeit, mich zu erwähnen. Übrigens schreibe ich auch meinerseits in dieser Frage an Laloy.

Wie ich hörte, denkt Kodály an die Ausgabe der Volksliedersammlung im Ausland. Obzwar ich mit ihm persönlich noch nicht gesprochen habe, glaube ich, daß es gut wäre, sich auch damit an diese Pariser Leute zu wenden, wer weiß, ob es ihnen nicht gerade zupasse kommt und sie es nicht gerne als ein eklatantes Ergebnis ihrer Initiative verbuchen würden?

26 Laloy z. B. hat Ihre Kinderstücke [3. Seite] überaus appretioniert. Ich hoffe, Herr Professor suchen ihn auf, Ihre Pariser Reise habe ich ihm schon vor langem angekündigt.

(Auf jeden Fall sende ich hier seine Adresse: Bellevue, 17^{bis} rue des Capucins; von Gare du Montparnasse mit der Bahn zu erreichen.)

Für wie lange planen Sie Ihren dortigen Aufenthalt? In der Hoffnung, Sie bis September noch sehen zu können, verbleibe ich

Ihr aufrichtig ergebener
Géza Vilmos Zágón⁴

Calvocoressi schreibt in seinem Brief, er habe die Photographien noch nicht erhalten. Erst vor kurzem habe ich die diesbezügliche Nachricht der Eisenbahn aus Paris zugeschickt bekommen. Obzwar ich nicht glaube, daß sie benötigt wird, lege ich sie für jeden Fall bei.

ANMERKUNGEN

Géza Vilmos Zágón (1890—1918), Komponist und ungarischer Kritiker, lebte lange in Paris. Er schrieb Lieder und Klavierstücke und veröffentlichte: *Beethoven zongoraszonátái esztétikai megvilágításban* (Die Klaviersonaten Beethovens in ästhetischer Beleuchtung), eine Studie über Debussy (dessen großer Bewunderer und begeisterter Propagandist er war) und eine Abhandlung über die I. Suite von Bartók.

Da alle anderen Persönlichkeiten und Institutionen, denen wir in diesen Briefen begegnen, jedem mit dem Pariser Musikleben vor 1914 einigermaßen Vertrauten bekannt sind, scheint es überflüssig, näher über sie zu berichten.

Wir veröffentlichen die von Bartók aufgehobenen Briefe Zágóns, weil sie Einzelheiten über die Reise nach Biskra, gewisse Ballettprojekte, über die L. Somfai berichtet, den Rumänischen Tanz (s. meinen Artikel) und die Reise nach Paris i. J. 1914 enthalten, die Bartók in dem Brief an Ravel erwähnt.

★

1. Es handelt sich offenkundig um die Partitur der *Két kép* (Deux images) 1. Virágzás (Blüten), 2. A falu tánca (Der Dorftanz).

2. Kodály.

3. In diesem Brief steht *Barrucand* statt *Barricand*. Die Mitteilung findet sich auf einer Postkarte, mit der Adresse:

*Monsieur le Professeur
Béla Bartók
Poste restante
Alger*

4. Dieser Brief befindet sich, wie auch die vorigen, in einem Umschlag. Aus seinem Inhalt kann geschlossen werden, daß sich Bartók bereits in Paris befand.

D. D.

NIGHTVERTONTE LIBRETTI IM NACHLASS UND ANDERE BÜHNENPLÄNE
BARTÓKS

Aus dem Material des im Budapester Bartók Archivum bewahrten „Bartók-Nachlasses“ und aus seinem eigenen Material sind bisher dreizehn (lückenlose, manuskriptartige) Libretti zum Vorschein gekommen, mit deren Vertonung sich unseres Wissens Bartók *nicht* befaßt hat. Eine kurze Besprechung dieses Materials scheint dennoch nicht überflüssig zu sein. Es ergibt sich vor allem eine negative Erfahrung: daß nämlich Bartók solche Libretti nicht brauchen konnte. Die Kenntnis dieses Materials hilft uns zum besseren Verständnis dessen, weshalb — über die entmutigenden Erfahrungen der Inszenierungssorgen und den Ärger mit drei Bühnenwerken hinausgehend — Bartók keine weiteren szenischen Kompositionen hinterließ, und inwieweit die Ursache hierfür im Mangel entsprechender Textbücher lag.¹ Nicht zuletzt leitet uns bei der Veröffentlichung dieser Besprechung der Gedanke, daß vielleicht alle, die von anderen Bartók zugesandten Libretti oder bisher unveröffentlichten Dokumenten dieser Art Kenntnis haben, sich mit Ergänzungen bzw. Richtigstellungen an das Bartók Archivum, die „Documenta Bartókiana“ wenden und damit das einschlägige Wissen vervollständigen.

Nach einer Aufzählung der Libretti in der chronologischen Reihenfolge ihrer Zusendung geben wir in alphabetischer Ordnung der Verfasser eine kurze Übersicht über diese Textbücher selbst sowie über die mit ihnen zusammenhängenden, uns bekannten biographischen Daten.

Als ANHANG bringen wir in ihrer chronologischen Reihenfolge — ohne Anspruch auf Vollständigkeit — einige andere noch nicht veröffentlichte Dokumente, die sich mittelbar auf Bartók zugeschickte oder ihm angebotene Libretti und Bühnenpläne beziehen und der Forschung einen weiteren Anstoß geben können.²

★

Die im Bartók-Nachlaß gefundenen Libretti in der Reihenfolge ihrer Zusendung:

1921 Fülöp, Áron — Bakóczy, Károly: Csaba. Tündéri opera. (= 6.)

1924? Calvocoressi, Michel Dimitri: Projet de Ballet. (= 4.)

1925 Sebes, Árpád: A féreg álma. Drámai költemény. (= 11.)

1928 Fodor, Ilona: Tündérlázadás. Balett-pantomim. (= 5.)

Puskás, Lajos: Júlia szép leány. Misztérium. (= 9.)

1929 Pogány, Béla: Alfa és omega. Misztérium. (= 8.)

Basch, Hugo F.: Zehntausend Volt. Oper in 3 Akten. (= 2.)

Ohne Jahresangabe:

- Balázs, Béla: Ein kleines Mädchen in der großen Stadt. Tanzpantomime. (= 1.)
Bencze, István: Fortunatus. Operaszöveg. (= 3.)
Maár, Ferike: A föld. Egy magyar ballada. (= 7.)
Rózsa, Ignác: Szerelm a középkorban. Drámai költemény. (= 10.)
Hadak útja. Dalmú. [Ohne Verfasser, unter einem Motto zugesandt.] (= 12.)
I. Suite. A csodaszarvas. Pantomim. [Ohne Verfasser.] (= 13.)

A) NICHTVERTONTE LIBRETTI IM NACHLASS

I.

Balázs, Béla: *Ein kleines Mädchen in der großen Stadt*

Über dieses Werk von Béla Balázs, dem Librettisten der beiden ersten Bühnenwerke Bartóks, wissen wir im Grunde genommen nichts Genaues. Dem Manuskript ist kein Begleitschreiben beigelegt. Es stammt vielleicht aus der Zeit der Emigration Balázs', aus den dreißiger Jahren.³ Es ist ein mit Maschine geschriebenes Original exemplar von 7 Blatt Umfang, voller Überschlüge und Korrekturen. Der ursprüngliche Titel war: „*Frühlingswelken. Tanzpantomime von Béla Balázs.*“ Nachträglich hat der Autor den Titel „*Frühlingswelken*“ mit Tinte durchgestrichen und den endgültigen: „*Ein Kleines Mädchen in der grossen Stadt*“ darübersetzt.

Nach detaillierter Beschreibung des Bühnenbildes „(*Herbstlicher Park am Abend. „Expressionistisch stylisiert*)“ schildert Balázs in der Gliederung („*Situation I–XIX*“) in knappen Sätzen die Handlung. Fünf Mädchen im Alter von 13 bis 14 Jahren spielen in der Dämmerung Blindenkuh. Fünf Jungen von 16 bis 17 Jahren treten auf. Das Mädchen mit den zugebundenen Augen bekommt einen Jungen zu fassen, ohne zu wissen, wer es sei. Der Junge küßt sie. Das Mädchen wird des Geschehenen gewahr und reißt die Binde von den Augen. Betroffen, aber unaufhaltsam nähern sie sich einander. Schon berühren sich ihre Hände, als ein stattlicher, dunkler Herr zwischen sie tritt. Sie fahren erschrocken auf, der Junge grüßt verlegen. Das Mädchen flieht vor dem dunklen Herrn. Sie trifft ihre Freundin. Erregt starrt sie nun die Wunder des dunkel gewordenen Parkes an, die kosenden Liebespaare, die nackten Statuen des jetzt beleuchteten Springbrunnens. Die beiden Mädchen fallen sich in die Arme. Straßendirnen und verdächtige Männer treten auf. Die Männer umringen das kleine Mädchen. Da tauchen fünf Wachleute und der stattliche Herr auf. Die Straßendirnen weisen auf das kleine Mädchen, das gezwungen ist, vor der Polizei zum dunklen Herrn zu flüchten. Sie bleiben zu zweit allein, der Herr zieht sie mit sich in das Gebüsch. Die Szene füllt sich mit makabren Gestalten der Großstadt. Das Mädchen tritt gedemütigt aus dem Gebüsch heraus. Vorher haben die Freudenmädchen den Jungen verführt. Die Wachleute erscheinen wieder. Das Mädchen weiß sich nicht anders zu helfen und stürzt sich in das Becken des Springbrunnens. Der dunkle Herr kommt gelassen daher, weist sich aus, die Polizei läßt ihn seines Weges gehen. Die Leiche des kleinen Mädchens wird aus dem Wasser gezogen. Die Straßendirnen kommen und betrachten fröstelnd beklommen die Leiche. Im Hintergrund der ins Riesige gewachsene Schatten des stattlichen Herrn.

Auch die kleineren Einzelheiten der Handlung sind dermaßen schwül erotisch, ja geradezu pornographisch, daß man die Ursache dafür, daß Bartók das Libretto außer acht ließ, nicht

erst in der angeblichen Entfremdung zwischen Bartók und Balázs suchen muß, die mit der Pressekampagne um den „Holzgeschnitzten Prinzen“ begonnen haben soll; — dieses Libretto war nicht nach Bartóks Geschmack.

2.

Basch, Hugo F.: *Zehntausend Volt*

Hugo F. Basch (Wien, 19. Philippovichgasse 1.) sandte seinen Operntext in 3 Aufzügen „Zehntausend Volt — oder Es kommt, wie es kommen muss“ in Begleitung eines Briefes an Bartók. Der Brief:

„Werter Herr Professor,

ich hätte am liebsten mein Opernlibretto ‚10.000 Volt‘ ohne irgendwelche Begleitzeile an Sie gelangen lassen wollen. Da mir aber daran gelegen ist, von Ihnen ein Urteil vielleicht sogar ein Anerbieten zu erlangen, hätte die alleinstehende Adresse auf diesem Papier möglicherweise anders gewirkt als beabsichtigt war. So nehmen Sie die beiden Sätze nichts als die Umrahmung der Namens- und Wohnungsbenennung.

In Verehrung [...]

Bartók hat an das auf Rotaprint vervielfältigte Maschinenschriftstück von 29 Blatt Umfang keine Bemerkungen geknüpft; sein Antwortschreiben wurde bisher nicht aufgefunden. Es ist mit Recht kaum glaubhaft, daß Bartók an die Vertonung des für eine Oper ungeeigneten (affektierten, philosophierenden, an eine in utopistisches Milieu gestellte Handlung geknüpften) deutschen Textes gedacht hatte.

3.

Bencze, István: *Fortunatus*

Ein maschinengeschriebener, 34 + 2 Seiten langer Operntext in vier Aufzügen, ohne Begleitschreiben und Datum. Auf dem Titelblatt mit Bleistift angemerkt der Wohnort István Benczes: Hajdúdorog. Ein ursprünglich als Opernlibretto in Versen geschriebener, im Niveau recht schwacher, sprachlich altertümlicher ungarischer Text.

Die erdichtete historische Handlung des Stückes spielt in den Jahren vor der Schlacht bei Mohács⁴ (1526) in Buda (Ofen). Authentischer Hintergrund ist die ewig mit Geldschwierigkeiten kämpfende, sich selbst verzehrende, der Katastrophe zustürzende Landesführung des ungarischen Königs *Lajos II.* Der jüdische Bankier *Izsák* triumphiert endlich, trotz ständiger Demütigungen und verwirklicht in dieser Atmosphäre seinen Traum: Er läßt seinen angenommenen Sohn *Sámuel*, den späteren *Imre Fortunatus*, Landesschatzmeister werden. Der III. und IV. Akt stellt die persönliche Tragödie des *Fortunatus* dar: Er täuscht sich in seiner Gattin *Margit Fugger* und wird von den ungarischen Adelsherren, die den König und die ganze Nation an den Bettelstab bringen, verspottet und getötet.

4.

Calvocoressi, Michel Dimitri: *Projet de Ballet*

30 Vierseitige Originalhandschrift. Text nur auf Seite 1 und 3. Die Handlung des kurzgefaßten französischen Librettos (*Projet de Ballet par MDCalvocoressi* / Copyright):

Nächtlicher Zaubergarten. Im Schein der aufgehenden Sonne erblickt man die im Kreis ihrer Gefolgschaft schlafende, von wilden Krieger-Monstren bewahrte Liebesgöttin. Alle wachen auf, die Wächter werden von der Königin fortgejagt. Es kommen Musikanten, Gaukler, Zwerge, Tänzer. Die Belustigung wird von sich nahenden Kriegern unterbrochen. Die Königin vollführt ihre Zaubergeste, worauf sich alle entfernen. Sie bleibt allein. Die Dienerinnen kommen mit den entwaffneten Kriegern zurück. Orgie, nach der die Krieger allmählich einschlafen. Von fremder, magischer Kriegsmusik begleitet, tritt der Kriegsgott von seinem Schwirrvogelheer gefolgt ein. Die Königin und ihre Dienerinnen locken sie, erfolglos. Auf ihren Befehl wachen die Krieger auf und erheben sich zum Kampfe. Frauen und Königin bleiben machtlos zurück.

Aus Bartóks bisher unveröffentlichtem Brief über die Fertigstellung und Vertonung des Manuskripts bringen wir den ersten Absatz ohne Kommentar:

Budapest, Szilágyi tér 4.

15. II. 1925.

„Mein lieber Calvocoressi!

Nun ist es schon über ein Jahr, dass wir von einander keine Nachricht haben! Ich hatte eine ziemlich schwere Zeit durchzumachen: Krankheiten in der Familie und verschiedene andere Sorgen und Plagen! so dass ich überhaupt kaum zu irgendetwas Lust und Zeit hatte. Dieses 1 ¼ Jahr ist verflossen, ohne dass ich nur eine Note neue Musik geschrieben hätte. Mit grosser Mühe und Not habe ich endlich die Partitur meines ‚Wunderbaren Mandarin’s im Sommer und Herbst fertiggebracht; der 4-händige Klavierauszug ist soeben erschienen. Was Ihren Textentwurf anbelangt, so kann ich Sie wirklich nicht dazu bewegen, mir denselben auszuarbeiten; Sie sehen wie wenig ich arbeiten kann, es wäre höchstwahrscheinlich eine verlorene Mühe Ihrerseits. Kleinere Musikalische (Kompositions-)pläne habe ich allerdings, doch leider kommt es nicht zur Ausführung. Vielleicht wird es vom Frühjahr an besser — und ich werde dann vielleicht doch an’s Arbeiten kommen. [...].“

5.

Fodor, Ilona: *Tündérlázadás*

Am 27. November 1928 sandte Ilona Fodor (wohnhaft Budapest VI., Munkácsy M. u. 37, literarische Dilettantin) Bartók ein „*Tündérlázadás, Ballett-pantomim*“ (Aufstand der Feen, Ballettpantomime) betiteltes, 5 Schreibmaschinenseiten langes Manuskript in Begleitung eines Briefes.

„[...] az Ön világokat átfogó, nagy művészetének kijáró tisztelettel kérem: olvassa el. [...] Nehéz dolgom van így, ismeretlenül bekopogtatni Önhöz a kézirattal, de ha lelkét a mese megkapja, akkor, remélem megbocsájt érte. [...] Ha a ‚Tündérlázadás‘-t még sem találja olyannak, hogy foglalkozni kívánna vele, kérem akkor is mielőbbi szíves értesítését, mert akkor szomoruan és elképzeléseim megcsorbitásával kénytelen lennék a balettet külföldön értékesíteni [...].“

[...] mit der Ihrer Welten umspannenden, großen Kunst gebührenden Hochachtung bitte ich: lesen Sie es. [...] Es ist schwer für mich, so unbekannterweise bei Ihnen mit einem Manuskript anzuklopfen, aber wenn das Märchen Ihre Seele anspricht, so werden Sie mir, hoffe ich, verzeihen. [...] Halten Sie den ‚Aufstand der Feen‘ nicht für so, daß Sie sich mit ihm zu befassen wünschen, bitte ich gleichfalls um baldigste freundliche Verständigung, denn dann

wäre ich, traurig und in meinen Vorstellungen enttäuscht, gezwungen, das Ballett im Ausland zu verwerten [...].

Die Handlung des stellenweise den Naturbildern des „Holzgeschnitzten Prinzen“ auffallend ähnelnden, in Textführung und Stil gleich dilettantischen Ballettentwurfes ist kurz die folgende:

(I. Teil) In einem Blumengarten segnet im Morgendämmern die Rosenfee die zum Sterben auserwählten Blumen. Der Gärtnerbursche tritt auf, schneidet sie ab, sammelt sie in seinen Korb und gibt sie seiner Geliebten. — (II. Teil) Nacht im Garten, der Gärtner und seine Geliebte schlafen. Die Blumenfeen verzaubern sie und lassen sie in den abgeschnittenen Blumen die blutenden Feenköpfe erblicken. Der Gärtner leugnet, daß die Schere, das Mordwerkzeug, ihm gehört. Er wird begnadigt und flieht; die Blumen tanzen einen festlichen Reigen.

6.

Fülöp, Áron—Bakóczy, Károly: *Csaba*

Am 18. September 1921 erhielt Bartók von Károly Bakóczy, Professor am reformierten Obergymnasium in Székelyudvarhely, einen langen Brief. „[...] Fülöp Áronnétól hallottam, hogy Tanár Úr egyidőben gondolkozott a Csaba megzenésítésén. Ahogy az eposzban van, librettónak nem alkalmas. Ha annak idejében azon múlt, hogy nem volt, aki az eposzt merész kézzel felforgassa és átalakítsa: ez utóbbival én szerencsét próbáltam [...].“ — [...] Von Frau Áron Fülöp hörte ich, daß sie, Herr Professor, seinerzeit an die Vertonung des Csaba gedacht haben. Wie es im Epos erscheint, ist es als Libretto nicht brauchbar. Ist es seinerzeit daran gescheitert, daß sich niemand fand, der das Epos mit mutiger Hand umstürzt und umgestaltet: mit letzterem habe ich mein Glück versucht [...]. Den dichterischen Nachlaß des aus Siebenbürgen stammenden Lehrers, Bibliothekars und Schriftstellers Áron Fülöp (1861—1920) hat 1923 Károly Bakóczy veröffentlicht (Károly Bakóczy: Fülöp Áron élete és költészete [Áron Fülöps Leben und Dichtung]). Ein Exemplar dieses Buches gelangte in Bartóks Bibliothek, darin blieb auch der zitierte Brief erhalten.

Das Epos „Csaba“ von Áron Fülöp erschien 1906 in Budapest im Athenaeum-Verlag. 1908 wurden einzelne Teile daraus in verschiedenen literarischen Gesellschaften Budapests vorgelesen. Es ist möglich, daß Bartók Einzelheiten aus dem Epos gehört und sich damals vielleicht auch dafür interessiert hat. (In dem 1923 erschienenen Band „Áron Fülöps Leben und Dichtung“ hat er das Epos gewiß nicht nochmals gelesen, dieser Teil des Buches ist nämlich in seinem eigenen Exemplar unaufgeschnitten.)

Im weiteren schreibt Bakóczy in seinem Brief über seine Umarbeitung, über die noch offenen Probleme und schließt wie folgt: „[...] Minden esetre nagyon szeretném, hogy még ha a terv nem is nyeri meg tetszését, Tanár Úr egy levélben elmondandó az észrevételeit. Nekem nagy okulásomra szolgálna. [...].“ — ([...] Jedenfalls wäre es mir sehr lieb, auch in dem Fall, daß der Plan Ihr Gefallen nicht findet, Herr Professor in einem Brief Ihre Wahrnehmungen bekanntgeben würden. Mir würde sie zu großer Belehrung dienen. [...]) (Bartóks diesbezüglicher Antwortbrief ist bisher nicht bekannt.) Als Anhang legt Bakóczy auf 10 handgeschriebenen Briefseiten den ungarisch verfaßten Librettoentwurf „Csaba. (Tündéri opera)“ (Csaba, Feenoper) bei.

Die in vier Akte gegliederte Handlung schöpft ihre Motive aus der Sagenwelt der Hunnen. Ihre Gestalten sind: *Csaba*, hunnischer Prinz, der sein Volk nach den Feindselig-

keiten mit den Germanen in die Urheimat zurückführt; *Ibolya*; Csabas Mutter, die in Gestalt des Turulvogels erscheinende *Réka*; — auf der Seite der Germanen *Krimhilda*; das Werkzeug ihrer Zauberei, ihres Fluches: die Fee *Firtos*; ferner Hunnenkrieger; — und schließlich (als die heimkehrenden Hunnen im IV. Akt in den Bergen des Kaukasus ankommen): Ungarn, die auf Grund der Ähnlichkeit ihrer Lieder in den Hunnen ihre Brüder erkennen und nun geloben, ihr avitisches Erbe (d. h. das heutige Ungarn) wiederzugewinnen. — Das Libretto ist im übrigen in dieser Form derart unausgegoren, daß es zur Vertonung schon aus diesem Grunde nicht geeignet sein konnte.

7.

Maár, Ferike: *A föld*

Ein Manuskript von 3 + 35 Schreibmaschinenseiten: „*A föld. Egy magyar ballada 3 részben.*“ (Die Erde. Eine ungarische Ballade in 3 Teilen.) Auf der Titelseite mit Bleistift: „*Irta Maár Ferike*“ (von Ferike Maár), p. *Adr. Melles, Wien, VI Gumpendorferstr. 8 II.* Ohne Datum.⁵ — Ein sich an die volkstümlicherische Richtung (die zwischen den zwei Weltkriegen vornehmlich in der ungarischen Literatur herrschte) anlehrender Prosatext, gespickt mit gekünstelt bäuerlichen Redewendungen. Eine Prosa, die zur Vertonung absolut ungeeignet ist.

Schauplatz: Das Feld am Dorfrand. *Mihály* und seine Schwester *Boris* bestellen unter übermenschlicher Anstrengung den Boden mit der Hacke. Den Boden, der nicht mehr ihnen gehört, um den sie ihr älterer Bruder betrogen hat. Aber *Mihály* kommt von der Muttererde nicht los. Zuerst verläßt ihn seine Schwester *Boris* (I. Teil), weil sie sich ein besseres und leichteres Leben in der Stadt verspricht. Dann läßt ihn, einem vagabundierenden Träumer zuliebe, *Panna* im Stich, ein Mädchen, das sich ihm freiwillig angeschlossen hatte (II. Teil) — um des freien Landstreicherlebens willen. Auch mit den zur gewaltsamen Bodenenteignung ausrückenden bäuerlichen Habenichtsen will er nichts gemein haben; der Sturm, der seine ärmliche Hütte zerstört, schreckt ihn ebenso wenig wie der in der Vision des Sturmes erscheinende Geist der toten Mutter, die ihn aus dem mühsalbeladenen irdischen Leben abrufft (III. Teil). Er bleibt, sein Leben ist mit der Erde verwachsen.

8.

Pogány, Béla: *Alfa és omega*

Dr. Béla Pogány (Budapest II., Faloncsi út 7.) sandte am 16. Januar 1929 Bartók sein 161 Schreibmaschinenseiten umfassendes Manuskript in Begleitung eines Briefes. „[. . .] *Kérem az: bírálja el, hogy munkám megérdemli-e a Bartók zenét. S nagyon kérem ne vélelmezze nálam a mindenkik számára vélelmezhető érzékenykedő hiúságot; s ezért legyen kritikája kíméletlenül őszinte, de igazságos, csak ne kitérő udvarias, ne elnéző . . . ! Amennyiben munkám alkalmas a megzenésítésre úgy azt örömmel bocsájtom megzenésítés végett rendelkezésére [. . .].*“ — [. . .] *Meine Bitte ist: beurteilen Sie, ob meine Arbeit der Bartók-Musik würdig ist. Und ich bitte Sie sehr, bei mir die bei jedermann anzunehmende verletzbar Eitelkeit nicht vorauszusetzen; und deshalb sei Ihre Kritik unbarmherzig aufrichtig, nicht aber ausweichend höflich, nicht nachsichtig . . . ! Sofern meine Arbeit sich zur Vertonung eignet, stelle ich sie Ihnen mit Freuden zur Vertonung zur Verfügung. [. . .]*

33

Das infolge seines gewaltigen Umfanges zur Vertonung von vornherein ungeeignete „apokalyptische Mysterium“ ist sichtlich nach der „Tragödie des Menschen“ von Madách angelegt. Eine Vorstellung vom Inhalt des mit zahllosen Zitaten aus dem Neuen Testament, aus geschichtlichen Werken und Gedichten mit gewissenhaftem Fleiß in ungarischer Sprache abgefaßten Mysteriums gibt seine Einteilung:

Vorspiel (Szene, wie auch in den Zwischenspielen: das Weltall). Aufbrechen des 1. Siegels: Deicidium (Schauplatz: Jerusalem zur Zeit der Kreuzigung Christi; Rom i. J. 500 u. Z.). Aufbrechen des 2. Siegels: Macht (Schauplatz: Kiew im Jahre 987, 988). Aufbrechen des 3. Siegels: Wissen und Kunst (Schauplatz: Florenz 1498, der Scheiterhaufen Savonarolas; 1620, Frühlingsfest amerikanischer Ansiedler). Aufbrechen des 4. Siegels: Der Krieg (Schauplatz: Budapest zur Zeit des [I.] Weltkrieges). Aufbrechen des 5. Siegels: Das Kapital (Schauplatz: Kapitalania, Gegenwart). Aufbrechen des 6. Siegels: Zerstörung (Schauplatz: Palmbeach, Gegenwart). Aufbrechen des 7. Siegels: Der Antichrist (Jüngstes Gericht). Epilog: Der Baum des Lebens (Schauplatz: das Paradies). — Hauptdarsteller in den die einzelnen Bilder verbindenden Szenen sind der Apostel Johannes und Luzifer. Die charakteristischen letzten Zeilen des Mysteriums lauten: *, „Mensch, glaube! Glaube an die ewige Wahrheit: an die ewige heilige soziale Gerechtigkeit.“

9.

Puskás, Lajos: *Júlia szép leány*

Ein 37 Schreibmaschinenseiten umfassendes Manuskript, ohne Begleitbrief, betitelt „*Júlia szép leány* (etwa: Schön-Julchen). *Misztérium 3 felvonásban*“ (Mysterium in 3 Akten); auf der letzten Seite das Datum: Dezember 1928. Der Schriftsteller Lajos Puskás, der vom Volksstück („*Árva Tóni*“, ersch. 1900) bis zu dem auf Kenntnis der Volksdichtung beruhenden Stil des „*Júlia szép leány*“ (ersch. 1940) weit fortgeschritten ist, hat hier einen nicht guten, aber beachtenswerten Text verfaßt. Er versucht, wörtlich zitierte Zeilen aus Szekler Volksballaden („*Júlia szép leány*“, „*Kőmives Kelemen*“ usw.) in einen eigenen balladenmäßigen Stil einzuschmelzen. Der urwüchsige und der künstlich volkstümliche Text passen nicht harmonisch zueinander; das Ergebnis ist ein gekünstelter, überwuchertes, falsch klingender Stil, der Bartók, den Forscher und Enthusiasten der echten Volkskunst, nicht ansprechen konnte.

Das kurze Gerüst der dreiaktigen Handlung ist: (I.) Brautwerbung; *Kelemen* hält um *Júlias* Hand an. (II.) Vor der Wundermühle die Bahre Kelemens; Totenklage; dann Auferstehung Kelemens. (III.) Bau der Burg Déva, Gelöbnis des Maurermeisters Kelemen; Julia wird in die im Bau befindliche Burg eingemauert.

Wir haben keine Kenntnis davon, ob sich Bartók mit dem Gedanken an eine Vertonung befaßt hatte; sein Brief an Puskás wurde bisher nicht aufgefunden.

10.

Rózsa, Ignác: *Szerelem a középkorban*

„*Szerelem a középkorban*“ *Drámai költemény képekben* (Liebe im Mittelalter, ein „dramatisches Gedicht in Bildern“) umfaßt 6 Schreibmaschinenseiten und hat kein Begleitschreiben. Auf der letzten Seite findet sich die Budapester Anschrift (VI., Szív-u. 3.) des Verfassers, der gewiß mit dem Schriftsteller Ignác Rózsa identisch ist, der in der Zeit zwischen

den zwei Weltkriegen einige Gedichtsbände und Romane publiziert hat. Dieses in Versen geschriebene ungarische Textbuch ist jedenfalls eine fast laienhaft schwache Leistung.

Das in drei Akte, kurze Szenen gegliederte Stück spielt in historischer Phantasieumgebung. Der Spielmann György macht der Königin *Anna* den Hof, verspricht jedoch gleichzeitig *Margit*, der Tochter des Zunftmeisters *Konrád* die Ehe. Die Königin erfährt dies und fordert das Inquisitionsverfahren gegen *Margit*. Der König erkennt die Untreue seiner Gattin und entscheidet in der Angst, daß seine Schande bekannt wird, anders. Seine Krieger nehmen György und *Margit* gefangen und schleppen sie vor den Richterstuhl. Das Urteil des Königs wird verkündet: *Margit* wird begnadigt, der Spielmann György dem Henker überliefert.

11.

Sebes, Árpád: *A féreg álma*

Der Journalist im Ruhenstand Árpád Sebes berichtete kurz vor seinem Tode, in einem am 1. 8. 1963 geschriebenen Brief: „[...] emlékezetem szerint Bartók Bélával 1925 év elején történt beszélgetésünk alkalmával szóba került *„A féreg álma“* c. ifjúkori drámai költeményem, — melyet 1913—14-ben, 17—18 éves koromban irtam —, megzenésítés céljából. Bartók Bélát érdekelte a költemény témája, s megállapodásunk értelmében el is juttattam hozzá. [...] Nemsokkal ezután súlyos anyagi és egészségügyi körülmények közé — kórházba is — kerültem, s ez megakadályozott abban, hogy érdeklődjek a szövegkönyv sorsáról. Később pedig feledésbe merült az egész s nem tudom, Bartók Béla foglalkozott-e a megzenésítés gondolatával.“ — ([...] soweit ich mich erinnern kann, kam bei einem Gespräch mit Béla Bartók am Anfang des Jahres 1925 mein dramatisches Jugendgedicht *„A féreg álma“* [Der Traum der Made], das ich 1913—14 im Alter von 17 oder 18 Jahren geschrieben hatte, zwecks Vertonung zur Sprache. Béla Bartók interessierte sich für das Thema des Gedichtes, ich habe es ihm vereinbarungsgemäß auch zukommen lassen. [...] Bald darauf geriet ich in schwierige materielle und gesundheitliche Verhältnisse — auch ins Spital —, und dies hat mich verhindert, mich um das Schicksal des Textbuches zu kümmern. Später geriet das Ganze in Vergessenheit und ich weiß nicht, ob Béla Bartók sich mit dem Gedanken der Vertonung befaßt hat.)

Das [2] + 41 Schreibmaschinenseiten umfassende Stück enthält zahlreiche von Árpád Sebes stammende Korrekturen und Änderungen; keinerlei Spuren liegen vor, daß sich Bartók mit dem Gedanken der Vertonung getragen habe. — Es ist unmöglich, eine kurze Inhaltsübersicht des dramatischen Gedichtes *„A féreg álma“* zu geben. Sebes war zwar einer der begabten ungarischen sozialdemokratischen Journalisten der Jahre 1920—1930, von beachtenswertem schriftstellerischem Talent und ausgesprochener Phantasie — dieses dramatische Gedicht aus der Jugend war indessen noch im Geiste des Expressionismus gehalten, stilistisch exalziert, gekünstelt, dem Anliegen nach unklar; das in 6 Szenen gegliederte Stück ist zur Vertonung vollkommen ungeeignet.

12.

— —: *Hadak útja*

Das „Singspiel in drei Akten“ *„Hadak útja“* („Weg der Heerscharen“, eine sagenhafte Vorstellung wie etwa die „Wilde Jagd“ im Deutschen), liegt ohne Datum, Begleitschreiben und Nennung des Verfassers, nur mit dem Motto *„Él magyar, áll Buda még!“* (auch ein

35

geflügeltes Wort für „Ungarn ist noch nicht verloren“) vor.⁶ 2 + 49 Schreibmaschinen-seiten langes Stück, ein literarisch schwaches Libretto in Versen.

Die Geschichte spielt in den Jahren vor der „Landnahme“ (9. Jahrhundert), d. h. dem Einzug der Ungarn in das Karpatenbecken. Die ersten zwei Akte spielen noch in Lebedien, der angeblichen vormaligen Heimat der Ungarn (Wahl des Álmos zum Führer, seine Heirat mit der Hunnin Réka, die Prophezeiung einer neuen Heimat; Erscheinen Hadurs [des Kriegsgottes] im Traume des Álmos, Übergabe des sagenhaften Schwertes, die Offenbarung, daß das ungarische Volk und die jenseits der Berge in Bedrängnis lebende kleine Hunnenschar Brudervölker seien.) Der III. Akt spielt bereits vor einem Übergang über die Karpathen; (der Sohn des Álmos und der Réka, der junge Held Árpád, stellt sich an die Spitze der zur Landnahme bereiten Heere und betritt, mit der kleinen Schar Hunnen — den Szeklern — vereinigt, den Boden des neuen Vaterlandes).

13.

— —: I. Suite. A csodaszarvas

Ein Manuskript von 6 Schreibmaschinenseiten, ohne Begleitbrief, Datum oder Angabe des Verfassers, mit dem genauen Titel: „I. Suite. (A csodaszarvas. Pantomim. Arany költeménye nyomán.)“ (Der Wunderhirsch, Pantomime. Nach dem Gedicht von Arany.) — Bartók hat 1930 angeblich dem Opernhaus versprochen, seine I. Suite für großes Orchester für die Bühne umzuarbeiten.⁷ Es ist denkbar, daß dieses Textmanuskript zu solchem Zweck entstand; dies würde jedenfalls den Titel „I. Suite“ erklären. Unter dem Titel finden sich die Zeilen: „Megjegyzés. Ha Bartók ur jónak találja és kész magát a balladát is megkomponálni, akkor ez kitünő kerete lenne az egész produkciónak és jól össze foglalná a (suite-ről lévén szó) külön álló képeket. Ugy képzelem, hogy a balladát szóló tenor hang énekelné; magyar regős, hárfák, cimbal-mok és dobok zengő kíséretével. Ha ez nem lehet, akkor a verset szavalják. A képek tartalma vázlatos. Ha Bartók ur elfogadja a tervet, akkor a cselekményt az ő utasításai szerint fogom a zenéhez idomítani.“ — (Anmerkung. Findet es Herr Bartók gut, und ist er bereit, auch die Ballade selbst zu komponieren, so wäre dies ein vorzüglicher Rahmen für die ganze Produktion und es würde die getrennt stehenden Bilder (es handelt sich um die Sätze der Suite) gut zusammenfassen. Ich denke mir die Ballade von einem Solotenor gesungen; ein ungarischer Skalde zur klingenden Begleitung von Harfen, Zymbalen und Trommeln. Wenn dies nicht geht, so würde das Gedicht deklamiert werden. Der Inhalt der Bilder ist skizzenhaft. Wenn Herr Bartók den Plan akzeptiert, so passe ich die Handlung nach seinen Weisungen der Musik an.) Das Manuskript trägt keine Spur dessen, daß Bartók sich damit befaßt hätte.

Der Entwurf der Pantomime erwähnt I—V Orchestersätze — auch dies könnte darauf hinweisen, daß die Handlung zu Bartóks fünfsätziger I. Suite für großes Orchester verfaßt wurde. Der Autor der das Pantomimespiel der Orchestersätze einleitenden und verbindenden Texte ist János Arany.⁸ Sie bilden den sechsten Gesang seines 1863 geschriebenen Epos in Versen „Buda halála“ (Der Tod Budas): „Rege a csodaszarvasról“ (Die Sage vom Wunderhirsch). Der Verfasser verwendete von den vierzeiligen Strophen die 1. und 2., 23. und 24., 29. und 30., 32. und 33., 35. bis 39., 49. bis 51. und 52. bis 54. für das Libretto.

Den in János Arany's Dichtung verarbeiteten, in der alten hunnisch-ungarischen Sagenwelt wurzelnden Faden hat der Librettist mit einigen schablonenhaften Ballettmotiven (z. B. I. und II. Satz) ergänzt. Zu den fünf Orchestersätzen schlägt er kurz folgende Handlung vor: I. Die Heldensöhne des Ménrót und der Enéh, Hunor und Magyar, geraten

mitten in eine große Lustbarkeit; der Fürstentochter *Virág* schenkt der eine einen Edelreiher, der andere einen Kranich. Das Mädchen vermag zwischen ihnen keine Wahl zu treffen. Ein Hirsch taucht auf, dem die wetteifernden Brüder damit nachsetzen, daß *Virág* demjenigen gehören soll, der ihn erjagt. — *II.* Der Wunderhirsch lockt das Brüderpaar und ihre um die Wette jagenden Mannen in fremde Ferne und verschwindet vor ihren Augen. Die Eifersucht wallt zwischen ihnen auf, aber sie versöhnen sich und träumen beim Lagerfeuer von der alten Heimat und von neuen Abenteuern. — *III.* Nun lockt sie der Wunderhirsch zu feenhaften Mädchen. Die beiden schönsten Töchter *Duls* fallen Hunor und Magyar zur Beute, aber auch jeder ihrer Krieger findet sein Weib. — *IV.* Lageridylle. Hunor bringt seiner Gattin einen Edelreiher, Magyar der seinen einen Kronenkranich; der alte Zwist ist nunmehr Erinnerung. Sage vom Wunderhirsch. — *V.* Das letzte Bild führt in die Gegenwart; ein reifes Weizenfeld wogt, Husaren und Landarbeiter treffen zusammen. Zwei Brüder, der Bauernbursche und der Husar, begegnen einander. Beide freien um die Tochter des Gutswirtes. Ein feuriger Eisenbahnzug fährt über die Szene, vor ihm, gleichsam aus Nebel geformt, das Phantom des Wunderhirsches. Die Brüder wetteifern, wer den breiteren Schwaden mäht.

B) ANHANG: ANDERE BÜHNENPLÄNE BARTÓKS

I.

Mohácsi, Jenő—Vészi, Margit: *A szív* (1912)

Károly Kristóf schreibt in seinem Buch (a. a. O. S. 175) von einer Pantomime „*A szív*“ (Das Herz), das sein Thema aus dem Volksleben von Mezökövesd schöpft, wie folgt: *Bartók hat das Textbuch von Mohácsi und Vészi übernommen und zeigte sich auch bereit, das Werk zu vertonen. Zur Komposition des „*A szív*“ ist es niemals gekommen.

Diese bekannte Nachricht wird ergänzt bzw. zum Teil berichtigt durch eine Aufzeichnung von Béla Balázs vom Juli 1912 in seinem bisher unveröffentlichten Tagebuch:

„[Bartók] Bélától a következő esetet hallottam. Jöttek hozzá, hogy írjon zenét egy balletthez melyet Vészi Margit és Mohácsi Jenő irtak. Azt mondták Bánffy már látta és el van ragadtatva, Hevesi is — mindenik ki v á n j a, hogy ő csináljon muzsikát, elrohant Zoltánhoz, hogy kapacitálja ő is, még a zenedei szolgálkat is rábeszélétek talán. Így kell „adminisztrálni“; a „Szív“ azonban (a ballett) rossz és Bélának nincs kedve. Ha az opera zenét akar: itt van a Kékszakállú. (Avval akarták levenni a lábáról Bélát hogy azt mondták — Legyen okos. Ne szalassza el az alkalmat, hogy az operával jó viszonyba lehessen) [. . .] De mégsem fogja megcsinálni. Megujítottam a propos régi ígéretemet és tervemet, hogy egy „groteszk egyfelvonásos pantomimát“ írok neki.“⁹

Von Béla [Bartók] hörte ich den folgenden Fall. Man trat an ihn heran, er solle zu einem Ballett, das Margit Vészi und Jenő Mohácsi geschrieben haben, die Musik komponieren. Sie sagten, Bánffy habe es bereits gesehen und sei entzückt davon. Auch Hevesi — alle w ü n s c h e n, daß er die Musik mache, man lief zu Zoltán, daß auch er ihn dazu bringe, vielleicht wurden selbst die Diener der Musikakademie überredet. So muß man „administrieren“; „Szív“ (das Ballett) ist jedoch schlecht und Béla hat keine Lust. Will die Oper Musik: da ist der Blaubart. (Man wollte Béla damit kleinkriegen, indem man ihm sagte — er solle klug sein. Er soll sich die Gelegenheit, mit der Oper ein gutes Verhältnis zu schaffen, nicht entgehen lassen) [. . .] Aber er wird es doch nicht machen. Bei Gelegenheit habe ich mein altes Versprechen und den Plan erneuert, für ihn eine „groteske einaktige Pantomime“ zu schreiben.⁹

II.

Das Textbuch von Tibor Honti (1915)

Am 13. Juli 1915 bot der Journalist Tibor Honti¹⁰ schriftlich Bartók sein Textbuch an, ein einaktiges Drama ohne Titel:

„Igen tisztelt Uram!

[. . .] Egy rövidke egyfelvonásos symbolikus lyrai drámát irtam. Benn a hangos történések s a lehetőségek egymásra halmozása, de a szín, vonal, a hang s a mozdulat egy egészé váló tömörülése s annak aktivitásba való nemesülése volt a cél, melyet magam elé tűztem.

Hiszem, hogy minden abszolút-művészi (kép, plasztika, lyra) csak muzsika. Hiszem, hogy ezt zenévé tudtam tömöríteni. Hiszem, hogy Ön meg fog érteni, ha csak egy cseppjét a jóindulatnak előlegezi. [. . .] A mult évben jelent meg első könyvem. S most három ilyen játékot rendezek a sajtó alá. De mielőtt ezt meg tenném Önhöz fordulok és kérem ha nem is találná megzenésítésre alkalmasnak értesítsen engem [. . .] A keltett impressiókat kérem közölje vélem vagy levélileg, vagy szóbelileg ez esetben kérem tüzzön ki egy találkozási-időpontot. [. . .]“

Sehr geehrter Herr!

[...] Ich habe einen kurzen symbolisch lyrischen, dramatischen Einakter geschrieben. Innen die Aufhäufung der lauten Geschehnisse und Möglichkeiten, aber die Ballung von Farbe, Linie, von Ton und Bewegung zum Ganzen und dessen Adellung zur Aktivität waren das Ziel, das ich mir gesteckt hatte.

Ich glaube das alles Absolut-Künstlerische (Bild, Plastik, Lyrik) nur Musik ist. Ich glaube, daß ich dies zu Musik zu verdichten vermochte. Ich glaube, daß Sie mich verstehen werden, wenn Sie mir auch nur einen Funken guten Willens vorausgeben. [...] Im vergangenen Jahr ist mein erstes Buch erschienen. Und jetzt richte ich drei solche Spiele zum Druck ein. Bevor ich jedoch dies tue, wende ich mich an Sie und bitte, mich zu verständigen, wenn Sie es nicht zur Vertonung geeignet finden [...]. Die geweckten Impressionen bitte ich mir brieflich mitzuteilen oder mündlich, in diesem Falle bitte ich Sie, einen Zeitpunkt der Begegnung festzusetzen. [...]

Den im Brief erwähnten Text hat vielleicht Bartók dem Autor zurückgeschickt; aus dem Nachlaß ist er bisher nicht zum Vorschein gekommen.

III.

Die Textbücher von Alfréd Lombos (1918)

Am 15. Juli 1918 erhielt Bartók vom Pfarrer Alfréd Lombos aus Zombor folgenden Brief:

„Igen tisztelt tanár ur!

Csatolva küldök egy operaszöveget, kérve annak átolvasását. Ha megzenésítésre alkalmasnak találná, a mellékelt téma szerint a jelzett trilógiát teljesen kidolgoznom.

Egy másik csatolt beosztás szerint egy magyar tárgyú trilógia-szövegem készen van. Most simitom és másolom. Ha tanár urat érdekelné, a jövő hónapban megküldhetem.

Prózában meg van Arany „Ágnes asszony“ című balladája feldolgozva 3 felvonásban és Arany „Árva fiú“ című balladája 1 felvonás, 3 változatban. Ezek rövid szövegek, operának megfelelőek, már ha tudniillik próza-mivoltuk és minőségük alapján egyáltalán felhasználhatók. Ezen heverő kéziratokat szintén bemutatathatom.

Ha az itt küldött mythológiai szöveg sem felelne meg, kérem azt visszaküldeni.

Bocsánatot kérve a molesztálásomért, maradtam

kiváló tisztelettel
kész híve [...]

Sehr geehrter Herr Professor!

Anbei sende ich einen Operntext und bitte Sie, ihn durchzulesen. Wenn Sie ihn zur Vertonung geeignet finden, würde ich nach dem beigelegten Thema die angezeigte Trilogie ausarbeiten.

Einer anderen beiliegenden Einteilung gemäß habe ich einen anderen Trilogietext mit ungarischem Gegenstand fertig. Eben glätte und kopiere ich ihn. Wenn es Herrn Professor interessiert, kann ich ihn nächsten Monat schicken.

In Prosa aufgearbeitet besitze ich die Ballade „Ágnes asszony“ [Frau Ágnes] von Arany in 3 Akten und die Ballade „Árva fiú“ [Ein Waisenknabe] von Arany, 1 Akt, in 3 Varianten. 39

Das sind kurze Texte, für eine Oper geeignet, wenn sie nämlich in ihrer Eigenschaft als Prosa und auf Grund ihrer Qualität überhaupt verwendbar sind. Diese fertig vorhandenen Manuskripte kann ich gleichfalls vorzeigen.

Wenn der hier beigelegte mythologische Text nicht entsprechen sollte, bitte ich, ihn zurückzusenden.

Indem ich für die Belästigung um Verzeihung bitte, verbleibe ich

mit vorzüglicher Hochachtung
Ihr ergebener [...]

Von den Beilagen des Briefes ist bisher nur der „Trilogietext mit ungarischem Gegenstand“ zum Vorschein gekommen: 7 Schreibmaschinenseiten, die außer dem Titel der Folge und der einzelnen Stücke auch die Rollen und die Schauplätze der Akte aufzählen. „*A kivándorlók Trilogiája. — I. A vándorbot. — II. Túl a vízen. — III. Az ősi vér.*“ (Trilogie der Auswanderer. — I. Der Wanderstab. — II. Jenseits des Wassers. — III. Das angestammte Blut.) Alle drei Stücke sind als „Oper in 3 Akten“ bezeichnet; das erste spielt 1913 in einem siebenbürgischen ungarisch-rumänischen Dorf, das zweite Stück 1914 auf Deck eines Ozeandampfers und in einem Wirtshaus in New York, das dritte gleichfalls in New York, die letzte Szene schon im Hafen.

IV.

Lysistrata (1920)

Unter den Dokumenten zum Berliner Aufenthalt 1920 auf einer Konzerttournee findet sich im III. Teil der Urkundensammlung János Deménys zur Biographie Bartóks¹¹ folgende Notiz von Viktor Papp im Tageblatt „Szózat“ vom 30. März 1920: *Reinhardt hat sofort mit ihm [Bartók] zu verhandeln begonnen, damit er die Vertonung der Pantomime *Lysistrata* übernehme. Bartók will sich sofort an die Arbeit machen und wird deswegen (leider, wie wir glauben, für geraume Zeit) in Berlin bleiben. Demény weist, sich auf Oscar Bie berufend, auch darauf hin, daß Bartók die Arbeit nicht angefertigt habe.

Diese bekannte Angabe wird durch den Antwortbrief *Emil Hertzkas*, des Leiters des Universal-Verlags, an Bartók in Berlin ergänzt, aus dem wir erfahren, daß Bartók ernsthaft an diese Arbeit gedacht hat, weil er sogar seinen Verleger hinsichtlich des Honorars um Ratschläge bat.

„Wien 15. März 1920

Wohlgeboren

Herrn Prof. Bela Bartók

zzzt. Berlin-Grunewald

Bismarckallee 19 bei F. v. Vecsey¹²

Sehr verehrter Herr Professor!

Auf Ihr Schreiben vom 10. ds., das ich eben erhielt, habe ich Ihnen das beifolgend kopierte Telegramm geschickt, damit Sie so rasch als möglich mit Reinhardt in Verbindung treten können. Da Sie mir nicht schrieben, für welches Stück Sie eine Begleitungsmusik für Reinhardt schreiben sollen, konnte ich mir natürlich kein genaueres Bild machen, auch nicht über den Umfang der

Arbeit, die Sie zu übernehmen haben, aber ich finde, dass unter 300 Mark pro Abend eine solche Arbeit von Ihnen nicht geleistet werden sollte [. . .]

Hertzka

Telegramm:

Vorschlag für Reinhardt dreihundert Mark abendlich zwanzigmal garantiert. Hälfte zahlbar bei Abschluss Rest bei Partiturlieferung. Materialherausschreiben soll möglichst Reinhardt übernehmen wenn undruchführbar [!] übernehmen Herstellung selbst müssten aber Feststellung Materialpreis nach Kenntnisnahme Materialumfang vorbehalten. Falls Sie Einigung erzielen sende ich Reinhardt Vertrag. Wegen Verkehrseinstellung musste Reise aufgaben. Grüsse Hertzka.“

Es ist interessant, daß Bartók seinem Verleger nicht genau mitgeteilt hat, zu welchem Stück die Musik zu schaffen wäre. Die Kunstgattung der geplanten Musik ist übrigens einigermaßen unklar. Der zitierte Artikel Viktor Papps spricht von einer *Pantomime*; dies kann eine irriige Information sein. Der Brief von Hertzka — eine viel sicherere Quelle — erwähnt *Begleitungsmusik*. Dr. Annie Gleiman — mit der sich Bartók in Berlin wöchentlich traf¹³ — erinnerte sich (nach freundlicher Mitteilung von D. Dille) so daran, daß Bartók die *Chöre der Aristophanischen Lysistrata* vertonen oder *zu den Chören eine Begleitmusik* schreiben sollte.^{24NB}

In Verbindung mit dieser geplanten Komposition ist es nicht unwesentlich zu erwähnen, daß Bartók provisorisch, wegen der infolge des monarchistischen Kapp-Putsches entstandenen politischen und Verkehrsstörungen, in Berlin zu bleiben gezwungen war. Nach Ende der Wirren konnte er Berlin verlassen, und nach Hertzkas (schon nach Budapest adressiertem) Brief vom 9. April hat Bartók Reinhardt abgesagt:

„Sehr verehrter Herr Professor!

Ich hoffe Sie wieder glücklich nach Budapest zurückgekehrt und habe mit grossem Interesse Ihre Nachrichten aus Berlin gelesen. Dass Sie die Begleitungsmusik für Reinhardt nicht machen, soll Sie keineswegs reuen; das ist meistens eine höchst undankbare Arbeit. [. . .]

Hertzka“

V.

Aufforderung der „Library of Congress“, Washington (1927)

Wir kennen nur den Brief und das Telegramm, die *Carl Engel* (zwischen 1922 und 1934 Leiter der Musikabteilung der Library of Congress in Washington) an Bartók gerichtet hat, die Antwort Bartóks ist vorläufig nicht bekannt; die verlangte Pantomime blieb ungeschrieben. Hier der Brief:

*„Prof. Béla Bartók,
State Conservatory of Music,
Liszt Ferencz tér 12,
Budapest, Hungary*

February 9, 1927

My dear Mr. Bartók:

I have the honor to invite you, on behalf of the „Elizabeth Sprague Coolidge Foundation“ of the Library of Congress, to write a pantomime for the next Festival of Chamber Music which is to be held here about the end of April, 1928, the score and parts to be delivered in Washington on or about February 1st 1928.

For the privilege of the first performance of this work at the Festival and the sole performing rights for a period of one year after the date of the first performance, the Library will pay you the

sum of one thousand dollars (\$ 1,000.00) upon delivery of the score and parts. We would expect your giving to the Library, for its collection, the autograph score of your work.

The restriction in the matter of performing rights does not mean that after the world première in Washington, and within the period of restriction, the work could not be performed in other places, provided permission is obtained from the Library of Congress.

We would not wish to prescribe as regards the choice of subject and treatment. But I should like to emphasize that our stage is that of a small concert hall (seating 500) and that therefore the possibilities for scenic effects are rather limited. I should also like to point out to you that we lay stress upon the fact that the cast should not exceed three or four characters and that the music be scored distinctly for a small chamber-orchestra. We would leave it to you to decide whether or not you wish to write a work that would fill an entire program. But we would ask you to advise us at once of your plans, so that in case your work should not fill an entire program we may arrange for one or more suitable companion pieces.

I am enclosing a view of our hall which will give you an idea of its intimate proportions. The little orchestra pit is sunk below the front of the stage.

We would naturally endeavor to give your work the best possible presentation. The choreographic direction will be entrusted to Mr. Adolph Bolm the well-known former member of the Russian Ballet, who would himself appear in the cast.

I greatly hope that you will honor the Library by accepting this invitation. Should you be able to do so, in principle, I wish you would cable me as follows:

„Engel Libco Washington
Accept Bartok.“

Perhaps I may have the pleasure of seeing you next month in Vienna at the Beethoven Centenary, or possibly I might be able to come to Budapest for any discussion of further particulars. I expect my address in Vienna to be the Grand Hotel from March 24—31.

I am enclosing herewith programs of our 1925 and 1926 Festivals.

Very sincerely yours,
Carl Engel
Chief, Division of Music“

Das andere Dokument, das am 7. März in Wien aufgegebenes Telegramm, lautet:

„Erbitte Grand Hotel Wien umgehende Nachricht ob Sie Einladung Washingtoner Bibliothek annehmen Pantomime zu schreiben fuer kuenftiges Kammermusikfest =

= Carl Engel + “

(Die Anschrift: Bartok Bela Staatsconservatorium der Musik Budapest, hat der Pförtner auf die damalige Wohnung Bartóks: Szilágyi tér 4. sz. umgeschrieben.)

VI.

Pantasi, Gregor: *Das Verlorene Lämmchen* (1931)

Der bekannte Librettist rumänischer Abstammung G. Pantasi (er war der Ballettlibrettist J. Bayers u. a.) schrieb am 25. 4. 1931 an Bartók einen Brief. Einleitend betont er, ein Verehrer der Kunst Bartóks zu sein, selbst den Text zu 50 Balletten geschrieben zu haben, wonach er eines seiner Libretti schildert.¹⁴

42 „[. . .] Nun möchte ich dass Herr Professor eines meiner Ballete vertonen [. . .] Das Ballet ist im rumänischen Styl gehalten. Es heisst: ‚Das verlorene Lämmchen.‘ In den Karpaten auf der

Waldwiese der Hirte mit seinen Lämmchen. Er gedenkt seines Liebchens im Thale u[nd] klagt sein Liebesleid auf der Flöte. Wie er aus der Liebesschwermut erwacht bemerkt er, dass ein Lämmchen sich verlaufen u[nd] verloren gegangen. Er zieht aus um das Lämmchen zu suchen u[nd] geratet in die Reigen der Wiesenfeen, der Waldgeister der Quellnymphen, welche ihn verwirrend in ihre Kreise u[nd] Orgien ziehen. Wie er schon den verführenden Schönen erliegen soll, kom[m]t aus dem Tale sein Liebchen u[nd] bringt in den Armen das verlorene Lämmchen. Die Visionen schwinden. Hirt u[nd] Mädchen steigen zu Tal. Das Dorf köm̄t ihnen entgegen u[nd] alles läßt sich auf in fröhlichen Dorftanze. Widmen Sie Ihre große Musik meinem bescheidenen Texte — Sie werden sicher Erfolg haben. 2 Aufführungen werden gesichert. Ich bringe es in Bukarest u[nd] Sie in Budapest heraus. Und glaube ich dass weder Wien noch Deutschland sich einem Ballette von Bartok sich nicht verschliessen werden.

Wenn es Ihnen passt bitte um Angabe der Adresse, damit ich Ihnen den Entwurf des Textes einsenden kann [...]"

Das Libretto *Pantasis* befindet sich nicht in Bartóks Nachlaß, sonstige Dokumente in Verbindung damit sind nicht aufgetaucht.

VII.

Szabó, Pál: *Macska az asztalon* (1934)

Károly Kristóf (a.a.O. S. 93—94) ließ 1956 mit dem Theaterdirektor Ödön Faragó Rück Erinnerungen verfassen, auf dessen Versuchs Bühne *Új Magyar Színpad* (Neue Ungarische Bühne) im Jahre 1934 als Eröffnungsstück das Märchenspiel „*Macska az asztalon*“ (Die Katze auf dem Tisch) von Pál Szabó¹⁵ mit Bartóks Musik zur Aufführung gelangt wäre. Nach Faragó hat Bartók nach Durchsicht des Stückes erklärt: „*Nagyon érdekes írás, kedvem lenne a kísértő muzsikát, illetve a zenei betétet megkomponálni.*“ (Ein sehr interessantes Werk, ich hätte Lust, die Begleitmusik beziehungsweise die musikalische Einlage zu komponieren.) Das Theater wurde aus finanziellen Gründen nicht eröffnet, die Premiere unterblieb. Ödön Faragó hat — wie er 1956 sagte — das Manuskript von Bartók nicht zurückerbeten.

Pál Szabós Manuskript wurde indessen in Bartóks Nachlaß nicht gefunden. Auf unsere Anfrage schrieb Pál Szabó in einem Brief vom 14. 10. 1963 über den damaligen Entwurf des Stückes (*das eher erzählungsmäßig skizziert war), daß es vielleicht beim Regisseur, (dem inzwischen verstorbenen) Elemér Muharay geblieben sei. Szabó selbst hat um 1942 das Stück „*Macska az asztalon*“ nach dem Gedächtnis als Kleinroman neugeschrieben.

VIII.

Benamy, Sándor: *Csarcsaf* (1938)

Der Schriftsteller Sándor Benamy (zur Zeit der Absendung des nachstehenden Briefes Dramaturg beim Bühnenverlag Sándor Marton, Budapest) hat nach seiner auf unsere Anfrage erteilten Auskunft (Okt. 1963) die Idee zum Textbuch „*Csarcsaf*“ [lies: Tschartschaf] von einer Türkenreise mitgebracht. Sándor Marton hat ihn zur ruhigen Ausarbeitung des Themas nach Italien geschickt. Nach Fertigstellung des Librettos wandte sich Benamy (der früher schon ein Interview mit Bartók hatte¹⁶) am 11. 2. 1938 brieflich an Bartók:

„Mélyen tisztelt Professor Ur,
nagyon leköteleznie, ha közölné velem, érdekelné-e egy töröktárgyu operai szövegkönyv.

Amennyiben ezt a szerény munkát az a kitüntető megbecsülés érne, hogy Ön időt szakítana az elolvasására, úgy megküldeném Önnek.

Természetesen, nem véletlen, hogy Professor urra gondoltam. Viszont — ha nem érdekelné —
egyszer s mindenkorra leépiténém azt az álmat, hogy a ‚Csarcsaf‘-ot (ez a címe) Bartók Béla
zenésítse meg.

Igaz tisztelettel hive
Benamy Sándor“

Hochverehrter Herr Professor,

ich wäre Ihnen sehr verpflichtet, wenn Sie mir mitteilen wollten, ob Sie ein Operntextbuch mit
türkischem Vorwurf interessieren würde.

Insofern dieser bescheidenen Arbeit die auszeichnende Würdigung zuteil würde, daß Sie sich
zu ihrer Durchsicht Zeit nehmen, würde ich sie Ihnen zusenden.

Es ist selbstverständlich kein Zufall, daß ich an Herrn Professor gedacht habe. Andererseits — falls
es Sie nicht interessieren sollte — würde ich ein für allemal den Traum aufgeben, daß der ‚Csarcsaf‘
(dies der Titel) von Béla Bartók vertont wird.

Mit aufrichtiger Hochachtung Ihr ergebener
Sándor Benamy

Benamy kann sich nicht erinnern, von Bartók eine Antwort erhalten zu haben. Das
vollständige Werk ist nicht im Druck erschienen; einen Abschnitt hat Benamy später im
VII. Kapitel seines Bandes ‚Európától Ázsiáig‘ (Von Europa bis Asien) verwendet.

IX.

„Ballet Symphonique“ (1939)

Als Bartók am 1. März 1939 auf einer Konzertreise mit seiner Frau in Paris weilte,¹⁷
suchte ihn sein neuer Verleger, *Ralph Hawkes*,¹⁸ auf, um mit ihm die Ausgabe in Vorberei-
tung befindlicher und geplanter Arbeiten zu besprechen. In seinem Brief vom 6. März,¹⁹
in dem er die konkreten Ergebnisse der Verhandlungen zusammenfaßt, erwähnte Hawkes
ein geplantes Ballett folgendermaßen: „[. . .] *The idea of a long orchestral work in the form
of a Ballet, such as the Ballet Symphonique appeals to me very much and I shall look forward to
further news about this [. . .]*“ In Hawkes' Briefen aus dem Frühjahr 1939 kommt dieser
Ballettplan noch zweimal zur Sprache. Am 6. April²⁰ z. B.: „[. . .] *When we discussed
matters in Paris you indicated certain ideas that you had and this is, I think, a rough list of works
which are either complete or about to be completed.*“ [Im Brief folgen hier die Titel der Werke,
darunter auch:] „*Ballet Symphonique.*“ In seinem Brief vom 25. April unterrichtete er Bartók
in Punkte gefaßt vom Fortschritt der Pläne einzelner Ausgaben und der Verlagsarbeiten.
Über die Komposition des Balletts dürfte er kaum günstige Nachrichten erhalten haben,
denn er schrieb darüber lediglich: „[. . .] *Ballet Symphonique. As this work has not yet taken
shape, we can leave it.*“ Über das weitere Schicksal der Komposition haben wir keine

X.

Ballett für das „Ballet Theatre“, New York (1942–1945)

In der im Budapester Bartók Archivum bewahrten Dokumentation von Briefen der Verlagsabteilung und des Artists Bureau der Firma Boosey & Hawkes ist zwischen März 1942 und März 1945 ein nicht näher bezeichnetes Ballett fünfmal erwähnt. Der letzte Brief allerdings spricht bereits konkret von der ballettartigen Inszenierung des *Concerto for Orchestra*; vielleicht bezogen sich auch die früheren Briefe hierauf. Dies würde zugleich erklären, warum Bartók aus dem *Concerto* einen Klavierauszug angefertigt hat.²¹

Sämtliche Briefe sind von *H. W. Heinsheimer* unterschrieben (Boosey and Hawkes, Artists Bureau, Inc., New York. 119 West 57th Street); wir bringen nur die auf das Ballett bezüglichen Teile der Briefe.

A) „Mr. Bela Bartok

3242 Cambridge Avenue

New York City

March 21, 1942

[. . .] Our agreement of February 17, 1942, confirmed by you on February 24, 1942 regarding the Ballet which you might write for the Ballet Theatre, and regarding our commission of twenty per cent for a fee received by you out of such commission, is likewise absolutely independent from other arrangements and remains in force. Should your negotiations with Mr. Dorati and Mr. Fokine result in a commission, you are obliged to pay us a twenty per cent commission as per this agreement. [. . .]“

B) „Mr. Bela Bartok

Hotel Woodrow

35 West 64 Street

New York, New York

Dear Mr. Bartok:

Here are several items:

November 11, 1943

1. *Ballet Theatre*: I had a meeting with Mr. Talbot at which he made a definite proposal for a contract for the ballet which I accepted. The terms would be a fee of \$ 500.00 as an outright payment for the right to produce the piece and as a remuneration for the piano score which we will have to supply and for the changes which you might be asked to make when the ballet is actually in production, \$ 250.00 of this would be paid upon signature of the contract, \$ 250.00 at the time when Mr. Tudor is ready to start the production.

The royalty for the rental and performing fee for each performance during the first year would be \$ 30.00; after the first year \$ 20.00 per performance. The Ballet Theatre would have the exclusive performing rights for the ballet version of the piece for five years. The concert performance rights are left out of this agreement and are entirely yours and ours.

Mr. Talbot will now submit this contract for the final approval of the Board of Directors on December 15th at which time, as he says in the letter which I received this morning, he feels quite sure that he can get their approval to get ahead with the arrangement. [. . .]“

C) „Mr. Bela Bartok

Albermarle Inn

Asheville, N. C.

Dear Mr. Bartok:

January 20, 1944

I am glad to let you know that the first check in the amount of \$ 100.00 has been received from the ballet Theatre and has been credited to your account.

I hope that you can keep February 11th for delivery of the piano reduction because it seems as if the Ballet were most anxious to start work on the Ballet as soon as possible. [...]"

- D) „Mr. Bela Bartok
309 West 57th Street
New York 19, New York
October 16th, 1944
[...] The Ballet Theatre paid the October installment for the ballet as per contract and we have credited the \$ 100.00 to your account. If you want the money please advise and I shall be to send you a check. [...]"
- E) [Ohne Anschrift] March 29th, 1945
„[...] I called the Ballet Theatre yesterday and have been assured that the production of the Concerto for Orchestra is definitely planned for October at the Metropolitan Opera House. [...]"

XI.

Undatiertes, Bruchstücke und sonstige kleinere Dokumente

- A) *Kaczér, Illés: Dágon*. Korrekturabzug, 12 Spalten ungarischer Text. „Antikes Drama in einem Akt“, nach der Fußnote einer der Einakter des Dramenzyklus „Ninive“. Ohne Begleitschreiben, Zeitpunkt der Zusendung unbekannt.²²
- B) „*Symphonia*“, *anonymer Entwurf*. Eine Seite langer, handgeschriebener (vielleicht als Ballett gedachter) ungarischer Entwurf: „*Symphonia egy kacér lányról, meg egy tapasztalatlan legényről négy nekikezdésben*“ (*Symphonie von einem koketten Mädchen und einem unerfahrenen Burschen in vier Ansätzen*). Titel der Sätze: I. Intr., — II. Scherzo, — III. Trio, — IV. Da capo. Ohne Begleitschreiben; Autor und Zeitpunkt der Sendung unbekannt.
- C) „*Hekabé*“, *anonymes Bühnenwerkbruchstück*. 5 Schreibmaschinenseiten, der Anfang des 1. Aktes. Auf der 5. Seite das auf Fortsetzung hinweisende ./ Zeichen. Ohne Titelblatt. Die Hauptrolle in diesem ungarischen, modern konzipierten Stückanfang hat ein zweigeteilter Sprechchor.
- D) *Brief Ervin Sinkós, 7. 4. 1916*. Der in Szabadka (Subotica) lebende Ervin Sinkó sandte Bartók in ungarischer Sprache „mystische Chöre“; die Sendung wurde nicht gefunden. Im Begleitschreiben weist der Verfasser unter Zitierung Nietzsches auf die Rolle der griechischen dithyrambischen Musik in den griechischen Tragödien hin, deren exotische Wirkungen er hier neu dichten wolle und zur Vertonung empfehle. Wenn Bartók wünsche, würde er neue Chöre schreiben. Bartóks Antwort ist nicht bekannt.
- E) *Stefania Plona: „Selene“*, *Textbuch in einem Akt*. Am 17. Mai 1938 erhielt Bartók aus Mailand einen Brief in deutscher Sprache vom Direktor der Firma Carish S.—A. *Igino Robbiani*. In dem Brief kündigt er die Zusendung des Textbuches von Stefania Plona an und bittet Bartók, der Lesung Zeit zu widmen. Das Textbuch ist in Bartóks Nachlaß noch nicht zum Vorschein gekommen.
- F) *Undatierter Brief William Ritters*. Der Brief ist ohne Umschlag, undatiert; Bartóks Antwortbrief ist vorläufig unbekannt.

„William Ritter
München 23 Bavière
Bledersteinerstr. 10a/III

À Monsieur le Professeur
Béla Bartók
Budapest

Monsieur,

Lisez-vous le français? Importante question comme vous allez voir. Moi, je lis la musique. J'ai sur ma table votre op 7 dont je suis le grand ami et j'ai appris avec grand plaisir votre intérêt pour les chants populaires roumains.²³ Je connais très bien la Roumanie, la Hongrie, le pays slovaque. J'ai écrit quatorze volumes de romans, critique d'art et de musique — (dont le Smetana de la collection Maîtres de la Musique — Chantavoine (Paris. Alcan)) — je suis correspondant pour l'Allemagne et l'Autriche de la Revue Française de Musique, je collabore au S. I. M. etc. etc. et aux premières revues d'art et de littérature de France.

Bref si vous lisez le français, si donc une correspondance avec vous est, comme je l'espère, possible [Seite 3] j'ai à vous proposer un scénario d'opéra qui me semble fait exprès pour vous. Je ne vous cache pas qu'il s'agit de la légende de Curtea d'Argèche. Mais, tant Carmen Sylva dans Meister Manola que d'autres Roumains ont traité le sujet d'une façon tellement dénuée de simplicité, de grandeur et de poésie que mon idée n'a aucun rapport avec tout ce qui a été fait précédemment. Elle renouvelle complètement le sujet et repose du reste toute entière sur un fait musical en même temps que dramatique et par conséquent se rapproche fort de ce qu'a entrevu M. Franz Schreker dans ses deux opéras: une action basée toute entière sur de la musique (et non plus de la musique sans une action, les deux marchant cahin caha comme ils peuvent) M'autoriser[ez]*-vous à développer mon idée? Quatre actes. Décors très simples, le 3^{ème} et le 4^{ème} d'un effet extraordinaire dans leur simplicité. L'élément populaire roumain pourrait être là-dedans ce qu'il vous plairait. Tout ou rien à votre gré.

Voici déjà longtemps que m'est venu ce désir de vous écrire à ce propos. Si vous ne lisez pas directement le français, j'avoue que j'aurais une certaine répugnance à introduire un tiers dans notre conversation surtout au début. Enfin, la première chose est de voir si cette lettre vous parvient et de savoir quel accueil vous lui réservez.

Veillez agréer, Monsieur, l'hommage de ma sincère admiration

William Ritter
un vieil ami de Mahler, un jeune de Schreker,
de Reger, etc.“

- G) Entwurf Helen F. Ingersolls (?) zur Bühnenbearbeitung der Tanz-Suite. In Bartóks Nachlaß befindet sich ein in den Vereinigten Staaten verkauftes Exemplar der Erstausgabe (also nicht früheren als 1925) der Klavierbearbeitung der Tanz-Suite [UE Nr. 8397] mit einem in den Noten eingetragenen Librettoentwurf in englischer Sprache sowie einem erweiterten Entwurf auf 4 Briefbogen. (Der Briefbogen hat folgenden Kopf: „Helen F. Ingersoll / 505 Fifth Avenue / New York / Telephone: Murray Hill 10018,“ daher die Vermutung, daß F. Ingersoll die Autorin des Librettoentwurfes ist.) Mit den Noten hat Bartók gewiß auch ein erklärendes Schreiben erhalten, das aber bislang nicht zum Vorschein gekommen ist. Ferner fehlt jede Spur einer Antwort Bartóks und überhaupt, daß er sich mit dem Plan beschäftigt hätte.²⁵ NB Die Verfasserin des Textes, verlegt, obwohl in der ungarischen Folklore offenkundig als Laie unbewandert, die Handlung in ein ungarisches Dorfmilieu. Auch der Name seiner beiden Hauptdarsteller: *Pista* und *Pani* [statt *Panni*], weist darauf hin. Dem Plan gemäß wäre die ganze

* Abkürzung. Unsicher.

Musik der Tanz-Suite verwendet worden: Die Autorin dachte an eine Pantomime bzw. stellenweise an eine volkstanzartige Choreographie. Außerdem schlägt sie zwei *Erweiterungen* vor; die zweite richtet sich unmißverständlich auf vokale Musik. Nachstehend fassen wir den Vorschlag H. F. Ingersolls kurz zusammen, wobei die entsprechenden Sätze der Tanz-Suite in eckigen Klammern angeführt sind:

[I. Satz:] Ort der Handlung: im Freien; mit einem Dolch spielende Männer sitzen im Kreis. Mädchen treten auf, Austausch von Tüchern und Bändern. Auch Pista möchte mit Pan[n]i tauschen, aber er wird von ihr zurückgewiesen. [Ritornell:] Aus der Ferne Flötentöne, dann erscheint der Schäfer, dem Pan[n]i mit Freuden ein Haarband schenkt. [II. Satz:] Pista fordert den Schäfer heraus, sie raufen. Zuerst unterliegt Pista, dann der Schäfer. [Ritornell:] Der Schäfer entfernt sich, die Freundinnen trösten Pan[n]i. Vorhang. (1. vorgeschlagene Einlage:) „Song 1“; danach [III. Satz:] Die Mädchen bieten den Burschen aus Krügen Milch an, sie trinken daraus. Pan[n]i erscheint mit einem Erntekorb, dann der Gutsherr mit Pista. Sie trinken und versöhnen sich. Vorhang. [IV. Satz:] „Interlude“ vor dem Vorhang. Der Zigeunerbursche überredet das Zigeunermädchen, den nahenden Schäfer auszurauben. Wahrsagen aus der Hand usw., [Ritornell:] der Schäfer flötespielend ab, das Zigeunermädchen folgt ihm, obwohl der Zigeunerbursche ihr mit gezücktem Messer nachgeht. Vorhang auf. (2. vorgeschlagene Einlage:) Wirtshausszene. „First song, Pensive in mood, 4/8“; Nummer ohne Pantomime, Wirt und Chor singen. „Second song, Bright, gay quality, 2/4“; der Gutsherr bietet dem Zigeunerburschen Geld an, wenn er seine Partnerin zum Tanzen bewegt. „Third Song, Dramatic, tragic, 4/66“; Tanz des Zigeunermädchens mit dem Dolch. „Fourth [Song]“, wilder Tanz der beiden Zigeuner. „Fifth Song, Coquettish, 3/4, 2/4“; Tanz eines Mädchens mit einem Mann. „Sixth Song, 4/8, Sung by tenor“; flirtender Tanz, von immer mehr Paaren aufgeführt. „Seventh Song, Very gay and fast“; einige singen, andere tanzen, „Czardas in character“. — [V. Satz:] Die Tanzenden begeben sich auf ihre Plätze. Pista geht zum Gutsherrn, hält um Pan[n]i an, der Gutsherr stimmt zu. [Finale:] Den Tanz Pistas mit Pan[n]i stört der eintretende Schäfer. Da Pan[n]i keine Kenntnis von ihm nimmt, bietet er das Band auffällig dem Zigeunermädchen an. Dies stachelt Pan[n]is Eitelkeit auf, sie nähert sich dem Schäfer. Handgemenge, dann geht Pista mit dem ihm ins Gesicht geschlagenen Kopftuch in Begleitung des Gutsherrn ab. Liebes-Pas-de-deux. Nun nähert sich, den Dolch in der Hand, das Zigeunermädchen, um am Schäfer Rache zu nehmen. Der Zigeunerbursche hindert sie daran und zieht sie weg. Glücklicher Tanz Pan[n]is mit dem Schäfer, die übrigen Paare schalten sich ein.

H) Scherchens Brief von 1935

Bruxelles, le 29. X. 35.

„Lieber Herr Bartok

[...] Wir haben nun eine grosse Bitte: Würden Sie uns die grosse Ehre erweisen für April/Mai 1936 ein kleines Ballet (20 Min.?) zu schreiben, wegen dessen Libretto mein Freund Weterings sich schnellsten an Sie wenden würde?

Sie können sicher sein, dass wir alles tun würden für eine möglichst ganz Ihren Wünschen entsprechende Aufführung. Mich persönlich würden Sie mit diesem auszeichnenden Entschluss zu grösstem Dank verpflichten [...]

Hermann Scherchen“

ANMERKUNGEN

¹ Bartóks Klagen über den Mangel an entsprechenden Libretti wiederholen sich in den mit ihm in den zwanziger und dreißiger Jahren gemachten ungarischen Interviews. Daran, daß diese Suche nach einem Textbuch so manchen ungarischen Dichteramateur angeregt hat, haben auch die Reportagen des Journalisten *Károly Kristóf* großen Anteil – dessen Interviews übrigens hinsichtlich dokumentarischer Genauigkeit mit Vorbehalt aufzunehmen sind. (Gesammelt in: *Kristóf, Károly: Beszélgetések Bartók Bélával* [Gespräche mit Béla Bartók], Budapest 1957, Zeneműkiadó.)

² Außer den im Anhang angeführten Dokumenten siehe in diesem Heft noch die sich auf Bühnenpläne beziehenden Hinweise in G. V. Zágons Briefen an Bartók vom 1. April 1913 und 26. April 1913. – Die Brief-Dokumente Nr. II–VI, VIII und XI des Anhangs wurden mir liebenswürdigerweise von *Béla Bartók jun.* zur Verfügung gestellt; auf sie sowie auf die in Fußnote Nr. 3 mitgeteilte Briefstelle wurde meine Aufmerksamkeit von Prof. *D. Dille* gelenkt. (Die mit * bezeichneten Texte sind ursprünglich ungarisch geschrieben.)

³ In den Verzeichnissen der Werke von Balázs ist das Stück nicht angeführt. Prof. György [Georg] *Lukács* (Freund von Balázs und vorzüglicher Kenner seines Lebenswerkes) hält die Datierung zwischen 1925 und 1933 für wahrscheinlich. Es existiert noch ein bisher unveröffentlichter Brief von Balázs an Bartók (wahrscheinlich aus der ersten Hälfte der dreißiger Jahre), in dem sich einige Zeilen vielleicht auf dieses Stück beziehen: „[...] nagyon örülnék, ha újra írhatnék neked valamit. [...] *Kész en olyan szövegem ami most szabad volna nincsen. De van pantomimem. Modern pantomim. Bizonyos, hogy rögtön előadnák a te muzsikáddal egy csomó operában. Küldetek neked Berlinből egy példányt. [...]*“ – ([...] ich würde mich sehr freuen, Dir wieder etwas schreiben zu können. [...] *Fertig* habe ich keinen Text, der jetzt frei wäre. Aber ich habe eine Pantomime. Es ist eine moderne Pantomime. Man würde sie mit Deiner Musik in einer Anzahl Opern sicher sofort aufführen. Ich lasse Dir aus Berlin ein Exemplar schicken. [...])

⁴ Die Schlacht bei Mohács (29. August 1526) endete mit einer schweren Niederlage durch die Türken und bildete den Anfang der 150jährigen türkischen Herrschaft über weite Teile Ungarns.

⁵ Der Name ist schwer lesbar; Näheres über die Autorin wissen wir nicht.

⁶ Uns ist weder der Wettbewerb noch der Autor des Textbuches bekannt. Mit dem gleichnamigen, 1931 erschienenen Bühnenspiel *Mihály Gerleys* ist es nicht identisch.

⁷ *Kristóf* (a. a. O. S. 60): Am 4. Februar 1930 nach Miklós Radnai, dem Direktor des Opernhauses: * „Wir planen die pantomimische Aufarbeitung der ersten Orchestersuite des Meisters.“ – S. 82: 25. Mai 1935. * „Nachricht nach der Aufklärung durch Bartók. Er erlaubt, daß aus seiner ersten Suite eine Pantomime gemacht wird. Thema eine Erzählung aus der Zeit des Königs Matthias.“ – Übrigens hat *Antal Fleischer*, Dirigent des Opernhauses schon 1920 einen Klavierauszug der I. Suite angefertigt, den man beim Korrepetieren der Bühnenaufführung benutzen wollte.

⁸ *János Arany* (1817–1882) war der größte epische Dichter Ungarns.

⁹ *Sándor Hevesi*, von 1912–1914 Oberregisseur des Budapester Opernhauses, *Miklós Bánffy*, von 1912–1918 Regierungskommissar, später Generaldirektor ebendort; *Zoltán* = Zoltán Kodály. Die erwähnte Pantomime ist der „Holzgeschnitzte Prinz“.

¹⁰ Zur Zeit des Briefes externer Mitarbeiter des Blattes „Magyarország“ an der Rubrik für Kriegsprodukte.

¹¹ Bartók Béla művészi kibontakozásának éve. Zenetudományi Tanulmányok VII. (Die Jahre der künstlerischen Entfaltung Béla Bartóks. Musikwissenschaftliche Studien VII.) Budapest 1959, Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften.

¹² Mutter des Violinvirtuosen *Ferenc Vecsey* (1893–1935), den Bartók auf seiner spanischen Tournee 1906 als Pianist begleitet hatte.

¹³ *Dr. Annie Gleiman* (1896–1963) gehörte seit 1915 zum Freundeskreis Bartóks. 1920 arbeitete sie am psychologischen Institut der Berliner Universität; Bartók suchte sie wöchentlich auf, sie besserte seine Kleidung aus, hielt sie in Ordnung usw.

¹⁴ In der Originalorthographie des handgeschriebenen deutschen Briefes.

¹⁵ Geb. 1893; sein erster Band erschien 1931. Dem deutschen Leser ist Szabó aus den Romanen „Um einen Fußball Land“, „Befreites Land“, „Neues Land“ usw. bekannt.

¹⁶ Erschienen unter dem Titel „A galambszínű villa lakója“ (Der Bewohner der taubengrauen Villa) in dem Buch „Mielőtt belepí öket a por“ (Bevor sie durch Staub bedeckt werden).

¹⁷ Bartók gab, zum Teil mit seiner Frau, am 27. Febr., 3. und 6. März Konzerte.

¹⁸ R. Hawkes kündigte in einem Brief vom 28. Febr. an, daß er nach Paris reise und sie sich anderntags

zwischen 5 und 6 Uhr in Bartóks Quartier (Hotel Vouillemont, rue Boissy d'Anglas) treffen könnten.
¹⁹ Adressiert ins Hotel Vouillemont.

²⁰ Bereits an Bartóks Budapesti Adresse (Csalán utca 29).

²¹ „Concerto for orchestra, reduction for piano solo. 43 leaves“ — s. O. E. Albrecht: A Census of Autograph Music Manuscripts in American Libraries. Philadelphia 1953, University of Pennsylvania Press. — S. noch: V. Bator: The Béla Bartók Archives. History and Catalogue. New York 1963, Bartók Archives Publication (S. 30, Nr. 72/d).

²² Der Schreiber (geb. 1887) war Mitarbeiter der Zeitschrift „Nyugat“ (Westen), redigierte die literarische Zeitschrift „A Toll“ (Die Feder) und siedelte 1938 nach London über, wo er Dramaturg und Filmautor bei Alexander Korda wurde.

²³ „Op. 7“ ist das I. Streichquartett; der Briefschreiber dachte vielleicht an die Skizzen für Klavier (Op. 9/b), oder an ein anderes rumänisch klingende Teile enthaltendes Werk.

★

²⁴NB zu Seite 41. Nach Abschluß des Manuskriptes konnte ich von Prof. Dille den untenstehenden bisher unveröffentlichten Brief Bartóks erhalten, den die Adressantin, Bartóks erste Gattin, Frau M. Ziegler bewahrt. Dieser Brief wirft neues Licht auf die geplante — wie Bartók schreibt — „Bühnenmusik“, außerdem bereichert er die Chronik von Bartóks Berliner Aufenthalt im Jahre 1920 mit vielen Daten. (Zoltán = Zoltán Kodály; Ani = Annie Gleiman, siehe Fußnote 13; der amerikanische Journalist César Searchinger.)

Berlin-Tempelhof, 1920. márc. 4.

Végre levélíráshoz is jutok, ami nem lesz nagyon könnyű dolog, mert azt se tudom, hol kezdjem: annyi minden történt [;] jobban mondván annyi mindent terveznek hogy részletesen le sem írhatom. Kezdem egy pozitív dologon: mindenesetre márc. 10.-én túl is itt maradok, mert játszani fogok egy koncerten: Zoltán csellószerzőtája, zongoradarabjaim és — Strasser dalok lesznek a programmon, ha Reinhardtnek egyik színházában lesz a koncert (mint „Kammerspiele“) vagy pedig*; 800 Márka honoráriumot kérek. Ha esetleg Reinhardték ezt nem akarják megadni, akkor a „Neue Musikgesellschaft“ rendezné a koncertet, Strasser nélkül. Utóbbi jobban szeretném, de Reinhardték előbb tettek ajánlatot, ezért előbb ott kell elintézni a** dolgot. A „Neue Musikg.“ 800 márkát ajánlott föl, tehát ennél kevesebbet amazoknak nem teszem meg. Ez a koncert, ha csak 1—2 héttel tovább maradok itt, márc. közepén lenne — ha pedig 1—2 hónappal tovább, akkor márc. végén.

T. i. kedden este 9.-kor voltam Reinhardt nál [2. Seite] a színházkirálynál. Inas, fejedelmi pompa, süppedő szőnyegek stb. 4—5 termen keresztül menve a szentélybe érkeztem. Hogy a dologra térjek: arról van szó hogy Aristophanes Lysist[r]ata-jához színpadi zenét írjak a Grosses Schauspielhaus illetve Reinhardt számára. A dolognak máj. végéig kellene meglenni; jun. elejére van tervezve a bemutató. Én azt mondtam, szívesen vállalom a munkát, ha kapok itten valahol szabad lakást és*, zongorát és nyugalmat munkához. Már mostan ezen fordul meg minden, lesz-e ilyen lakásom pár napon belül, vagy sem. Reinhardt valami Henisch vagy Hensch porosz miniszterre gondolt, mások másokra . . . rövidesen eldől a dolog.

Mindenesetre elég mulatságos dol*** lenne 2—3 hónapig itt maradni az én 2 ingemmel, 2 pár harisnyámmal és 2 alsónadrággal. Szerencse még hogy 2 hálóinget pakoltál! (Viszont papucsot és utazó sapkát hiába kerestem a kofferben!) Valaki azt mondta, esetleg valak**** valami ide utazóval [3. Seite] küldhetnél ut* nekem egy pár ruhadarabot. No majd meglátjuk.

A Neue Musikgesellschaft cikkeket akarna tőlem „Melos“ nevű revue-je számára (oldalanként 50 márka). Szó van arról, hogy egy amerikai lap számára írjak egy nagyobb cikket a magyar zenéről: s z a v a n k é n t nem tudom hány cent honorárium, úgy hogy pl. 20 oldalért kb. 12,000 márkát! kapnék (= 40,000 korona!). Holnap beszélek az illető amerikai zszurnalisztával.

Eddig a jó hírek; de most jön a rossz! Hornbostelékkel egyáltalán semmit sem lehet csinálni; intézetüknek egy fillérje sincs, sőt még annál is kevesebb; nem is álmodhatnak hengerbeszerzésről, még ha 20 márkáért is kaphatnék darabját! Így hát nem tudom, mi lesz . . . most még azt akarnám megpróbálni, nem lehetne-e

* Durchgestrichen

** Orig.: az

*** Durchgestrichen; dol[og]

**** Durchgeschrichen; valak[i]

Amerikával valamit csinálni; nincs sok reményem, de meg kell próbálni. *E z é r t* volna fontos, hogy legalább 2–3 hónapig itt maradjak: innen lehet Amerikával tárgyalni, otthonról képtelenség.

[4. Seite] *Hogy a Reinhardt megbízás mennyit hozna, nem tudom; de az majánem bizonyos, hogy legalább ittlétem költségei megtérülnek. (A Grosses Schauspielhaus t. i. hetekig ugyanazt a darabot adj[a]* szokta adni). Költségekről szólva bizony itt is akkora a drágaság (márkát koronára átszámítva) mint nálunk). Itt már nincsenek 3 márkás kiadás husételek, mint Regensburgban. De — aki nem válogatós és élelmiszerjegyei vannak, az persze olcsóbban is megél. Sikerült pl. 6 márkáért (hustalanul) ebédelnem. 75 pfennigért kifliszerű édes sütemény kapható. Ani pl. összesen 500 márkát költ havonta, ebből 100 m. a szép nagy, tükrös, bársonyos, gobelines, izléstelenségekkel felcícomázott „elegáns“ uccai szoba bére.*

Igaz, a 28.-i koncertről nem is írtam. Nem a rapszodiát játszottam: Scherchen karmester (28 éves) beteg volt, 3 próba helyett csak 2-t tudott megtartani; ezért nagyon kért, játsszam szólódarabokat (I. Elegia; Este a szé-kelyeknél; Allegro barbaro) Taps elég volt; ráadás is; megjelent egy csomó száműzött magyar is. A levél folytatását holnap írom és Pestre küldöm: hátha ott vagy.

B.

Berlin-Tempelhof, 4. März 1920

Endlich komme ich auch zum Briefschreiben, was keine ganz leichte Sache sein wird, weiß ich doch nicht einmal, wo beginnen: so vieles hat sich ereignet, besser gesagt, so vieles wird geplant, daß ich gar nicht vermag, es eingehend zu schildern. Ich beginne mit einem Positivum: auf jeden Fall bleibe ich auch nach dem 10. März hier, denn ich werde in einem Konzert spielen: die Cellosoliste Zoltáns, meine Klavierstücke und — Lieder von Strasser werden auf dem Programm stehen, falls das Konzert in einem der Theater Reinhardts (etwa die „Kammerspiele“) stattfindet; ich verlange als Honorar 800 Mark. Sollten Reinhardts nicht soviel geben, würde das Konzert von der „Neuen Musikgesellschaft“ veranstaltet werden, ohne Strasser. Das letztere wäre mir lieber, aber Reinhardts Angebot kam früher, so daß die Sache zuerst dort geordnet werden muß. Die „Neue Musikg.“ bot 800 Mark, für weniger bin ich also auch für jene nicht zu haben. Dieses Konzert würde, falls ich nur 1–2 Wochen hierbleibe, Mitte März stattfinden — bleibe ich 1–2 Monate länger, so Ende März.

Dienstagabend um 9 Uhr war ich nämlich bei Reinhardt, [2. Seite] dem Theaterfürsten. Leibdiener, fürstliche Pracht, Teppiche, in denen man versinkt usw. Nach Durchschreiten von 4–5 Sälen gelangte ich ins Heiligtum. Um auf die Sache zu kommen: es handelt sich darum, daß ich zur Lysist[r]ata des Aristophanes für das Große Schauspielhaus beziehungsweise für Reinhardt eine Bühnenmusik schreiben soll. Die Sache müßte bis Ende Mai erscheinen; die Uraufführung ist für Anfang Juni geplant. Ich erklärte mich zur Arbeit gerne bereit, wenn ich hier irgendwo freie Wohnung, ein Klavier und Ruhe zur Arbeit haben kann. Nun dreht sich alles darum, ob ich binnen wenigen Tagen eine solche Wohnung erhalte oder nicht. Reinhardt dachte an einen preußischen Minister namens Henisch oder Hensch, andere an andere . . . die Sache entscheidet sich bald.

Jedenfalls wäre es vergnüglich genug, mit meinen 2 Hemden, 2 Paar Strümpfen und 2 Unterhosen 2–3 Monate lang hierzubleiben. Glücklicherweise hast Du 2 Nachthemden eingepackt! (Aber Pantoffeln und Reisemütze habe ich im Koffer vergeblich gesucht!) Jemand sagte, Du könntest eventuell mit jemandem, der herkommt, [Seite 3] einige Kleidungsstücke senden. Wir werden ja sehen.

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

Soweit die guten Nachrichten; aber jetzt folgt das Böse! Mit Hornbostels ist überhaupt nichts zu machen; ihr Institut hat keinen Heller, ja noch weniger; von einer Walzenbeschaffung könnten sie auch dann nicht träumen, wenn sie das Stück für 20 Mark bekämen! So weiß ich nicht, was geschehen soll . . . nun möchte ich noch versuchen, ob sich mit Amerika nichts machen läßt; viel Hoffnung habe ich nicht, aber es muß versucht werden. *D e s h a l b* wäre es wichtig, wenigstens 2–3 Monate hierzubleiben: von hier aus kann man mit Amerika verhandeln, von daheim aus ist es ausgeschlossen. [4. Seite] Wieviel Reinhardts Auftrag einbringen würde, weiß ich nicht; fast sicher ist jedoch, daß

* Durchgestrichen

4*

die Kosten meines hiesigen Aufenthaltes gedeckt wären. (Das Große Schauspielhaus pflegt nämlich das gleiche Stück wochenlang zu spielen.) Weil von Kosten die Rede ist: die Teuerung ist hier (die Mark auf Kronen umgerechnet) leider ebenso groß wie bei uns. Hier gibt es nicht mehr, wie in Regensburg, ausgiebige Fleischspeisen für 3 Mark. Aber — wer nicht wählerisch ist und Lebensmittelkarten hat, kommt freilich billiger aus. Ani z. B. gibt monatlich insgesamt 500 Mark aus, davon 100 Mark für die Miete des schön großen, mit Spiegeln, Samt, Gobelins und Geschmacklosigkeiten aufgestapelten „eleganten“ Straßenzimmers.

Um nicht zu vergessen, über das Konzert vom 28. habe ich gar nicht berichtet. Ich spielte nicht die Rhapsodie: Dirigent Scherchen (28 Jahre alt) war krank, statt 3 Proben konnte er nur 2 halten; deshalb bat er mich sehr, Solostücke zu spielen (I. Elegie; Abend am Lande; Allegro barbaro). Applaus gab es genug; auch Draufgaben; auch eine Menge vertriebener Ungarn sind erschienen. Die Fortsetzung des Briefes schreibe ich morgen und sende ihn nach Pest: vielleicht bist Du dort.

B.

[Auf der 1. Seite — unter dem Datum —, verkehrt, eine Einschaltung von Bartók:] *Mamáéknak írj rólam; kérdésem hogy leveleimet megkapták-e.* (Schreib' an Mutter von mir; es ist fraglich, ob sie meinen Brief erhalten haben.) — [In der Mitte der 3. Seite, verkehrt, eine andere Einschaltung:] *Egyelőre az Alberti-Verlaghoz írjál. Most Scherchenéknél lakom; nagyon becéznek.* (Schreibe einstweilen an den Alberti-Verlag. Jetzt wohne ich bei Scherchens; sie verwöhnen mich sehr.)

[Adresse:]

Frau
Béla Bartók

ingeschrieben
Ungarn

Rákoskeresztúr
bei Budapest

[Poststempel:] BERLIN W/6 3 20 3-4 N

Auf der vorderen Seite des Umschlags die Schrift von Frau M. Ziegler: 1920. III. 4. — Hornbostel; auf der Rückseite eine Adresse in anderer Schrift: *D' Kiss Elek / Lonyai u. 47.*

²⁵ NB Nach Abschluß des Manuskriptes wurde ich auf die Illustration-Beilage der in Bartóks Bibliothek erhaltenen „Modern Music, A Quarterly Review“ (Vol. IV. Nr. 3, March-April 1927) aufmerksam. Die Unterschrift des Bildes:

For the Tanz Suite of Bela Bartok. This design for stage and costume, the work of Miss Esther Peck, has been made for the Neighbourhood Playhouse which will present a new stage production arranged to Bartok's music early in April.

Das Bild scheint mit der 2. vorgeschlagenen Einlage des Ingersoll'schen (?) Entwurfs identisch zu sein. Die Aufführung des Stückes ist übrigens durch den ein Jahr später geschriebenen Brief des Direktors der Universal Edition, Emil Hertzka, bestätigt:

Wien, den 24. Mai 1928

Sehr verehrter Meister Bartok!

[...] Um nun gleich bei der „Tanz—Suite“ Angelegenheit zu bleiben, so möchten wir die Angelegenheit der Aufführungen im Neighbourhood Playhouse behandeln. Unser früherer New Yorker Vertreter hat uns erst am 31. August-[19]27 die Verrechnung über die Aufführung im Neighbourhood Playhouse im Rahmen einer Gesamtaufstellung gemacht und uns nur das Inkasso von \$ 150.— gemeldet und verrechnet. [...]

DENIS DILLE

DIE BEZIEHUNGEN ZWISCHEN BARTÓK UND SCHOENBERG

Fünf Jahre nach Bartóks Tode wandte sich ein amerikanischer Journalist, Louis Rittenberg, an einige in Amerika lebende Persönlichkeiten des Musiklebens mit einer Anfrage nach ihrer Meinung über Bartók. Unter den Befragten befand sich auch Arnold Schoenberg, der nicht persönlich antwortete, sondern durch seinen Sekretär den folgenden Brief schreiben ließ:

Los Angeles
July 14, 1950

Dear Mr. Rittenberg:

In response to your letter, Mr. Schoenberg informs you that he was the first to introduce Bartok's name to Central Europa, in 1911, in his Harmonielehre. But curiously Mr. Bartok had never tried to get in contact with him — neither personally, nor by letters.

I hope this answers your questions,

Sincerely yours,
Richard Hoffmann¹

Da die Erklärung dieses Briefes im Hinblick auf gewisse Urkunden, die ich 1959 und 1960 unter Bartóks Schriften gefunden habe, mir ein wenig zu summarisch erscheint, glaube ich, diese Dokumente veröffentlichen zu sollen, um so mehr, als es mir trotz meiner Nachforschungen unmöglich war, weitere Aufklärungen zu erhalten. Ich hoffe, daß die Biographen, die sich für die Angelegenheit interessieren, mehr Erfolg haben und die Fragen klären werden, die sich aus der Gegenüberstellung der Angaben und gewisser Tatsachen ergeben können und nicht nur die Biographie Bartóks, sondern auch eine bestimmte Episode aus Schoenbergs Leben beleuchten.

Daß sich Bartók und Schoenberg niemals getroffen haben, ist eine keineswegs erwiesene Sache. Man müßte mindestens feststellen, ob sie nicht irgendeinem Konzert während eines Festivals moderner Musik beigewohnt haben; bei einem solchen Anlaß war eine Begegnung, wenn auch nur kurz und ohne Folgen, durchaus möglich. Bisher beweist nur ein bekannter Beleg² das Interesse, das Bartók dem Werk des großen Wiener Komponisten entgegengebracht hat; es handelt sich um Bartóks Artikel: *Arnold Schönbergs Musik in Ungarn* (Musikblätter des Anbruch, 2. Jahrgang, Nummer 20, 2. Dezember-Heft 1920,

Seite 647—648). Der Schriftleitung der Zeitschrift mußte Bartóks Einstellung Schoenberg gegenüber bekannt gewesen sein, wenn sie von ihm den fraglichen Artikel erbeten hat; auch ist es kennzeichnend, daß außer Kodály und Liszt (und mit einem kurzen Gelegenheitsartikel Ravel) kein anderer Komponist einer so betonten Sympathiekundgebung teilhaft wurde, nicht einmal Strawinsky, obwohl Bartók ihn für den größten Komponisten unserer Zeit hielt.

Zu Beginn dieses Artikels heißt es: „*Einer meiner Schüler brachte mir im Jahre 1912 aus Wien eine Kopie der damals noch nicht erschienenen drei Klavierstücke (Op. 11) Schönbergs; es war die erste Schönbergsche Musik, die ich kennen lernte. Es ist wohl anzunehmen, daß in Budapest zu jener Zeit — so weit ich mich wohl erinnere — kaum etwas von Schönberg bekannt war, ja selbst sein Name war den meisten Musikern fremd. [. . .]*“ Unglücklicherweise widersprechen die Tatsachen dieser Einleitung. In einer Rechnung der Musikalienhandlung Rozsnyai für Bartók, die mit dem Datum 22. März 1909 ordnungsmäßig quittiert ist, findet sich „*Schönberg op. 7 Quartett*“ angeführt. Am Ende der Faktura bemerkt der Rechnungsleger, das Quartett werde nachträglich geliefert, aber die Gesamtsumme der Rechnung beweist, daß das Werk bezahlt wurde. Und in einer späteren Rechnung der gleichen Firma vom 1. April 1910 figuriert der Ankauf eines zweiten Exemplars, was einigermaßen sonderbar anmutet; aber nach einer Mitteilung Zoltán Kodálys hatte Bartók zwei Exemplare erworben, weil er das Werk mit ihm gemeinsam auf zwei Klavieren gespielt lesen wollte.³ Dies beweist, daß das Datum 1912, zumindest in bezug auf das „Kennenlernen“ Schoenbergscher Musik auf 1909, spätestens 1910 zurückverlegt werden muß.

Gehen wir aber zu den *Drei Klavierstücke op. 11* über. Nach dem erhalten gebliebenen Impurum beginnt der obige Artikel wie folgt: „*Einer meiner Schüler, E. B. brachte mir im J. 1912 aus Wien wo er Schönberg besuchte eine Kopie der ‚3 Klavierstücke‘ (Op. 11) [. . .]*“ Nach Herrn Kodály, den ich hierüber befragt habe, ist auch dies nicht ganz genau; es handelte sich um Imre (Emerich) Balabán, der 1907—1909 Bartóks Schüler war^{3a} und häufig nach Wien fuhr, wo er mit Schoenberg und seiner Gruppe in Verbindung stand. Er brachte Bartók in der Tat eine handschriftliche Kopie des Op. 11, aber das war noch vor 1911. 1958 habe ich in Bartóks alten Papieren eine von unbekannter Hand stammende Kopie des Werkes gefunden; man erkennt an ihr zahlreiche Zeichen des Gebrauchs, aber keine Andeutung von Bartóks Handschrift. Höchstwahrscheinlich handelt es sich hier um die fragliche Kopie.

Die Jahreszahl 1912 scheint schon deshalb vollkommen unmöglich, weil Bartók spätestens 1911 bereits im Besitz der gedruckten Ausgabe des Werkes war. In einer Rechnung der Firma Rózsavölgyi vom 12. Februar 1916 finden wir deutlich:

Schönberg op. 11 cpl

Schönberg—Busoni op. 11 No 2^a I

Vor diesen Titeln steht als Datum der 28. Juni 1910. Ist es das Datum der Bestellung oder der Lieferung? Das ist schwer zu entscheiden; ich neige zur Annahme, daß es der Zeitpunkt der Bestellung ist; denn es existiert noch eine Rechnung, die keine Zahlungsforderung, sondern ein Lieferschein sein dürfte (da der Vermerk „*köszönettel felvettük*“ [dankend empfangen] darauf fehlt, der auf allen quittierten Rechnungen zu finden ist); diese Rechnung ist vom 26. Mai 1911 datiert und führt die beiden obigen Titel zu prozentual ermäßigten Preisen an: 2.88 statt 3.—Kronen und 1.70 statt 1.80 Kronen. Diese beiden Exemplare befanden sich tatsächlich in Bartóks Bibliothek und werden gegenwärtig von Frau Bartók aufbewahrt.⁵ Die Preise: 3 bzw. 1.80 sind darauf mit Bleistift verzeichnet. Es

handelt sich wirklich um Exemplare der ersten Ausgabe, wie das von Universal üblicherweise gedruckte Datum, IX 1910, ebenfalls bezeugt.

Es fragt sich nun, ob die Jahreszahl 1912 sich nicht durch eine Verwechslung in Bartóks Artikel eingeschlichen hat, denn der erste Brief⁶ Schoenbergs an Bartók ist von diesem Jahr datiert. Dieser Brief ist autograph.

*Arnold Schönberg, Berlin-Zehlendorf-Wannseebahn
Machnower Chaussee, Villa Lepcke.*

7/5. 1912

Sehr geehrter Herr, es war ursprünglich die Absicht der österreichischen Wiener Musikfestwoche, die nur tote Komponisten vorführt ein Gegenstück unter dem Titel „Musikfest der unoffiziellen österreichischen Tonkunst“ entgegenzusetzen. Dieses sollte Werke modernster österreichischer (deutscher, ungarischer und tschechischer Nation) Komponisten in womöglich 2—3 Konzerten bringen. Dazu sollten die Ungarn und die Czechen Beiträge leisten und jene Autoren des modernsten Stils namhaft machen, die sie bei dieser Gelegenheit aufführen wollten. Nun haben, wie ich gehört habe, die Czechen zwar ihre moralische Unterstützung bis jetzt zugesagt, noch nicht aber die finanzielle, während Ihre Landsleute unter Hinweis auf eigene Konzerte, die im Herbst in Wien mit ungarischer Musik gegeben werden sollen, abgelehnt.

Ich sende Ihren Brief nach Wien [Seite 2] von wo man Ihnen eventuell schreiben wird. Falls Sie meinen die Unterstützung seitens Ihrer Landsleute durchsetzen zu können, so bitte ich Sie das mir oder direkt an Herrn Ingenieur Paul Königer (Wien XIII Kuppelwieserstr 27) zu schreiben. Mit vorzüglicher Hochachtung

Arno Sch

Wir besitzen noch einen zweiten Brief Schoenbergs an Bartók; Unterschrift und Postskript sind handgeschrieben, der Rest maschinengeschrieben.

*Verein für Musikalische
Privataufführungen
Präsident Arnold Schönberg
Kanzlei: Wien IX. Türkenstrasse 17
Telephon 13193*

Wien, 31. Oktober 1919

Sehr geehrter Herr Professor!

Wir haben in unserem Verein im vorigen Jahre Ihre 14 Bagatellen gebracht, heuer die rumänischen Volkslieder und Tänze; Ihr zweites Streichquartett folgt demnächst. Anfang Jänner möchten wir Ihre Rhapsodie für Klavier und Orchester aufführen. Uns liegt ein Arrangement mit Begleitung eines zweiten Klavieres vor; wir könnten das Werk in diesem Arrangement aufführen, würden jedoch das Begleitungsclavier lieber durch „Kammerorchester“ ersetzen. Die bei uns hiefür übliche Besetzung ist (ungefähr): Klavier, Harmonium, Streichquartett, eine Flöte, eine Klarinette; alles solistisch. Haben Sie einen Schüler oder Freund, der ein derartiges Arrangement anfertigen könnte? Im Notfalle würden wir das Arrangement selbst herstellen lassen, was jedoch eine bedeutende Hinausschiebung mit sich bringen würde. Wir können nicht erfahren, was von Ihnen an Liedern und Orchesterwerken erschienen ist; vielleicht haben Sie die Freundlichkeit, uns darüber etwas mitzuteilen.

*Mit vorzüglicher Hochachtung
Arnold Schönberg*

Ihre Klavierwerke haben mir ausserordentliche Freude gemacht. Auf die neuen Werke bin ich schon sehr gespannt.

Ergebenst

Arnsch

Den Biographen bietet sich in diesen Briefen, den einzigen bisher bekannten und vielleicht den einzigen, die es gibt, Material für fruchtbare Nachforschungen dar, die unserer Meinung nach interessante Ergebnisse zeitigen könnten.

Es ist möglich, daß Schoenbergs erstem Brief ein Schreiben von Bartók vorangegangen ist, und wahrscheinlich folgte ihm auch eine Antwort. Was den zweiten betrifft, so hat schon die elementare Höflichkeit sowie das Interesse an einer Aufführung der Rhapsodie Op. 1 Bartók verpflichtet, Schoenberg zu antworten. In einem Rundschreiben vom November 1920 gab der *Verein für Musikalische Privataufführungen in Wien* bekannt, daß seit seiner Gründung am 23. November 1918 bis zum 27. Oktober 1920 insgesamt 189 Werke aufgeführt wurden. Darunter sind als Bartóks Schöpfungen zu erkennen:

1. Rumänische Volkstänze
2. Rumänische Weihnachtslieder aus Ungarn (Serie neun, Serie zehn)
3. 14 Bagatelles op. 6⁷
4. Streichquartett op. 7
5. Zwei rumänische Tänze op. 8
6. Quatre nénies
7. Rhapsodie pour le piano et l'orchestre (Bearbeitung für zwei Klaviere)

Aus diesem Rundschreiben ist ersichtlich, daß Bartók Schoenbergs Vorschlag nicht angenommen und gebeten hat, sich an die Fassung für zwei Klaviere, wie sie Rózsavölgyi herausgegeben hatte, zu halten.

Aus einem Brief von Rudolf Kolisch, dem ersten Violinisten des berühmten, nach ihm benannten Quartetts, kann gefolgert werden, daß sich Schoenberg auch zu einem späteren Zeitpunkt für Bartóks Arbeiten interessiert hat.

II. CHEMIN DE LA ROUSSE
MONTE CARLO

6. I. 29

Sehr verehrter Meister,

wir haben mit dem allergrößten Vergnügen Ihr neues Werk studiert und ich danke Ihnen vielmals, daß Sie uns dieses wunderbare Werk zur Aufführung überlassen haben.

Durch die daran geknüpfte Beschränkung sind uns leider viele Gelegenheiten für Aufführungen in dieser Saison verloren gegangen.

Ich hoffe aber, daß wir, obwohl die Programme schon längst abgemacht sind, infolge des großen Interesses, das ein neues Werk von Ihnen weckt, noch die Möglichkeit haben werden es an vielen wichtigen Orten zu spielen — Ihr Einverständnis vorausgesetzt.

[Seite 2] *Wir haben das Stück hier Schönberg vorgespielt, der davon sehr begeistert war.*

Unser lebhaftester Wunsch ist es natürlich, möglichst bald Ihnen selbst das Werk vorspielen zu können, damit die Aufführung Ihren Intentionen so weit wie möglich entspricht.

Mit dem Ausdruck meiner tiefsten Bewunderung

*bin ich Ihr ganz ergebener
Rudolf Kolisch*

Bis 18. Jänner: Rom, Unione nazionale concerti, 8 via della Purificazione

Hierauf beschränkt sich, was wir als direkte Beziehungen bezeichnen können. Eine Affäre, die allerdings Schoenbergs Problem war, aber von dessen Biographen niemals im einzelnen eingehend untersucht oder mitgeteilt wurde, beleuchtet ebenfalls die Beziehungen zwi-

schen Bartók und dem Wiener Komponisten. Man schrieb 1916. Schoenberg wurde zum Militär eingezogen, doch dank der Bittgesuche des Wiener Tonkünstlervereins nicht an die Front geschickt. Wie aus den wenigen über diese Affäre bei Bartók gefundenen Dokumenten hervorgeht, war die Sache gar nicht so einfach, und alles spricht dafür, daß Bartók dabei vielleicht eine gewisse Rolle gespielt hat.

Nachstehend bringen wir zwei Briefe, die der Sekretär des Wiener Tonkünstlervereins an Bartók gerichtet hat:

Sehr geehrter Herr Professor,

12. V. 16.

Gestern wurde ich davon in Kenntnis gesetzt, daß unser Gesuch endgiltig abgelehnt worden ist, u. zw. nicht hier in Wien, sondern von Kgl. ungar. Landesverteidigungsministerium. Wer den unmittelbaren Ausschlag gegeben haben mag ist natürlich nicht angegeben und ist von hier aus wohl nicht zu eruieren. Das Gesuch mit den Unterschriften von über 20 hier maßgebenden Musikern steht Ihnen, sehr geehrter Herr Professor, falls Sie es benötigen, zur Verfügung.

Schönberg dürfte im Laufe der nächsten Woche nach absolvierter Offizierschule aus Bruck zurückkommen. Dann bleibt er vielleicht noch zwei, drei Wochen hier, und wenn bis dahin nichts geschehen ist, muß er wohl ins Feld! Auf alle Bemühungen, hier irgend etwas zu erreichen, wird stets geantwortet, es sei von hier aus nicht möglich, da Sch. ein Ungar sei. Seien Sie also, sehr geehrter Herr Professor, nicht ungehalten, wenn ich mir die höfliche Anfrage erlaube, ob es Ihren frendl. Bemühungen bisher gelungen ist, etwas zu erreichen, resp. wie Sie den Stand der** Angelegenheit bis jetzt auffassen. Wie gesagt: die Zeit dringt leider ja sehr und man möchte eben dort alles Mögliche versuchen. Ich wäre Ihnen für jede Auskunft und jeden Rat in dieser Angelegenheit überaus dankbar.*

In herzlicher Begrüßung und mit den Ausdrücke

*größter Hochachtung
[Unterschrift unleserlich]¹⁰*

*Wiener Tonkünstler-Verein
I. Karlsplatz Nr. 6 (Musikvereinsgebäude)
Telephon 4533.
Wien, 23. Mai 1916*

Hochgeehrter Herr Professor,

Soeben habe ich mit dem Präsidenten des obigen Vereines, Herrn Dr. Julius Bittner, der die Schönberg-Angelegenheit bei den hiesigen Behörden geleitet hat, über den Inhalt Ihres w. Briefes gesprochen. Das Endergebnis unserer Unterredung war: daß sich das K. k. Österr. Ministerium für Kultus u. Unterricht weder von den 20 Unterschriften des Gesuches beeinflussen ließ, noch auch sich veranlaßt sah, die wiederholt mündlich versprochene günstige Erledigung tatsächlich auszuführen! Das heißt: Das Ministerium, darunter der Minister selbst, waren in Prinzip ja wirklich geneigt, aber wir haben begründete Ursache anzunehmen, daß diese günstige Meinung von einer ganz bestimmter Persönlichkeit, derer Namen hier vorläufig unnötig sein dürfte, die wirklich günstige Erledigung vereitelt hat; aus rein persönlichen Gründen.

Nun rät Herr Dr. Bittner folgendes: Das Gesuch möge von ungarischer Seite in Budapest eingebracht werden; und die hiesigen Musiker würden mit unterschreiben. Dann käme das

* Hier steht, gestrichen: gebn

** Statt: den Stand der, war vorher geschrieben, jetzt gestrichen: die ganze

Gesuch entweder gar nicht nach Wien, oder doch wenigstens nicht* zu den betreffenden, nicht gewünschten Persönlichkeit. Jedenfalls aber werden hier die größten Bemühungen gemacht werden, eventuell selbst in einer Audienz beim hiesigen Minister, daß das Gesuch, falls es doch hierher käme, entsprechend zu erledigen. — Ich erbitte mir aber, sehr geehrter Herr Professor, Ihre freundliche Antwort auf diesen Vorschlag. Halten Sie ihn für geeignet, so würde ich Sie recht sehr bitten, das Gesuch selbst und ganz nach Gutdünken zu verfassen, und dann, falls erwünscht, zwecks Unterschrift der hiesigen Künstler, hieher an mich zu senden. Etwaige Daten werde ich Ihnen natürlich gerne mitteilen.

Mit größtem Dank für alle bisherige und weitere Mühe und ergebenstem Grusse

[Unterschrift unleserlich]¹⁰

Das Gesuch, auf das im zweiten Brief angespielt wird, ist eine gute Darlegung der Tatsachen und ein wahres Dokument jener Zeit. Wir meinen, daß aus ihm auch noch andere als nur auf die Schoenbergsche Biographie bezügliche Folgerungen gezogen werden können.

D 3009⁸

4—916

An
das hohe kön. ung. Honvedministerium
in Budapest.

Die ehrerbietigst Unterfertigten erlauben sich an ein hohes königl. ungarisches Honvedministerium ergebenst die Bitte um Enthebung des Komponisten Arnold Schönberg von der Landsturmpflicht zu stellen und diese Bitte folgendermaßen zu begründen:

Arnold Schönberg ist am 13. Oktober 1874 in Wien geboren, nach Pozsony zuständig. Den größten Teil seines Lebens hat er in Wien und Berlin zugebracht, rastlos hingegeben seiner Tätigkeit als Komponist, Lehrer für musikalische Komposition, Dirigent und Schriftsteller. Seine Werke erscheinen in der Universal-Edition. Er ist verheiratet und Vater zweier Kinder. Am 3. November dieses Jahres wurde Arnold Schönberg bei der Musterung in Wien mit der Begünstigung zum Tragen des Einjährig-Freiwilligen-Abzeichens, das ihm von einem hohen königl. ungarischen Honved-Ministerium auf Grund des § 21:3 des Wehr-Gesetzes, Gesetz-Artikel 30 vom Jahre 1912 zuerkannt worden war, für geeignet befunden und ist daselbst in Ausübung seines Rechtes als Einjährig-Freiwilliger sich ein Regiment wählen zu dürfen, beim k. u. k. I. R N^o 4 am 15. Dezember eingerückt

Arnold Schönberg steht heute in der ersten Reihe der lebenden Komponisten. Seine Werke sind der ganzen musikalischen Welt zum wichtigen Problem geworden. Neuerlich hat er den alten Ruf der Führerschaft unserer vaterländischen Musik weit über die Grenzen Österreich-Ungarns und Deutschlands bestätigt, unserem Vaterland zu Ruhm und Ehre. Jährlich steigert sich die Zahl der Aufführungen seiner zahlreichen Werke, vielfach von ihm selbst geleitet in Musikzentren der ganzen Welt. Schönbergs Bedeutung liegt außerdem in seiner überragenden Tätigkeit als Lehrer der musikalischen Komposition, die er seit vielen Jahren zum Segen der musikalischen Jugend ausübt. Seine zahlreichen Schüler verehren und lieben ihn als höchstes Vorbild in jeglicher Beziehung. Seine „Harmonielehre“ hat allenthalben Eingang gefunden. Arnold Schönbergs großer erzieherischer Einfluß wurde bald erkannt. So wurde er schon vor

Jahren von Dr. Guido Adler, k. k. o. ö. Professor f. Musikwissenschaften an der k. k. Universität in Wien, der Leitung der k. k. Akademie für Musik u. darstellende Kunst in Wien als Lehrkraft für musikalische Komposition empfohlen. Er wirkte hierauf bis zu seiner Übersiedlung nach Berlin als Dozent an dieser Anstalt. Ein Jahr später berief ihn ein hohes k. k. Ministerium f. Kultus und Unterricht, resp. [2. Seite] der Präsident der diesem unterstehenden Akademie f. Musik und darst. K. als ordentlichen Professor f. musikalische Komposition. Dieser ehrenden Berufung konnte Arnold Schönberg keine Folge leisten, da er von Berlin aus zahlreiche Verpflichtungen als Dirigent seiner Werke in Deutschland, aber auch in Holland, England und Rußland eingegangen war, was er mit einer regelmäßigen Unterrichtstätigkeit für unvereinbar hielt.

In Anbetracht der Tatsache, daß Arnold Schönberg an asthmatischen Anfällen leidet und auch sonst eine wenig widerstandsfähige Konstitution besitzt, ist sehr zu befürchten, daß diese für unsere vaterländische Musik wahrhaft unentbehrliche Schaffenskraft schwer geschädigt, ja zunichte werden könnte.

Arnold Schönberg würde sicherlich mit dem Aufgebot seiner letzten Kräfte auch militärisch seine Dienste leisten, allein unser Vaterland bedarf für die Zukunft solch eines Meisters zur Ausübung der Kunst, zur Lehre und zur Stütze der heranwachsenden künstlerischen Jugend.

Es sei daher die Bitte gestellt ein hohes k. ungarisches Hov. Min. geruhe Arnold Schönberg der Landsturmpflicht zu entheben.

Wien, 16. Dezember 1915

Wenn man bedenkt, daß Schoenberg im Juni 1916 vom Militärdienst befreit wurde, weniger als einen Monat nach dem wahrscheinlichen Einschreiten in Budapest, stellt sich offenbar die Frage, ob Bartók dabei eine Rolle gespielt hat, und wenn ja, welche. Ich habe über diese Angelegenheit Herrn Kodály befragt; er weiß von nichts, gibt jedoch an, es sei Bartóks Art gewesen, über eine vollbrachte Tat niemals zu sprechen. Deshalb ist es unbedingt erforderlich, die in dieser Angelegenheit an die Direktion des Wiener Tonkünstlervereins geschriebenen Briefe Bartóks zu finden, was mir bisher unmöglich war. Die Archive des Tonkünstlervereins scheinen verschwunden zu sein, man findet keine Spur von ihnen.⁹ Der Kernpunkt dieser Angelegenheit interessiert selbstverständlich mehr Schoenbergs Biographen, die im Wiener Kriegsarchiv, wo die Dokumente des ehemaligen Honvédministeriums aufbewahrt werden, Nachforschungen anstellen und in Erfahrung bringen könnten,

1. welche Umstände diesen nicht ganz klaren Fall begleitet und
2. wer die zwanzig Musiker waren, die das Gesuch Bittners unterschrieben haben;
3. wieso Schoenberg zu jener Zeit in Pozsony (Bratislava, Preßburg) zuständig war.

Nach reiflicher Überlegung ist die Schlußfolgerung gestattet, daß die Frage der Beziehungen zwischen Bartók und Schoenberg nicht ganz so einfach lag, wie es der Brief des Herrn Hoffmann behauptet. Ansonsten will die Veröffentlichung dieser Dokumente einfach die Aufmerksamkeit auf gewisse Probleme lenken, vor allem auf die Bedeutung, die den Archiven des Tonkünstlervereins zukommt. Wir hoffen, daß ein glücklicher Zufall oder geduldige Nachforschung zu ihrer Wiederauffindung führen und uns die Aufschlüsse zur endgültigen Klarstellung der fraglichen Angelegenheit bieten.

ANMERKUNGEN

¹ Richard Hoffmann, Schoenbergs Schüler und sein letzter Assistent. Er war der Sohn Richard Hoffmanns, eines Onkels von Frau Schoenberg. Siehe *Arnold Schoenberg Briefe*. Ausgewählt und herausgegeben von Erwin Stein. B. Schott's Söhne. Mainz. (o. J.) S. 231, Anm. 2 und S. 232, Anm. 1.

² Selbstverständlich kann man hier auch die kurze Anmerkung anführen, die Bartók zu seinem Artikel *Hungary in the Throes of Reaction* (*Musical Courier*, New York, 29. April 1920, S. 42) gebracht hat. Bartók führt hier für das Musikleben Budapests vor 1912 an, daß „[...] the fact must be regarded as a grave omission that, in *despite of all efforts*, none of Schoenberg's works have had a public hearing [...]“.

³ Eines der beiden Exemplare, das deutliche Zeichen des Gebrauches aufweist, wurde von Herrn Kodály in seiner Bibliothek aufbewahrt; es befindet sich gegenwärtig im Bartók Archivum. Es ist ein Geschenk von Kodály, der es einbinden ließ und mit der folgenden Inschrift versah:

Bartók 1909 ben megvette 2 példányban, hogy 2 zongorán eljátsszuk. Nem jutottunk túl az I. tételen

Kodály

(Bartók hat es 1909 in 2 Exemplaren gekauft, damit wir es auf 2 Klavieren spielen. Wir sind über den I. Satz nicht hinausgekommen.

Kodály)

Nach Herrn Kodály's genaueren Angaben hatte Bartók vom Skandal gehört, den die erste Aufführung des Quartetts durch das Rosé-Quartett 1907 auslöste. Dies erregte seine Neugier; er wollte das Werk unbedingt kennenlernen und interessierte sich seither für Schoenberg. In Bartóks Papieren befindet sich tatsächlich ein Ausschnitt aus einer Berliner Zeitung, die von einem „Schönberg-Skandal“ berichtet; aber es betrifft hier das II. Quartett. Namen und Datum (wahrscheinlich 1. Januar 1909) dieser Zeitung sind auf diesem Ausschnitt nicht vermerkt.

Die nur äußerliche, musikalisch völlig unbedeutende, eher eigenartige Übereinstimmung, daß auch Bartóks erstes Quartett die Nummer Op. 7 trägt, wenn man die Quartette aus seiner Jugend außer acht läßt —, sei eben nur nebenbei bemerkt.

^{3a} Imre Balabán (1899—1947) war nach Beendigung seiner Studien an der Budapester Musikakademie ein Jahr Dirigent an der Oper von Reichenburg. Auf Wunsch seines Vaters sattelte er um und arbeitete in der *Első Magyar Általános Biztosító Társaság* (Erste Ungarische Allgemeine Versicherungsgesellschaft), bei der er im Jahre 1936 Generaldirektor wurde. Bis zu seinem Tode hat er am musikalischen Leben wirksam Anteil genommen und sich durch Sammeln von Volksmusik verdient gemacht.

⁴ *Konzertmäßige Interpretation von Ferruccio Busoni*, lautet der Untertitel einer Bearbeitung, die Busoni zu seinem Gebrauch an Nr. 2 des Op. 11 vorgenommen hatte. Die erste Ausgabe erschien im Oktober 1910. Dieses Exemplar weist keine Spur des Gebrauches auf; man hat das Gefühl, Bartók habe die Art, wie Busoni die Musik Schoenbergs „geordnet“ hatte, keineswegs geschätzt; benötigte doch diese Musik die von Busoni hineingebrachten Verschönerungen nicht, die im Endergebnis den Anschein erwecken konnten, Schoenberg hätte seine Musik für Klavier schlecht geschrieben.

Zum Abschluß erwähne ich, daß Bartók nach einer vom 30. Dezember 1916 datierten Rechnung von Rózsavölgyi in jenem Jahre außerdem gekauft hatte:

Schoenberg, Die Gurrelieder, Klavierauszug (7. IV.)

Op 16. (Fünf Orchesterstücke) 2 Kl. vierh. (15. XI.)

Op 19. (Sechs kleine Klavierstücke) (7. IV.)

Außer den schon erwähnten Exemplaren von op. 11 sind in Bartóks Musikbibliothek bei Frau Bartók noch nachstehende Schoenberg-Kompositionen bewahrt:

Quartett op. 7 (ein anderes Exemplar als jenes, das wir schon erwähnten)

Die Gurrelieder (Klavierauszug)

Sechs kleine Klavierstücke op. 19

a) die Herausgabe 1914,

b) eine amerikanische Herausgabe

Pierrot lunaire (Studienpartitur)

Vier Lieder op. 22 (Vereinfachte Studien- und Dirigierpartitur).

⁵ Das Exemplar des Op. 11 zeigt klar die Spuren wiederholten Gebrauches (untere Ecken vergilbt), wie wir sie an allen Partituren finden, deren sich Bartók am Klavier bedient hatte. Auf dem Deckblatt, ganz oben, ist (schwer, weil ausradiert) von Bartóks Hand mit Bleistift zu lesen: „*Hevesi Piroška kís-
asszonyinak*“ (An Fräulein Piroška Hevesi). Auf Seite 3, unter dem Stück Nr. 1 hat er gleichfalls mit

Bleistift angemerkt: *Von den Busonischen Stücken könnte das 2. oder das 1. und 2. gespielt werden.* — Es ist anzunehmen, daß sich die erwähnten Aufschriften auf die Vorbereitungen zu einem Konzert bezogen. Denn Piroska Hevesi war 1909—1913 Bartóks Schülerin an der Musikakademie. Sie hat als erste in Budapest Schoenbergs Nr. 2 des Op. 11 auf dem Konzert vom 9. Dezember 1917 aufgeführt, das von der Zeitschrift „Ma“ („Heute“) veranstaltet wurde. Von Busoni spielte sie *Indianisches Tagebuch, Nr. 1 und 2*; und von Bartók Nr. 4 aus *Skizzen* und die *Burleske Nr. 3*. Das Konzert fand in der Musikakademie statt; nur diese musikstücke wurden gespielt; die übrigen Nummern waren literarische Vorträge. Man kann hier auch daran erinnern, daß am Dienstag, den 4. April 1922 Henry Prunières, Direktor der Revue musicale an der Sorbonne (Paris), einen Vortrag hielt: *Le mouvement musical contemporain en Europe*, wo Bartók nicht nur eigene, sondern auch Klavierstücke von Schoenberg spielte.

⁶ Nach Herrn Kodály ist dies nicht der erste Brief, den Schoenberg an Bartók geschrieben hat. Bartók hatte ihm einen früheren Brief Schoenbergs gezeigt, in welchem er, mit der Einrichtung seiner Harmonielehre beschäftigt, bei Bartók anfragte, ob dieser in seinen Werken Akkorde von sechs oder mehr Tönen verwendet habe, und bejahenden Falles bittet, sie ihm mitzuteilen. Dieser Brief wurde allerdings nicht gefunden.

⁷ In einem im gleichen Rundschreiben enthaltenen Bericht, datiert vom 16. Februar 1919, wird angeführt, daß die 14 Bagatellen bereits zweimal vorgetragen wurden. — Bekanntlich wurden alle Aufführungen im Verein für Musikalische Privataufführungen von einer der führenden Persönlichkeiten einstudiert. Nach Mitteilungen Nr. 14 des Vereins wurden im ersten Vereinsjahr Bartóks *Bagatellen, Rumänische Volkstänze* und *Rumänische Weihnachtslieder* von Schoenberg persönlich einstudiert. Wahrscheinlich macht Schoenberg auf diese Klavierwerke eine Anspielung im Postskriptum seines Briefes vom 31. Oktober 1919.

⁸ Dieses authentische Dokument, das außer dieser Eintragsnummer auch Unterschriften der Beamten des Honvédministeriums trägt, und wahrscheinlich eine amtliche Kopie darstellt, wie das Fehlen der 20 Namen und die Art des Papiers anzudeuten scheint, habe ich unter Bartóks Papieren gefunden. Das Datum V/4, das ein Beamter am Ende eingetragen hat, deutet darauf, daß dieses Dokument zum abgelehnten Gesuch gehört, von dem im Brief vom 12. Mai die Rede ist.

⁹ Ich bin Herrn Dr. Strasser, Direktor der Bibliothek der Wiener Musikakademie, und seinem Assistenten, Herrn Dr. Kirchner, für ihre Hilfe und Aufklärungen zu Dank verpflichtet. Besonderen Dank schulde ich Frau Dr. Mittringer, Bibliothekarin des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde (Wien), die ungeachtet widriger Umstände mehrere Tage leider fruchtlosen Nachforschungen gewidmet hat.

¹⁰ Während der Drucklegung dieses Heftes erfuhr ich von Dr. Fr. Racek, Direktor der Stadtbibliothek, Wien (dem ich für seine wertvolle Auskunft sehr danke), daß die Briefe an Bartók von Dr. J. Polnauer unterschrieben sind. Hoffentlich werden wir im nächsten Heft über die Schoenberg-Frage mehr berichten können.

DOKUMENTE ÜBER BARTÓKS BEZIEHUNGEN ZU BUSONI

Es ist ziemlich wahrscheinlich, daß Bartók Busoni bei seinem ersten Konzert, das er in Berlin am 14. Dezember 1903 gab, kennengelernt hat, wie dies aus einer Stelle seines an seinen Lehrer Thomán adressierten Briefes vom 16. Dezember hervorgeht.

[...] 2 „Nagyság“ is volt a hallgatók közt. Godowsky és Busoni. Utóbbi a 3. szám után a művés zszobába jött, bemutatkozott és gratulált. Már Manchesterben hallott rólam Richtertől.
[...]¹ — [...] 2 „Größen“ befanden sich auch unter den Zuhörern. Godowsky und Busoni. Letzterer kam nach der 3. Nummer in das Künstlerzimmer, stellte sich vor und gratulierte. Er hörte bereits in Manchester von Richter von mir. [...]

Dieser Text vermittelt uns ein Datum; ansonsten wissen wir aber nicht, worin die Beziehungen eigentlich bestanden. Die in unserem Besitz befindlichen Dokumente sind nicht zahlreich und gestatten keine klare Vorstellung über diesen Gegenstand. Bisher haben nur einige Hinweise in den von J. Demény veröffentlichten Briefen einige Aufklärungen gegeben, die aber im Endergebnis recht dürftig sind. Andere hie und da gefundene Angaben sind sehr verdächtig und verdienen solange kein Vertrauen, bis authentische Zeugnisse ihre Richtigkeit nicht bestätigen und ihre Irrtümer nicht korrigieren.

Unter Bartóks Schriften haben wir einige Dokumente gefunden, welche die Lage einigermaßen klären, ohne uns jedoch wesentlich weiter zu helfen; sie stellen eher einen Beitrag zu Bartóks Biographie dar. Das erste ist ein leerer Briefumschlag mit folgender Adresse:

Eingeschrieben
Herr Béla Bartók
Steinmühlgasse 9 III. 41
Wien IV

Diese Adresse ist durchgestrichen und durch *Budapest Musik-Akademie* ersetzt.

Der Poststempel zeigt: *Berlin 26. 12. 06.*

Auf der Rückseite des Briefumschlags ist folgende Adresse zu finden:

Kestenberg² im Auftrage von Ferruccio Busoni, Berlin W 50 | Augsburgstr. 55/56.

Unter der Adresse befindet sich der Briefstempel: *Budapest 906 Dec 28*

62 Man darf also annehmen, daß mindestens seit 1906 — oder früher, seit dem Konzert — Beziehungen bestanden haben, das Problem ist nur, welcher Art sie waren. Bislang kennen

ORCHESTER-ABENDE
(NEUE U. SELTEN AUFGEFÜHRTE WERKE)
MIT DEM PHILHARMONISCHEN ORCHESTER
∞ ∞ ∞ VERANSTALTET VON ∞ ∞ ∞
FERRUCCIO BUSONI



SONNABEND DEN 2. JANUAR
ABENDS 8 UHR
IM BEETHOVENSAAL
UNTER MITWIRKUNG DES
HERRN ALEXANDER Z. BIRNBAUM

SIEBENTES JAHR
:: 1908—1909 ::

EINZIGER ABEND
:: (ZWÖLFTER ABEND) ::

CONCERT-DIRECTION HERMANN WOLFF
BERLIN W., FLOTTWELL-STRASSE No. 1

1. CÉSAR FRANCK

Symphonie D-moll
I. Lento—Allegro molto
II. Allegretto
III. Allegro non troppo

2. W. A. MOZART

Ouverture zu „Don Giovanni“

Für die Concertaufführung
nach der Opernpartitur ergänzt
von **Ferruccio Busoni**

3. FRANZ SCHUBERT

Introduction und Rondo
für Klavier und Violine
Als ein Concertstück für
Violine mit Orchester be-
arbeitet und gespielt von
Alexander Z. Birnbaum

4.

BÉLA BARTÓK
(BUDAPEST)

Scherzo für Orchester
(aus einer Suite)

unter Leitung des Komponisten

4. BÉLA BARTÓK

(BUDAPEST)
Scherzo für Orchester
(aus einer Suite)
unter Leitung des Komponisten

5. FRANZ LISZT

„Salve Polonia“
Interludium aus dem Oratorium
„Stanislaus“
I. Andante pietoso
II. Allegro marciale

wir auch Busonis Meinung über Bartók nicht. Die betonte Freundlichkeit, mit welcher er Bartók bei gewissen Persönlichkeiten eingeführt hat, oder der Text, den der Verleger der 14 Bagatellen auf der Bandschleife³ gedruckt hatte, geben uns hierüber keine Auskunft, denn es ist gar nicht schwer, das hinter den liebenswürdigen Ausdrücken liegende offenbare Unverständnis dieser Musik zu enthüllen. Dohnányi und Robert Freund bilden hierbei keine Ausnahme; alle drei wollten einen jungen Komponisten ermutigen; sie haben mehr aus Freundlichkeit und Wohlwollen als aus Überzeugung oder aus dem Verständnis des wahren Wertes dieser neuen Musik gehandelt.

Von unmittelbarem Interesse in diesem Zusammenhang und aufschlußreicher ist die Frage des Konzertes am 2. Januar 1909 und die Ausgabe der Werke von Liszt.

Das Programm dieses Konzertes ist ein Heft von 16 Seiten, von denen nur die ungeraden nummerierten bedruckt sind, die letzte ausgenommen, auf der sich das Impressum und die Adresse der Druckerei befinden. Fünf Werke wurden gespielt; jedes einzelne ist ohne Kommentar auf einer besonderen Seite angeführt.

Wir bringen die zweite Seite des Programms in Faksimile aus der wir uns einen Begriff machen können, welches Konzert es war. An diesem Konzert interessiert uns nicht nur, daß Bartók die erste Fassung des Scherzo der II. Suite aufs Programm setzte, sondern auch, daß er sein Werk selbst dirigiert hat. Es war das erstmal, aber auch das letztmal, daß er den Taktstock ergriff, die Erfahrung war überzeugend, er hat sie nie wieder erneuert.

Wir besitzen das Telegramm, in dem ihn Busoni eingeladen hatte.

professor bartok musik |akademie budapest | de berlin 33430 25 18/12 6/40—S = |bitte ueber meinen brief zu verfuegen| wollen sie hier 2 januar ihr |suiten scherzo dirigieren drahtantwort = busoni victoria| luisenplatz 11 +

Das recht späte Datum (18. Dezember 1908)⁴ sowie die Tatsache, daß Busoni ein Telegramm sandte, lassen in der Zusammenstellung des Programms etwas Ungewöhnliches, eine Unregelmäßigkeit argwöhnen. Bartók hat dies sehr wohl bemerkt, wie aus dem ungemein bedeutsamen Bericht hervorgeht, den er über das Ereignis in einem Begleitbrief mit dem Programm an einen Bekannten schrieb.

[. . .] *Az a sötét gyanu él bennem még most is, hogy csak beugrásképen, valami más helyett. Mert kb. 10 nappal hangverseny előtt szólított fel táviratilag. — Előtte való évben, 1907/8-ban ő volt a bécsi Meisterschule vezetője. Én nyár elején felutaztam hozzá (már régebből ismertem) s előjásztottam neki „14 zongoradarab“-omat, amelyek itt Budapesten közbotrányt keltekkel (s melyeket — más műveimmel együtt — ünnepélyesen kitiltottak a z. akadémiából!) Nagyon lelkesedett, meghívott a Meisterschule egyik órájára, hogy növendékeinek is előjátsszam a füzetet. Ugyanekkor ismerte meg az itt szereplő zenekari Suitet. — Távirata úgy szólott többek közt: Wollen Sie selber dirigieren? Nosza megindultak a tanácskozások, vállaljam-e, vagy sem (t.i. soha életemben még nem dirigáltam!) Végül is nagy félve, de belementem. (Ezer szerencse, mert kétségkívül soha többé életemben nem kerülök zenekar elé. És így legalább egyszer . . .) Tudvalevő, hogy ez a berlini filh. zenekar egyike a világ legjobbainak, minden egyes tagja művész. Nagyon mulatságos lehetett⁵ látvány lehetett volna idegen szemeknek, amint én otthon előre készültem a nagy és szokatlan dologra és a⁵ merev, néma butoraimnak dirigáltam nagy hévvel partitúrám-ból. T.i. aki sose csinált ilyet, annak már a puszta kézmozdulatok szabotossága is nagy feladat, főleg ha — mint ebben a Scherzoban — folyton változik 2/4, 3/4, 3/8 stb. Sőt pusztaán az izommunka a testileg⁵ annyira megerőltető, hogy bizony kis training nélkül nem bírtam volna ki a 3 próbát és előadást. Végül megérkezett a nagy pillanat — az első próba kezdete. Ugy drukoltam, hogy még! (Hogy is ne, mikor a legnagyobb dirigensektől*

megdirigált orkeszter lesve várja egy nyomorult kezdőnek minden hibás mozdulatát!) Reszkető kézzel felemelem a pálcát és — megindul a zene, de szörnyű módon imbolyogva. Mintha csak hullámzó tengeren volnék. . . . Kiderült, hogy épen a legelső mozdulatom volt hibás! — Ettől az incidenstől eltekintve, ha félenken is, de elég tisztességesen folytatódott a dolog. Csupán egy másik próbánál történt, hogy — legjavában harsog a zene, és egyszerre csak, váratlanul, elhallgat a zenekar. „Ja was ist denn?“ „Sie haben statt $3/4$, $2/4$ geschlagen!“ volt a felelet! Az előadás jó volt, mindenesetre jobb, mintha itt a pestiek játszották volna el karmesterük vezetése alatt. De utána — ó jaj — nagy csatatérré alakult át a koncertterem, fütty és pisszegés áradatával küzdött a Busoni-hivek tapsa. Szóval nagy volt a felfordulás, miközben én vagy 5-ször jöttem ki a pódiumra megköszönni a lármát, a zajos fogadtatást! Így sikerült az én első (és kétségkívül utolsó) dirigensi működésem.

Még csak annyit, hogy ez a „Scherzo“ igazán nem rossz munka (valamit rövidíteni kell rajta — még lehet, mert nem jelent meg —; de ez nem lényeges); csak az a „hibája“, hogy olyan is van benne, ami mások zenéjéből még nem ismeretes. [. . .]⁶

[. . .] In mir lebt auch jetzt noch der finstere Verdacht, daß es nur ein Einspringen an Stelle eines anderen war. Denn er hat mich ca. 10 Tage vor dem Konzert aufgefordert. — Im vorhergehenden Jahre, 1907/8, war er Leiter der Wiener Meisterschule. Ich fuhr Anfang Sommers zu ihm (ich kannte ihn schon längere Zeit) und spielte ihm meine „14 Klavierstücke“ vor, die hier in Budapest einen öffentlichen Skandal erregt hatten (und die — zusammen mit meinen anderen Werken — aus der Musikakademie feierlich verbannt wurden). Er war sehr begeistert, lud mich zu einer Stunde der Meisterschule ein, damit ich das Heft auch seinen Zöglingen vorspiele. Dabei lernte er die hier figurierende Orchestersuite kennen. Sein Telegramm lautete unter anderem folgendermaßen: Wollen Sie selber dirigieren? Nun, die Beratungen begannen, ob ich es übernehmen soll oder nicht (ich habe nämlich noch nie im Leben dirigiert!) Schließlich stimmte ich voller Angst zu. (Zum großen Glück, denn zweifellos werde ich nie im Leben wieder vor ein Orchester treten. Und so wenigstens einmal. . .) Bekanntlich ist dieses Berliner philh. Orchester eines der besten der Welt, jedes seiner Mitglieder ein Künstler. Es wäre für fremde Augen ein erheiternder Anblick gewesen, wie ich mich daheim für das große und ungewohnte Ereignis vorbereitete und den starren, stummen Möbeln mit großem Eifer aus meiner Partitur dirigierte. Wer nämlich dergleichen noch nie getan hat, für den ist schon allein die Präzision der Handbewegungen eine große Aufgabe, besonders wenn sie sich — wie in diesem Scherzo — fortgesetzt ändern $2/4$, $3/4$, $3/8$ usw. Ja, die bloße Muskelarbeit ist körperlich so anstrengend, daß ich ohne ein wenig Training die drei Proben und die Aufführung nicht durchgehalten hätte. Endlich kam der große Augenblick — der Beginn der ersten Probe. Ich habe geschwitzt, wie nur! (Wie denn nicht, wo das von den größten Dirigenten dirigierte Orchester lauernd auf jede falsche Bewegung eines elenden Anfängers wartete!) Mit zitternder Hand erhob ich den Stab und — die Musik begann, aber fürchterlich schwankend. Als ob ich mich auf wogender See befände. . . Es stellte sich heraus, daß gerade meine erste Bewegung falsch war! Von diesem Zwischenfall abgesehen, nahm die Sache anständig genug ihren Fortgang. Nur bei einer anderen Probe geschah es, daß — die Musik war im besten Rauschen, als das Orchester plötzlich, unerwartet, verstummte. „Ja was ist denn?“ „Sie haben statt $3/4$, $2/4$ geschlagen!“ war die Antwort! Die Aufführung war gut, jedenfalls besser, als wenn es hier die Pester unter der Leitung ihres Dirigenten gespielt hätten. Aber hernach — oh weh — wurde der große

Konzertsaal zum Schlachtfeld, der Applaus der Busonianhänger kämpfte gegen eine Flut von Pfiffen und Zischen. Mit einem Wort, das Durcheinander war groß, während ich etwa 5mal auf das Podium trat, um mich für den Lärm, den geräuschvollen Empfang zu bedanken! So fiel meine erste (und zweifellos letzte) Tätigkeit als Dirigent aus.

Nur noch soviel, daß dieses „Scherzo“ wirklich keine schlechte Arbeit ist (man muß es kürzen — was noch möglich ist, weil es nicht erschienen ist —; aber das ist nicht wesentlich); es hat nur den einen „Fehler“, daß es auch Dinge enthält, die aus der Musik anderer noch nicht bekannt sind. [. . .]⁶

Wie dem auch sei, aber die Vermutung liegt nahe, daß das Scherzo auf Busoni nicht den gleichen Eindruck machte wie die Bagatellen; dazu waren die Ästhetik und das Neue der beiden Kompositionen zu verschieden. Was das Orchester betrifft, so gelang es Bartók noch nicht, die Präzision und Persönlichkeit zur Geltung zu bringen, die er in seinen Klavierwerken bewiesen hatte. Aber wie gesagt, das sind lediglich Vermutungen. Wir kennen nur zwei Sätze in Bartóks Briefen, in denen er von diesem Konzert spricht⁷ sowie die Tatsache, daß Busoni ihm im Jahr darauf zwei Empfehlungen zur Vorführung seiner Bagatellen bei Vincent d'Indy und Isidore Philipp⁸ gab. Man weiß übrigens, daß Bartók daraus keinen Nutzen gezogen hat.

★

Die zweite Frage betrifft die Ausgabe der sämtlichen Werke Franz Liszts. Es wäre interessant zu erforschen, warum Bartók mit der Revision und der Ausgabe der Ungarischen Rhapsodien betraut wurde. In *Busoni, Briefe an seine Frau*⁹ heißt es auf Seite 241: [. . .] *Die Ungarn sind untereinander uneinig geworden. Jetzt ist der Bartók an der Liszt-Ausgabe [. . .] (Berlin,) am 15. Juli 1911.* In Wirklichkeit mußten die Verhandlungen über Bartóks Mitwirkung zu diesem Zeitpunkt bereits mehrere Monate zurückgelegen haben, denn der Vertrag trägt, wie zu sehen ist, ein viel früheres Datum.

Vertrag

Zwischen Herrn Professor Béla Bartók an der Kgl. Ungar.-Landes-Musikakademie in Budapest und den Herren Breitkopf & Härtel in Leipzig, als Verlegern der von der Franz Liszt-Stiftung veranstalteten Gesamtausgabe von Franz Liszts musikalischen Werken, wurde folgendes Abkommen getroffen:

I.

Herr Professor Béla Bartók verpflichtet sich, auf Grund des Quellenmaterials, insbesondere die ersten gedruckten Ausgaben und der Originalhandschriften, unter Benutzung etwaiger Varianten, eine Revision von Franz Liszts ungarischer Musik im Sinne der Redaktionsbestimmungen der Franz Liszt-Stiftung anzustellen, zu jedem Werke eine Stichvorlage zu liefern und einen zum Druck bestimmten Revisionsbericht zu schreiben, sowie nach Stich und Satz eine Schlussrevision vorzunehmen.

II.

Herr Professor Béla Bartók erhält für seine Arbeit von der Franz Liszt-Stiftung ein Honorar von 6 Mark für jeden gedruckten Bogen von vier Folioseiten sofort nach Fertigstellung des betreffenden Bandes.

III.

66 *Herr Professor Béla Bartók erhält von jedem von ihm revidierten Werke ein Freixemplar.*

IV.

Herr Professor Béla Bartók hat freundlichst zugesagt, die redaktionellen Arbeiten so zu fördern, dass Liszts ungarische Musik innerhalb eines Jahres stichbereit sein wird.

Budapest und Leipzig, am 18. März 1911.

Breitkopf Härtel

Wir besitzen weder Kopie noch Entwurf eines Briefes, den Bartók in dieser Angelegenheit an Busoni geschrieben hätte. Wahrscheinlich hat er den ganzen Briefwechsel unmittelbar mit der Firma Breitkopf oder durch ihre Vermittlung geführt. Zwei von Bartók aufbewahrte Briefe gestatten diese Annahme. Um aber sicher zu gehen, müßten in den Archiven von Breitkopf & Härtel, falls sie noch vorhanden sind, Nachforschungen gemacht werden.

Breitkopf & Härtel

Berlin London

Leipzig

Brüssel New York

Leipzig den 19. Dezember 1912

Sehr geehrter Herr Professor,

Ihren Brief haben wir an Herrn Professor Ferruccio Busoni in Berlin W. 30, Viktoria Luiseplatz 17, III weiterbefördert.

Es ist uns sehr lieb, dass Sie auch die Vorarbeiten zu Liszts ungarischen Rhapsodien revidieren und für den Stich einrichten wollen. Wir werden dahin wirken, dass Sie die Vorlagen in Rakoskeresztur benützen können. In der Hauptsache handelt es sich wohl um Vorlagen, die aus dem Lisztmuseum in Weimar von uns zu beschaffen sind. Damit wir Ihnen nun nicht unnötiges Material senden, bitten wir Sie freundlichst, in dem beigefügten Verzeichnis das anzustreichen, was Ihnen bis zum April nächsten Jahres an Vorlagen erwünscht ist.

Es ist durchaus richtig, dass ursprünglich nur daran gedacht wurde, in die Gesamtausgabe von Franz Liszts musikalischen Werken nur die Werke letzter Fassung aufzunehmen. Erst durch die Rücksprache des Herrn Generalmusikdirektor Professor Dr. Wolfrum, der als Obmann der Revisionskommission die letzte Entscheidung zu treffen hat, mit Herrn Professor Busoni, hat sich ergeben, dass nun auch die Vorarbeiten der Ungarischen Rhapsodien Aufnahme finden sollen, wie schon bei den Etüden geschehen ist.

In vorzüglicher Hochachtung
Breitkopf & Härtel

Herrn Professor Béla Bartók
Budapest.

Allerdings besitzen wir einen Brief von Busoni an Bartók, in dem Busoni Bemerkungen über die von Bartók gelieferte Arbeit macht.

Hotel de l'Europe

Heidelberg

Mein lieber Professor

Bartók,

Heidelberg 29 Nber 1912

Heute waren Herr Professor Wolfrum und ich über der Liszt=Ausgabe. Wir besprachen Ihre Sendung und Anmerkungen. Dabei überraschte es mich, dass Sie [Seite 2] eine Nummer der alten Magyar Dallók¹⁰ als 22. Rhapsodie in die Reihe fügen.

Erlauben Sie mir zu bemerken, dass ich Ihr Beginnen unsystematisch finde, obwohl es mir schwer fällt, Ihnen gegenüber ein solches Wort zu gebrauchen.

[Seite 3] Die von Ihnen als 22.^{ste} bezeichnete Rhapsodie ist, so weit ich auswendig zitieren kann, die 10. Nummer im 4. Heft der *Magyar Dallók*. Unter diesem Titel sind 4 Hefte erschienen, denen eine Fortsetzung von weiteren Sechs folgte, unter dem [Seite 4] Namen: *Magyar Rhapsodiak*. Die Sammlung begreift 17 Nummern. Von diesen wurden später drei zusammengestellt mit der Benennung: *Ungarische Nationalweisen*, und sie bilden in dieser Form die erste Ausgabe zur späteren 6. Rhapsodie.

[Seite 5] Endlich erschien die Reihe der *Rhapsodies hongroises* von welchen die ersten beiden neu, die 3—15 aber Umarbeitungen der alten Sammlung sind. Im späten Alter schrieb Liszt noch die 16. 17. 18. u. 19 Rhapsodie. Die Verleger sind zuerst Haslinger, dann Senff, Schlesinger, Schott, wieder Schlesinger und ganz [Seite 6] zuletzt Rozsavölgy. Im Liszt Museum befindet sich ein gebundenes Exemplar der alten Sammlung mit von Liszt eigenhändig eingetragenen Randbeispielen für die Umarbeitung. Ausserdem befinden sich dort handschriftliche Entwürfe zu anderen Rhapsodien, namentlich ein recht gross angelegter [Seite 7] für sogenannten 1. Rhapsodie (im Verlag von Senff.) Das alles muss chronologisch in der Gesamt Ausgabe dargestellt u. einge-
reihet werden.

Ich erlaube mir, Sie zu bitten, diese Bemerkungen als vom künstlerischen [Seite 8] Eifer eingegeben aufzunehmen, sie aber freundlich zu beachten.

Mit herzlichen Grüssen und Wünschen,

Ihr ergebener
Ferruccio Busoni

Bartóks Antwort ist uns nicht bekannt. Wir wissen nicht, ob diese Kritik ihren Beziehungen ein Ende bereitet hatte; sicher ist jedoch, daß Bartók seine Mitarbeit an der Gesamtausgabe fortgesetzt hat, wie die Ausgabe und andere Briefe¹¹ beweisen. Bekanntlich hat Bartóks Bewunderung für Busoni trotz gewisser Vorbehalte hinsichtlich seines Spiels nicht gelitten. Indessen sind keine weiteren Spuren eines direkten Briefwechsels oder Kontaktes zu finden.

Auch in Verbindung mit dem *Új Magyar Zene Egyesület* (Ungarischer Verein für Neue Musik), bei dessen Gründung und Wirken Bartók eine wichtige Rolle spielte, taucht Busonis Name auf. Als Bartók seine Mitwirkung bei einem Konzert erbat, sagte Busoni telegraphisch ab. Diese Ablehnung traf Bartók sehr empfindlich und trug mit dazu bei, daß er sich in der nächsten Zeit von der Öffentlichkeit zurückzog.

*professor bartok musikakademie | franzlistplatz bp = | + berlin 26730 26 10 6 = | nach rejfer
ueberlegung muss ich mit ganzem bedauern dies | jahr auf freude und ehre verzichten hoffe
sicher | naechstes verzeihung verspactung = busoni*

Das Telegramm trägt den Poststempel vom 10. Oktober 1911.

Es ist schwer zu sagen, ob Busoni aus persönlichen Motiven und welchen, oder unter dem Druck der dem U. M. Z. E. feindlichen Einflüsse abgesagt hatte. Jedenfalls darf man zulassen, daß Bartók durch diese Weigerung Busonis sehr verletzt war und sie nicht so bald vergessen hat. Als Beweis führen wir eine Stelle aus seinem Artikel „*Arnold Schönbergs Musik in Ungarn*“¹² an: [. . .] Im Jahre 1912 wurde von jungen Musikern ein Verein mit fortschrittlicher Tendenz gegründet, der U. M. Z. E. Im ersten (und letzten) Lebensjahre desselben sollte in einem der vom Vereine veranstalteten Konzerte Op. 11 durch Busoni aufgeführt werden, in einem folgendem das Streichquartett mit einer Singstimme. Ersteres scheiterte an der aus unbekanntem

Gründen erfolgten plötzlichen Absage Busonis, das Zweite an finanziellen Gründen [. . .]. Die Tatsache, daß der immer diskrete Bartók sich in ziemlich bitteren Wendungen ausdrückte, zeigt zur Genüge, daß dieser Fall weder so einfach noch so gewöhnlich, sondern eine „faule Sache“ war. Es ist dringend erwünscht, daß sich jemand der Geschichte dieser Organisation annehme, deren geschäftsführender Präsident während der kurzen Zeit ihres Bestehens Bartók war.

Die wenigen hier zusammengetragenen Dokumente zeigen, daß weitere Nachforschungen erforderlich sind. Durch die Veröffentlichung des uns vorläufig zur Verfügung stehenden Materials wollten wir nur den ersten Anstoß zu dieser Arbeit geben.

ANMERKUNGEN

¹ Demény, J.: *Bartók Béla levelei* (B. B. Briefe). Művelt Nép Könyvkiadó. Budapest 1951, S. 53.

² Die Frage bleibt offen, ob es Leo Kestenberg (1882–1962), ein Schüler Busonis war, dessen bedeutende Rolle im deutschen Musikleben bekannt ist.

³ Diese Texte findet man in Demény, J.: *Bartók Béla művészi kibontakozásának évei* (Die Jahre der künstlerischen Entfaltung B. B.). S. 331. Erschienen in: *Liszt Ferenc és Bartók emlékére* (Zum Gedächtnis von F. L. und B.). *Zenatudományi Tanulmányok III* (Musikwissenschaftliche Studien III), redigiert von Bence Szabolcsi und Dénes Bartha. Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. Budapest 1955. S. 286–459.

Zur Orientierung — oder Erheiterung — empfehle ich die Lektüre von Stephan Krehl: *Die Dissonanz als musikalisches Ausdrucksmittel*. (Vortrag gehalten in der Ortsgruppe Leipzig der Deutschen Musikgesellschaft.) Erschienen in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft*. 1. Jahrg. Aug. 1919, S. 645–654. Der bekannte Professor bringt hier seine Entrüstung über die 14 Bagatellen zum Ausdruck und zitiert die angeführten Texte.— Der Text auf der Bauchscheife der in Ungarn erschienenen Ausgabe war nur ungarisch und ein wenig verschieden, da die Empfehlung von R. Freund fehlte und statt derer drei Presseauszüge gegeben wurden.

Rozsnyai Károly kiadása Budapest, IV., Múzeum-körút 15. sz.

BARTÓK BÉLA

14 ZONGORADARABJA

Op. 6.

Ugyanettől a szerzőtől megjelent:

10 könnyű zongoradarab

mely már 2, 3 v. 4 év óta tanuló növendékek számára is hozzáférhető

Elsőrangú szakemberek véleménye:

BUSONI FERRUCCIO: „. . . ezeket a darabokat a jelenkor legérdekesebb és legegényibb alkotásai közé sorozom; amit a szerző bennük mond, az rendkívüli, teljesen eredeti, még pedig nem a szó köznapri értelmében. S ennek dacára idegenszerűségük természetes, fogalmazásuk könnyed . . . A darabok legtöbbje technikai nehézségeket nem ad.“

DOHNÁNYI ERNŐ: „. . . a darabok egynémelyike pl. a 2., 5., 11. valósággal elragadott, . . . S emellett nagyobb részét aránylag könnyen játszhatók úgy, hogy dilettánsok is hozzáférhetnek.“

Hazai lapok véleménye a 14-ik számú „Valse“ című darabról, melyet Székely tanár mutatott be zongorastélyén.

EGYETÉRTÉS: „. . . Az egymásra halmozott zenei ötletek, az invenciótól duzzadó hangfestések komplexszuma ez a tisztán zenei, tömör muzsika.“

FÜGGETLEN MAGYARORSZÁG: „Hisztérikusan szép és mégis erőteljes, új, igaz kompozíció . . . Idegeink vibrálnak hallgatása közben. Aki a magyarul muzsikálást keresi, megérzi, hogy a magyar föld nyomot hagyott ezen a kompozíción.“

A POLGÁR: „. . . egyenesen elragadta a közönséget a csodás kis kompozíció, amely ujsága, eredetisége, tartalmassága és érdekessége miatt megérdemli, hogy komolyan számon tartsuk az új, erős, modern magyar művészet dokumentumai között.“

Im Verlag von Károly Rozsnyai Budapest, IV., Muzeum-körút Nr. 15

BÉLA BARTÓK

14 STÜCKE FÜRS KLAVIER

Op. 6.

Vom gleichen Autor sind erschienen:

10 leichte Stücke fürs Klavier

die auch für seit 2, 3 o. 4 Jahren lernende Schüler zugänglich sind

Meinungen erstrangiger Fachleute:

FERRUCCIO BUSONI: „... ich rechne diese Stücke zu den interessantesten und persönlichsten der Gegenwart, deren Inhalt ungewöhnlich und original ist; dennoch nicht so, was man gemeinhin originell nennt. Dabei durchaus leicht konzipiert und in der Fremdartigkeit natürlich... Die Mehrzahl der Stücke bietet keinerlei technische Schwierigkeiten.“

ERNŐ DOHNÁNYI: „... einige dieser Stücke, z. B. das 2., 5., 11. haben mich wirklich entzückt. Dabei sind sie meistens leicht spielbar, also auch Dilettanten zugänglich.“

Ansicht einheimischer Blätter über das 14. „Valse“ benannte Stück, das Professor Székely an seinem Klavierabend zum erstmalig gespielt hat:

EGYETÉRTÉS: „... Diese rein musikalische, kompakte Musik ist ein Komplex aufgehäufter musikalischer Einfälle, der von Erfindungsgebe schwellenden Tonmalereien.“

FÜGGETLEN MAGYARORSZÁG: „Eine hysterisch schöne und dennoch kraftvolle, neue, wahrhaftige Komposition... Unsere Nerven vibrieren, während wir sie hören. Wer das Musizieren auf Ungarisch sucht, empfindet, daß der ungarische Boden seine Spur auf dieser Komposition gelassen hat.“

A POLGÁR: „... geradezu hingerissen war das Publikum von der wundervollen kleinen Komposition, die wegen ihrer Neuheit, Originalität, Reichhaltigkeit und Interessantheit verdient, ernstlich unter die Dokumente der neuen, kräftigen, modernen ungarischen Kunst gebucht zu werden.“

(Zwei Monate nachdem dieser Aufsatz geschrieben wurde, habe ich einen Brief von R. Freund an Bartók gefunden, in dem von den 14 Bagatellen die Rede ist. Dieser Brief wird in Documenta Bartókiana III erscheinen. R. Freund verbirgt seine wirklichen Gefühle nicht: die Bagatellen verstand er nicht und mehrere gefielen ihm gar nicht.)

Bezüglich der Begegnung mit Busoni berichtet uns nachstehender unveröffentlichter Brief von Bartók an seine Mutter; wir finden dort auch (die Schreibfehler stammen deutlich von Bartók) den Text des Briefes von Busoni an Breitkopf & Härtel.

[Wien 27. 6. 08]

Az utrend máris megváltozik, Bécsben maradok kedd reggeléig, tehát minden 2 nappal eltolódik. Itt. Bécsben a Goldenes Lammban (Wiedner Hauptstrasse) lakom. A halasztásnak oka az, hogy Busoninak nagyon tetszett a „14 nagyobb zongoradarab“ (ez a melyik 25 percig tart), és nagyon szeretné, ha hétfőn zongorasztyályában előjátszanám őket növendékeink. Gyönyörű ajánló levelet irt a Breitkopf & Härtel cégnek, melyben többek közt ezeket mondja: „ich rechne diese Stücke zu den interessantesten u. persönlichsten der Gegenwart, deren Inhalt ungewöhnlich ist und eigenartig wirkt; nich so was man gemeinhin originell nennt. Dabei durchaus leicht concipirt und in der Fremdartigkeit natürlich Ich kann es Ihnen nicht genug empfehlen und erlaube mir, es Ihnen vorzuschlagen. Es wäre eine lobenswerte und verdienstvolle Tat diese Stücke rechtzeitig herauszubringen.“ FB

Cs.

B

Der Reiseplan ändert sich schon jetzt, ich bleibe in Wien bis Dienstag früh, alles wird darum um zwei Tage verschoben. Hier in Wien wohne ich im Goldenen Lamm (Wiedner Hauptstraße). Der Grund der Verzögerung liegt darin, daß die „14 größere Klavierstücke“ Busoni sehr gefallen haben (diejenigen, die 25 Minuten dauern), und er hätte es sehr gerne, wenn ich sie Montag in seiner Klavierklasse seinen Schülern vorspielen würde. Er schrieb ein wunderschönes Empfehlungsschreiben an die Firma Breitkopf & Härtel, worin er unter anderem folgendes sagt: „Ich rechne diese Stücke“... [siehe oben!]

Unter dem Text ist noch das Wort „Érdekes“ („interessant“) zu finden, das jedoch Bartók gestrichen hat.

Adresse: Budapest / Teréz-körút 17./

özv. Bartók Béláné úrnőnek

70 Poststempel: Wien 27. 6. 08. Budapest 9 08 jun. 28.

Siehe auch eine Karte an E. Freund, geschrieben am nächsten Tag, d. h. am 28. Juni 1908. (Siehe: Demény, J.: *Bartók Béla levelei*. S. 83. Ders.: Béla Bartók. *Ausgewählte Briefe*. S. 75.)
Bartók erhielt 1908 zwei Absagen von ausländischen Verlegern, von denen der zweite Breitkopf war, an den er sich mit Busonis Empfehlung gewandt hatte.
Hier die beiden Briefe.

Lauterbach & Kuhn
Leipzig
Ross-Strasse 18 :: Reichs-strasse 6

Herrn

Béla Bartók

Budapest.

Hochgeehrter Herr!

Wir haben Ihre zwei Orchesterwerke eingehend durchstudiert und können nur konstatieren, dass uns beide Werke ausserordentlich interessiert haben. Bei der Frage, ob wir die Werke veröffentlichen können, kam für uns in Betracht, dass wir für nächsten Herbst bereits ein Werk für grosses Orchester veröffentlichen werden und dass Ihre zwei Suiten an die Aufführenden ganz aussergewöhnliche Anforderungen stellen. Unsere Erfahrungen mit modernen Orchesterwerken bestärken uns in unserem Entschluss, für nächsten Herbst zunächst nur das bereits in Druck befindliche Werk (H. G. Noren, „Kaleidoskop“) zu veröffentlichen.

Mit diesem Entschluss wird der Wert Ihrer Kompositionen, den wir sehr hoch schätzen, in keiner Weise getroffen. Es handelt [Seite 2] sich für uns nur um eine Frage ökonomischer Art.

Wir gestatten uns, Ihnen heute mit ganz ergebentem Dank die zwei Werke wieder zurückzusenden und bitten Sie höflichst um Nachsicht, dass wir relativ lange mit unserem Entschluss gezögert haben.

Indem wir Sie gleichzeitig unserer grössten Hochachtung versichern, sind wir

Ihre ergebensten
Lauterbach Kuhn

Leipzig, den 7. Februar 1908.

Breitkopf & Härtel, Leipzig

Leipzig, den 23. Juli 1908.

Nürnbergstraße 36.

Sehr geehrter Herr,

Wir erlauben uns heute auf Ihr Verlagsangebot zurückzukommen. Wir bedauern sehr, die 14 Bagatellen, die Sie uns persönlich überbracht haben, nicht in unseren Verlag aufnehmen zu können. Wir sind augenblicklich mit Arbeiten ausserordentlich überhäuft, sodass wir auf Werke verzichten müssen, die wir sonst gern verlegt hätten. Dazu kommt noch, dass Ihre Kompositionen ausserordentlich schwer und sehr modern sind, dass es schwer halten würde, dieselben beim Publikum einzuführen. Wir bitten Sie deshalb um Nachricht zu geben, wohin wir Ihnen das Manuskript senden sollen und empfehlen uns Ihnen

hochachtungsvoll ergeben
Breitkopf Härtel

Herrn Bela Bartók

z. Zt. Genf

poste restante

S. noch: Karte an E. Freund vom 31. Juli 1908. Demény, J.: *Bartók Béla levelei*, S. 84. Ders. *Béla Bartóks Ausgewählte Briefe*, S. 77.

⁴ Dieses Datum wird durch den Poststempel des Telegramms bestätigt; der Zusteller hat darauf vermerkt: *czimzett nem volt hivatalba / a portás nem vette át Lakik / Teréz körút 18* (Adressat war nicht im Büro, der Portier hat es nicht übernommen. Wohnt Teréz körút 18), was eine zusätzliche Verspätung erklären kann, obwohl das „de“ vor dem Wort „berlin“ anzeigt, daß es sich um ein Expresstelegramm handelte.

⁵ Im Autograph sind diese Wörter gestrichen.

⁶ Zur Ergänzung dieses Berichtes möchte ich eine Stelle aus einem Brief anführen, den mir Frau M. Ziegler am 24. Juli 1950 geschrieben hat. Zu dieser Zeit kannte ich Bartóks eigenen Bericht noch nicht; sie allein konnte mir Auskunft über dieses Konzert geben.

[...] Was das Dirigieren von B. B. anbetrifft, kann ich Ihnen ganz genaue Angaben bringen: er dirigierte ein einzigesmal in seinem Leben, u. dies war eben an dem erwähnten 2. Jan. 1909. Ich war damals seine Schülerin; als er mir die erste Stunde nach seiner Berliner Reise gab, fragte er mich, wie ich es anfangen, ein Orchester zu

dirigieren. Ich stellte mich hin, winkte ein, — da sagte er lachend: eine Schande, dass ein 15jähriges Kind weiss, was ich nicht gewusst habe, — bei der ersten Probe habe ich nicht eingewinkt und gleich beim Anfang ging alles drunter und drüber! Auch erzählte er noch, dass er absolut keinen Kontakt mit dem Orchester gefunden hat, und dass er niemals wieder den Versuch machen wird, zu dirigieren. Ob er Busoni schon früher gekannt hat, weiss ich nicht, ein Briefwechsel bestand meines Wissens nicht zwischen ihnen, das weiss ich aber bestimmt, dass er Busoni sehr hoch hielt [...]

⁷ Demény, J.: *Bartók Béla levelei*, S. 87, ein kurzer Brief an I. Thomán vom 3. Januar 1909 und eine Postkarte an E. Freund mit gleichem Datum.

Ders.: *Béla Bartók. Ausgewählte Briefe*, S. 79.

⁸ Demény, J.: *Bartók Béla levelei*. S. 83, vgl. Anm. 1. Ferner S. 91, Postkarte an E. Freund.

Ders.: *Béla Bartók. Ausgewählte Briefe*. S. 81.

Ders.: *Bartók Béla művészi kibontakozásának éve* (vgl. Anm. 3) S. 330—331 u. 335—336.

Nach einer in Bartóks Papieren aufbewahrten Karte von Vincent d'Indy hat ihre Begegnung am Donnerstag, den 30. Dezember 1909 um 1 Uhr in der Schola Cantorum, 269 rue St. Jacques stattgefunden.

⁹ Herausgegeben von Friedrich Schwapp, Rotapfel-Verlag. Erlenbach—Zürich—Leipzig (1935?). Ursprünglich war der Klavierprofessor der Budapester Musikakademie, Árpád Szendy (1863—1922), mit der Revision betraut. Er hat auch die Arbeit begonnen, doch nach kurzer Zeit zurückgegeben. [Mitteilung von Frau M. Ziegler.]

¹⁰ Wir behalten die falsche Orthographie Busonis in den ungarischen Wörtern bei.

¹¹ Da die Lage jedoch nicht so einfach ist, ziehe ich vor, hier alle weiteren Briefe von Breitkopf & Härtel betreffs der Liszt-Gesamtausgabe, die ich in Bartóks Nachlaß gefunden habe, ohne Kommentar zu veröffentlichen. Nur wenn Bartóks eigene Briefe einmal gefunden werden, falls diese noch existieren, wird es möglich sein, die Sache zu klären.

A) BREITKOPF & HÄRTEL

BERLIN		LONDON
BRÜSSEL	LEIPZIG	NEW YORK
P/Sc.		

LEIPZIG, den 4. April 1916.

Sehr geehrter Herr Professor,
 Zu unserer Freude können wir Ihnen heute ein Exemplar des jetzt fertiggestellten 12. Bandes von Liszts musikalischen Werken im Postpaket übersenden.
 Die Liszt-Stiftung hätte an Honorar zu berechnen für:
 Ung. Krönungsmarsch 22 Platten
 Ung. Sturmmarsch 28 Platten
 dazu eine Seite Revisionsbericht. Zum Satz von M 1.50 für die Platte würden Ihnen M 76.50 zukommen.
 Wir warten einstweilen mit der Zahlung derselben, bis Sie uns mitgeteilt haben, welche Entschädigung Sie für die in letzter Zeit vorgenommen ungarischen Uebersetzungen beanspruchen.
 Indem wir Ihnen für die auf die Revision obiger beiden Werke verwendete Mühe und Sorgfalt bestens danken, empfehlen wir uns Ihnen

in vorzüglicher Hochachtung
 Breitkopf u Härtel

Herrn Professor Béla Bartók,
 Rákoskeresztur i. Ungarn

B) BREIKOPF & HÄRTEL

BERLIN		LONDON
BRÜSSEL	LEIPZIG	NEW YORK
P/Sc.		

LEIPZIG, den 26. März 1917.

Sehr geehrter Herr Professor,
 Wie Ihnen bekannt ist, haben wir alle Werke Liszts, die für die Gesamtausgabe bestimmt sind, zunächst der Revisionskommission zur Gutheissung vorzulegen. Das ist auch bei den ungarischen Rhapsodien geschehen. Aus der Ihnen gleichzeitig zugehenden Abschrift eines Berichts des Herrn Professor B. Kellermann in München belieben Sie zu ersehen, dass er noch eine beträchtliche Anzahl Aenderungen und Fragen angemerkt hat, die

eine nochmalige gründliche Durchsicht der Rhapsodien Ihrerseits nötig machen. Herr Kellermann hat dabei auch festgestellt, dass im Revisionsbericht ein Teil der Seitenhinweise mit der gestochenen Ausgabe nicht übereingehen. Ihnen liegt ein neuer Abzug des Revisionsberichtes vor, nach dem Sie ohne Schwierigkeit eine nochmalige genaue Vergleichung vornehmen können.

Wir bitten Sie freundlichst, zu bedenken, dass in dieser Monumentalausgabe, die der Mit- und Nachwelt Liszts Werke in getreuer Originalfassung und sorgfältiger Revision überliefern soll, auch alle Kleinigkeiten von besonderer Wichtigkeit [2. Seite] sind und der Aufklärung und Regelung bedürfen, zumal Sie als Herausgeber für die Richtigkeit voll einzustehen haben. Herr Professor Kellermann versieht sein Amt als Mitglied der Revisionskommission nur ehrenamtlich, hat aber trotz seiner starken beruflichen Inanspruchnahme keine Mühe gescheut, die ungarischen Rhapsodien von Anfang bis zu Ende durchzusehen. Er hat die Abzüge pflichtgemäß an den Obmann der Revisionskommission, Herrn Geheimrat Professor Dr. Wolfrum in Heidelberg weitergegeben, in dessen Auftrage wir Ihnen die Notenabzüge nochmals zur Durchsicht vorlegen. Erst nach Regelung aller Fragen und Korrekturen wird die Revisionskommission in der Lage sein, ihrerseits die Druckbestätigung zu erteilen.

Die von uns neulich erwähnte Liszt-Sitzung wird am 2. April vormittags 10 Uhr im Liszt-Museum in Weimar stattfinden. Könnten Sie uns bis dahin die neulich erwähnte Auskunft über diejenigen Lisztschen Werke ungarischen Charakters geben, die noch in die Gesamtausgabe aufzunehmen sind, so wären wir Ihnen dafür dankbar.

Hochachtungsvoll ergeben
Breitkopf u Härtel

Herrn Professor Béla Bartók,
Rakoskeresztur i. Ungarn

C) BREITKOPF & HÄRTEL/LEIPZIG

P/M

LEIPZIG, den 18. April 1923.

Sehr geehrter Herr Professor.

Sie hatten die Güte, uns unterm 20. Dezember 1916 u. a. mitzuteilen: „Über die Nummern, die ich nicht bezeichnet habe, kann ich nicht entscheiden, bevor ich sie nicht durchgesehen habe einerseits, andererseits müsste ich wissen, ob dieselben Originalfassung oder Transkriptionen seien.“ Wir sandten Ihnen daraufhin aus dem Liszt-Museum in Weimar die auf dem Beiblatt verzeichneten Handschriften. War es Ihnen damals wohl möglich, festzustellen, welche dieser Werke zur Aufnahme in die Liszt-Gesamtausgabe geeignet sind und empfohlen werden können? Wir sind verpflichtet, dieses Material demnächst in das Liszt-Museum zurückzugeben und möchten nun gern eine endgiltige Entscheidung über die aufzunehmenden oder zurückzustellenden Werke herbeiführen. Sollte eine Überprüfung der Handschriften noch nicht erfolgt sein, vielleicht im Hinblick darauf, dass nach Ihrem selbstgewünschten Rücktritt Herrn Professor Albert Siklós, Professor an der ungarischen Musikhochschule in Budapest, dieses Aufgabe zufallen soll, so würden wir Sie freundlichst bitten, dieses Material Herrn Professor Siklós zur Verfügung zu stellen und ihm oder uns zu schreiben, wann es von Ihnen abgeholt werden könnte, oder wie es überhaupt mit der Zusendung dieser Handschriften an Herrn Professor Siklós zu halten wäre. Für freundliche Erfüllung dieser Bitte wären wir Ihnen sehr dankbar.

In diesem Jahre dürfte es trotz mancherlei Schwierigkeiten im Druckereibetriebe möglich sein, den Band der ungarischen Rhapsodien fer- [2. Seite] tigtzustellen und herauszugeben. Nach Ihren letzten Mitteilungen in dieser Angelegenheit wagen wir nicht, Ihnen noch einen Abzug vorzulegen, es sei denn, dass Sie es besonders wünschen sollten. Sonst dürften Sie überzeugt sein, dass Herr Generalmusikdirektor Dr. Peter Raabe in Aachen, der Obmann der Revisionskommission, die erforderlichen nachträglichen Korrekturen nach genauer Prüfung gewissenhaft eingetragen hat und für die Richtigkeit derselben einstehen wird, wie er auch die Verantwortung für den umgestalteten Revisionsbericht übernehmen würde.

Wie verhält es sich wohl mit den Magyar Dallok und Magyar Rhapsodik? Sie wissen, dass deren Stich ausgeführt war und dass wir Ihnen am 16. Oktober 1917 einen nochmaligen Abzug der Seiten 1—144 zur gefälligen Schlussrevision sandten. Wir hoffen, dass Sie geneigt sein werden, diese Schlussrevision zu Ende zu führen, was schon deshalb erwünscht ist, weil ein anderer Künstler, der für die Herausgabe verantwortlich sein soll, sich doch erst in das ganze Material vertiefen müsste und infolgedessen eine weit grössere Arbeit haben würde, als Sie, da Sie doch mit diesen Werken nun schon völlig vertraut sind.

Ihrer werten Antwort sehen wir nunmehr entgegen.

In vorzüglicher Hochachtung
Breitkopf & Härtel

1 Anlage.

73

Herrn

Professor Béla Bartók

Rakoskerezstur, Ungarn

Franz Liszts Werke und Bearbeitungen ungarischen Charakter.

Wir sandten Ihnen am 15. Januar 1917:

1. Schuberts Ungar. Melodien aus dem ungarischen Divertissement zweihändig. Erleichterte Ausgabe. 1. Heft.
2. Mélodies hongroises d'après Fr. Schubert, 3 Hefte.
3. Ungarische National-Melodien.
 - 1) Des dur, 2) Cis dur, 3) Cis dur — B dur mit eigenhändigen Veränderungen von Liszt, in dem Sammelbande Ms J 10. (J 10³)
4. Einleitung und ungar. Marsch vom Grafen Széchenyi (Bevezetés és ungyar indulo) 1 Heft.
5. Epithalan zu E. Reményi's Vermählunsfeier für Violine und Klavier (ungarische Ausgabe). 1 Heft (mit einigen Verbesserungen von Liszts Hand auf S. 6).
6. Ungarisches Königsglied (Magyar király-dal) für Chor und Orchester in Band 20—24 von L. Ramanns Liszt-Bibliothek.
7. Magyar király-dal für Männerchor und Klavier, 1 Heft
8. A lokosodés dala für Männerchor (mit Stimmen)
9. Das Lied der Begeisterung (mit Stimmen)
10. Ungarns Gott für Bariton, Chor und Klavier.

D)

BREITKOPF & HÄRTEL/LEIPZIG

P/Kl. LEIPZIG, den 3. Juli 1923.

Sehr geehrter Herr Professor,

Ihr wertcs Schreiben vom 8. Juni haben wir erhalten. Vor der Beantwortung wollten wir erst den Besuch des Herrn Generalmusikdirektors Dr. P. Raabe abwarten, der dem grosszügigen 11. Deutschen Bachfest (23.—25. Juni) in Leipzig beigewohnt hat. Er ist jetzt in Weimar und wollte im Liszt-Museum ermitteln, ob Sie die Handschriften, die wir für Sie aus dem Liszt-Museum im Januar 1917 entliehen hatten, etwa schon zurückgeschickt haben. Wir hatten Sie am 3. September 1917 gebeten einen Sammelband (J. 10) mit Liszts Ungarischer Musik direkt an Herrn Dr. Raabe in Weimar gelangen zu lassen. Vielleicht haben Sie damals auch die übrigen Werke beigefügt. Darüber werden wir noch Bescheid aus Weimar erhalten.

Was nun das übrige in Ihren Händen befindliche Material betrifft, so würden wir Sie freundlich bitten, dass Sie die Schlussrevision der Magyar-Dallok und Magyar-Rhapsodiak noch durchführen möchten. Wir werden Sie damit nicht drängen, legen aber ganz besonderen Wert darauf, dass diese Arbeit, der Sie sich eingehend gewidmet haben, Ihnen verbleibt und nicht in andere Hände übergehe. Wir betonten schon neulich, dass jeder andere Künstler, der für die Herausgabe eintreten soll, doch das ganze Material noch einmal durcharbeiten müsste. Diese doppelte Arbeit muss unter jetzigen schwierigen Verhältnissen ver- [2. Seite] mieden werden. Selbstverständlich ist das Honorar, das früher die Liszt-Stiftung für solche Arbeiten bewilligte, nicht mehr massgebend, es muss zeitgemäss aufgebessert werden, was von unserer Seite aus geschehen wird, da die Liszt-Stiftung nur über bescheidene, jetzt nicht mehr hinlängliche Mittel, verfügt. Wir würden es Ihnen hiernach danken, wenn Sie unsere Bitte erfüllen möchten.

Herrn Professor Siklos werden wir erst später um seine Mitwirkung bitten können. Vorläufig liegt noch eine beträchtliche Anzahl schon gestochener Liszt'scher Werke vor, die noch der Schlussrevision bedürfen und dann nach und nach herausgegeben werden sollen. Wir können jährlich kaum mehr als 2—3 Bände herausgeben, weil sonst manche Abonnenten nicht in der Lage sind, diese Ausgaben weiter zu beziehen.

Sind Sie mit der Schluss-Revision der Magyar-Dallok und Magyar-Rhapsodiak fertig, so werden wir die Herren „Franz Bard & Sohn“ daselbst, Kossuth Lajos-utca 4 bitten, dieses und das übrige von Ihnen verzeichnete Material abholen und uns zugehen zu lassen. Wir könnten Ihnen mit dieser Schluss-Revision bis Ende dieses Jahres Zeit lassen und würden auch noch etwas länger warten, wenn Ihnen die Durchführung bis dahin nicht möglich sein sollte. Wenn wir keinen gegenteiligen Bescheid erhalten, nehmen wir an, dass Sie unserem Vorschlag freundlichst zustimmen.

74

Herrn Prof. Béla Bartók,
B u d a p e s t . Szilágytér 4.

Mit vorzüglicher Hochachtung
Breitkopf u Härtel

E) (Postkarte)

BREITKOPF & HÄRTEL
LEIPZIG, NÜRNBERGER STR. 36/38

An
Herrn
Béla Bartók, Prof. d. Kgl.
ung. Musikakademie,
B u d a p e s t ,
Szilagyi tér 4

P/M Leipzig d. 29. 8. 23.

Sehr geehrter Herr Professor.

Wir verfehlen nicht, Ihnen anzuzeigen, dass nach Mitteilung des Herrn Dr. Peter Raabe die für Sie aus dem Liszt-Museum in Weimar entliehenen Handschriften von Ihnen s. Zt. in Verbindung mit dem Sammelbände direkt an das Liszt-Museum zurückgeschickt worden sind; damit erledigt sich diese Angelegenheit.

Im Übrigen hoffen und wünschen wir, dass Sie im Sinne unseres Briefes vom 3. 7. freundlichst bereit sein werden, die Schlussrevision der Magyar Dallok und der Magyar Rhapsodik wenn angängig bis Ende dieses Jahres, sonst etwas später, durchzuführen.

In vorzüglicher Hochachtung
Breitkopf u Härtel

Herrn Béla Bartók,
Prof. d. Kgl. ung. Musikakademie,
B u d a p e s t .

F)

BREITKOPF & HÄRTEL/LEIPZIG
P/M LEIPZIG, den 4. Dezember 1923.

Sehr geehrter Herr Professor,

Nach der in einigen Monaten erfolgenden Herausgabe der von Herrn J. V. da Motta revidierten Beethoven-Liszt-Sinfonien zu 2 Händen gedenken wir zunächst den Band der ung. Rhapsodien fertigzustellen. Auf unseren Wunsch hat uns Herr Generalmusikdirektor Dr. Peter Raabe in Aachen den von ihm durchgesehenen Notenteil der Rhapsodien heute zurückgeschickt. Wir würden seine Korrektur, für deren Richtigkeit er selbstverständlich einstehen wird, sorgsam ausführen lassen und betrachten dann den Notenteil als druckfertig.

Nun kommt jedoch noch der Revisionsbericht dazu in Frage. Herr Dr. Raabe hatte bereits mit der Ergänzung und Umgestaltung Ihres ursprünglichen Berichtes begonnen, hat aber die Arbeit nicht fortgesetzt, in der Meinung, dass Sie wohl selbst den Bericht schreiben, bez. umändern wollen, da er Ihren Namen tragen werde. Wäre das der Fall, so würden wir Ihnen zur endgiltigen Ausarbeitung des Revisionsberichtes die zahlreichen Bemerkungen des Herrn Dr. Raabe senden, vielleicht auch mit dem Notenteil, den Sie bei der Vergleichung brauchen werden. Wünschen Sie unter allen Umständen, dass Herr Dr. Raabe den Revisionsbericht fortsetze, so bitten wir Sie um die Genehmigung, dass dies unter Ihrem Namen geschehen kann. Wir könnten Ihnen [2. Seite] dann, wenn Sie es wünschen, einen Abzug vom Revisionsbericht zur Kenntnisnahme senden, sobald er abgeschlossen sein werde.

Bitte verständigen Sie uns auf einer Postkarte, wie es nun mit diesem Revisionsbericht Ihrerseits gehalten werden soll. Am liebsten wäre uns selbstverständlich, wenn Sie ihm selbst schreiben.

In vorzüglicher Hochachtung
Breitkopf u Härtel

Herrn Professor Béla Bartók,
B u d a p e s t .
Szilágyi Tér 4.

G)

BREITKOPF & HÄRTEL/LEIPZIG
LEIPZIG, den 22. J a n u a r 1924.

Sehr geehrter Herr Professor,

Wir empfangen Ihr gefälliges Schreiben vom 16. ds., aus dem wir zu unserem Bedauern ersehen haben, dass Sie aus triftigen Gründen nicht mehr in der Lage sind, an der nationalen Ausgabe von Franz Liszts musikalischen Werken mitzuwirken. Sehr gern hätten wir es gesehen, wenn mehrere Bände Ihren werten Namen getragen hätten. Allein wir müssen uns mit dem, was Sie endgiltig beschlossen haben, nun zufrieden geben. Hiernach werden wir Herrn Generalmusikdirektor Dr. Peter Raabe bitten, nun den Revisionsbericht zu den ung. Rhapsodien fertigzuschreiben und auch die richtige Ausführung der letzten Notenkorrektur in diesem Bände zu überwachen.

Wir begreifen recht wohl, dass Sie unter den obwaltenden leidigen Verhältnissen alles Material, die Liszt-ausgabe betreffend, aus Ihren Händen geben möchten. Deshalb bitten wir Sie freundlichst, die Revisionsabzüge, Stichvorlagen nebst Revisionsberichte zu den Magyar Dallok und Magyar Rhapsodiák Ihrem Kollegen Herrn Professor Albert Siklos an die ung. Landeshochschule für Musik übergeben zu wollen. Wir werden an ihn demnächst wegen der Schlussrevision dieser Werke schreiben. Dagegen mögen Sie alles sonstige Material, was sich auf die ung. Rhapsodien und die anderen Werke ung. Charakters bezieht, für uns bereitlegen, damit es die Herren Franz Bard und Sohn daselbst, Kossuth [2. Seite] Lajos-utca 4 dieser Tage abholen und uns zugehen lassen können. Das letztere Material wollen wir einstweilen hier verwahren, bis die Zeit gekommen sein wird, den Band „Rhapsodisches“ an die Öffentlichkeit zu bringen. Indem wir Ihnen für Ihre Mühewaltung einstweilen bestens danken, behalten wir uns noch vor, die Honorarangelegenheit später anteilig zu regeln.

Herrn Professor Béla Bartók,
B u d a p e s t .
Szilagyí tér 4.

In vorzüglicher Hochachtung
Breitkopf u Härtel

H)

BREITKOPF & HÄRTEL/LEIPZIG
P/Kl. LEIPZIG, den 26. M a i 1924.

Sehr geehrter Herr Professor,

Nach Mitteilung des Herrn Generalmusikdirektor Dr. Peter Raabe wird es möglich sein, die ungarischen Rhapsodien nach erfolgter Umänderung des Revisionsberichtes noch in diesem Jahre fertigzustellen. Die Magyar Dallok und Magyar Rhapsodiák hoffen wir dann auch bald anschliessen zu können. Da bis dahin aber immerhin noch einige Zeit vergehen wird, erlauben wir uns das vereinbarte Honorar für den Notenteil (M 1.50 für die Platte) schon jetzt zur Zahlung anzuweisen.

Die ungarischen Rhapsodien Nummer 1—19 umfassen 214 Platten und die Magyar Dallok und Magyar Rhapsodiák 144 Platten, wofür Ihnen ein Gesamt-Honorar von M. 537.— zukommen würde. Wir bitten unsere dortigen Geschäftsfreunde, Franz Bard & Sohn, Budapest diesen Betrag, zum Tageskurs in ung. Kronen umgerechnet, für unsere Rechnung an Sie zu zahlen. Sie haben wohl die Güte nach Empfang des Betrages uns das beiliegende Verlagspapier unterschrieben zurückzusenden.

Herrn Professor
Béla Bartók,
B u d a p e s t .
Szilygyi tér 4.

In vorzüglicher Hochachtung
Breitkopf u Härtel

I)

BREITKOPF & HÄRTEL/LEIPZIG
P/M LEIPZIG, den 11. J u n i 1924.

Sehr geehrter Herr Professor,

Die Herren Franz Bard & Sohn, daselbst, teilen uns heute mit, dass Sie, nicht wie wir geschrieben 537.— Goldmark als Honorar für die ungarischen Rhapsodien und die Magyar Dallok und Magyar Rhapsodiák, sondern nur 321.— Goldmark für die ungarischen Rhapsodien für unsere Rechnung erheben wollten, jedoch zu einem Kurse, der mit dem amtlichen nicht übereinstimmt. Infolgedessen war die Zahlung unterblieben. Die 321.— Goldmark ergeben zum gestrigen Berliner Mittelkurs 6.978.000.— ung. Kronen. Wir haben nun die Herren Bard & Sohn gebeten, diesen Betrag an Sie zu zahlen und bitten Sie, nach Empfang desselben das beigefügte neue Verlagspapier unterzeichnet zurückzuschicken zu wollen.

Wünschen Sie, dass das Honorar für die Magyar Dallok und Magyar Rhapsodiák erst später nach Fertigstellung dieses Bandes an Sie zur Auszahlung gelange, oder soll dieses Honorar Herrn Professor Siklos zufließen?

Herrn Professor Béla Bartók,
B u d a p e s t ,
Szilygyi tér 4.

In vorzüglicher Hochachtung
Breitkopf u Härtel

¹² In *Musikblätter des Anbruch* 2. Jahrgang, Nummer 20, 2. Dezember-Heft 1920, S. 647. Bemerkte sei, daß Bartók sich im Datum irrte; diese Organisation wurde im März 1911 gegründet. Vgl. Demény, J.: *Bartók Béla művészeti kibontakozásának éve* (vgl. Anm. 3). Das Rundschreiben über die endgültige Bildung des U. M. Z. E. ist vom 30. April 1911 datiert.

Am 11. Februar 1911 erschien in der Budapester Tageszeitung „Politisches Volksblatt“ S. 7 folgende Anzeige:

Das Landes-Symphonie-Orchester *veranstaltet sein V. Abonnementskonzert unter Leitung des Dirigenten Ladislaus Kun Sonntag, den 12. d., Abends 1/28 Uhr, im Prunksaale der Musikakademie mit folgendem Programm: 1. Cherubini: „Anakreon“-Ouverture; 2. Béla Bartók: a) „Portrait“ (Violinsolo: Emerich Waldbauer), b) Rumänischer Tanz (neu); 3. Glazounoff: „Stenka Razine“, symphonische Dichtung (neu); 4. Mendelssohn: Italienische Symphonie. Karten bei Bárd.*

Über den Dirigenten und das Orchester wäre anzugeben: László Kun (geb. 1869, Sarkad) war der Gründer des Landes-Symphonie-Orchesters und länger als ein halbes Jahrzehnt dessen Dirigent. Seit 1897 unterrichtete er als Professor an der Musikakademie Zymbal.

Das Landes-Symphonie-Orchester wurde aus Mitgliedern des Orchesters des ehemaligen Volkstheaters gebildet und stellte sich am 27. Dezember 1908 im Großen Saal der Musikakademie vor. Auf seinem ersten Programm standen Webers Euryanthe-Ouvertüre, eine „Ungarische Suite“ von Buttykai, „Istar“, symphonische Variationen von D'Indy und die V. Symphonie von Beethoven.

László Kun leitete das Orchester, über dessen weitere Tätigkeit keine Angaben vorliegen, bis 1914, Kun selbst wanderte 1921 nach Amerika aus.

PRESSESTIMMEN ZU DIESEM KONZERT

Bartók új munkái

(1a)

Az Országos Szimfoniai Zenekar február 12-én Bartók Béla két új munkáját mutatta be: „Portrait“ és „Román tánc“ címűeket. Ezek közül a Portrait az, amelyről igen sokat szeretnénk mondani, mindenek előtt azt a véleményünket, hogy ez a megdöbbentően eredeti, monumentális zenekari munka hatalmas fejlődést jelent a fiatal zeneszerző művészetében. A „Portrait“-hoz hasonló egységes, nagyszabású zenekari szövést mi még magyar szimfonikus munkában nem láttunk. Óriási ív, hatalmas zenei gesztusok, izgatón tartózkodó fejlődés, amelynek alapja egy sajátos, merőben egyéni zamatú és mégis elbájoló szabad melodika és a szólamoknak találkozása egy a tonalitás törvényeitől teljesen emancipálódott harmonizáló fantázia bűvös atmoszférájában.

Ha meg akarnánk magyarázni — azoknak, akik nem hallották — miféle munka is ez a „Portrait“, talán a „Tristan-ouverture“-re, vagy a „Lohengrin-Vorspielre“ hivatkoznánk. Wagneres benyomást azonban nem tesz egy pillanatra sem. Ha szilárd, logikus szerkezete a német zenei gondolkodás hatását képviseli is, szubtilis diszsonanciákkal bőven fűszerezett és izgató, instrumentális színekben bujálkodó hangzása a francia impresszionisták erőnyeit egyesíti. Ily módon Bartók mintegy fölhasználja a francia és német szellem összes vívmányait és azt egy előkelően ádstilizált, de határozottan faji természetű melodika kereteiben szerves, eredeti és egész művészetté foglalja össze. „Portrait“-jában az elfogulatlan bíráló nem mutathat ki nyomokban sem semmiféle Strauss, Reger, vagy Debussy reminiszenciát. Annak idején ha a négykezes kivonata megjelenik, vissza fogunk rá térni.

A „Román tánc“ nem ilyen nagyszabású dolog. Elragadó genialitással instrumentált zongoradarab, amelyet Bartóktól és másoktól is hallottunk már Budapesten. Főleg merész és meggyőzően igaz kromatikájával és nyers, zamatos hangszíneivel hat. Minden taktus egy új hangszelvényi meglepetést hoz, anélkül azonban, hogy a szelemeskedésével kifárasztana.

Nyugat IV/6, 603—604 (1911. márc. 16.) — Jász Dezső

Neue Werke Bartóks

(1b)

Das Landes-Symphonie-Orchester hat am 12. Februar zwei neue Werke Béla Bartóks — „Porträt“ und „Rumänischer Tanz“ — uraufgeführt. Von diesen hätten wir über das „Porträt“ ungemein vieles zu sagen, vor allem unsere Ansicht, daß diese verblüffend originelle, monumentale Orchesterkomposition in der Kunst des jungen Musikdichters einen mächtigen Fortschritt darstellt. Ein dem „Porträt“ ähnlich einheitliches, großzügiges orchestrales Gewebe ist uns in der ungarischen symphonischen Musik noch nicht begegnet. Ein gewaltiger Bogen, mächtige musikalische Gesten, eine erregend zurückhaltende Entwicklung, deren Grundlage eine eigenartige, stark individuelle und dennoch bezaubernd freie Melodik bildet, treffen sich mit den Einzelstimmen in der magischen Atmosphäre einer von den Gesetzen der Tonalität vollkommen losgelösten Phantasie der Harmonisierung. Wollten wir denen, die es nicht gehört haben, erklären, welcher Art Werk dieses „Porträt“ ist, so müßten wir etwa auf die „Tristan-Ouvertüre“ oder das „Lohengrin-Vorspiel“ hinweisen. Aber es macht keinen Augenblick lang einen wagnerischen Eindruck. Spricht auch der feste, logische Aufbau für den Einfluß des deutschen Musikdenkens, so vereint doch sein mit subtilen Dissonanzen reichlich gewürzter und in erregenden instrumentalen Farben schwebender Klang die Tugenden der französischen Impressionisten. Solcherart verwertet Bartók sozusagen sämtliche Errungenschaften des französischen und des deutschen Geistes, um sie im Rahmen einer vornehm umstilisierten, aber dezidiert national gearteten Melodik zu einer organischen, ursprünglichen und ganzen Kunst zusammenzufassen. Der unvoreingenommene Kritiker vermag in seinem [Bartóks] Porträt, und sei es nur in Spuren, irgendwelche Reminiszenzen an Strauß, Reger oder Debussy nicht nachzuweisen. Sobald der vierhändige Klavierauszug erschienen sein wird, werden wir auf das Werk zurückkommen.

Der „Rumänische Tanz“ ist keine so großzügige Arbeit. Ein mit packender Genialität instrumentiertes Klavierstück, das man von Bartók und anderen in Budapest bereits hörte. Es wirkt hauptsächlich durch seine kühne und überzeugend wahre Chromatik und seine derben, würzigen Tonfarben. Jeder Takt bringt neue Überraschungen der Instrumentation, ohne jedoch durch Geistreichelei zu ermüden.

Nyugat, IV/6, 603—604 (16. März 1911) — Dezső Jász

(2a)

(*) Az Országos Szimfoniai Zenekar vasárnapi hangversenyének különös érdekességet kölcsönöz, hogy Bartók Bélának két kompozícióját fogják bemutatni. Ezek egyikében, a „Portrait“ címűben egy igen jellegzetes és az egész mű hatására nagy mértékben irányadó hegedűszólót illesztett be a szerző. Ezt a nagy művészetet igénylő szólót Waldbauer Imre fogja játszani, aki legutóbbi szereplésével a közönség elismerését vívta ki. Bartók másik művének címe: „Román-tánc“. [...]

Népszava XXXIX/35, 5 (1911. febr. 10.)

(2b)

(*) Bartók Béla. — Abból az alkalmából, hogy a szimfonikus zenekar két zenekari művét bemutatta, lett aktuális ismét ennek a kiváló művésznek a neve. Sokan újítónak, reformátornak mondják és ezen a címen igyekeznek igazolni, hogy távol állnak művészetétől. Holott a valódi indok az, hogy nem érzik át a Bartók művészetét.

Külsőségeken, részleteken akad meg a szemük és ezeknek egy-egy furcsasága vagy szeszélyessége kinai fallként gátolja, hogy megnyiljanak a lényeges befogadására. Mert Bartók művészetének lényege is az, ami minden igazi művészeté, a bensőségre való törekvés. Láttuk őt körülbelül tíz éves művészi pályáján és megfigyeltük, mint szabadul föl mindenféle rossz, káros, egyéniségének kibontakozását fenyegető, sőt veszélyeztető idegen művészi hatások* alól. Nagyon sok tévelygésen ment keresztül, sok rossz és épp a bravuros megcsináltságánál fogva kellemtelenül, bántóan ellenszenves munkát csinált, amíg elérkezett vonósnégyeséhez (op. 7.), ahhoz a művéhez, amely művészetének fordulópontjául tekinthető. Ebben a munkában mutatta meg először a budapesti közönségnek, hogy szárnyai vannak és hogy tévelygései tulajdonképpen egy önmagát lázasan kereső művészlelek forrongásai voltak. Ellenzői azonban meg sem látták a fordulatot, sőt vannak olyan kritikusi is, akik sajnálják, hogy régi „irányával“ szakított. Vasárnap este bemutatott „Portrait“ című zenekari műve (hegedűszólóval, játszotta Waldbauer Imre), tulajdonképp studium vonósnégyesének első tételéhez. Vázlat, persze nem technikai értelemben, mert ilyen szempontból mindig gondosan kidolgozott munkákat produkált Bartók, hanem kísérlet, szabadulni próbálkozás az azelőtti rapszodikusságtól a nagyvonalúság felé. Még ma sem tartjuk Bartók művészetét befejezetnek a szó beethoveni értelmében, de gyönyörűség nézni, hogy mily biztos lépésekkel halad ez a fiatal, magyar művész előre ebben a beethoveni régi és mégis örökké új lelki irányban. Másik műve, a „Román tánc“, meghatározott zongoradarab, igen hatásos, sok finomsággal, raffinériával megcsinálva, de igazi értéke mégis csak a zongorán van, ahogy eredetileg készült. A külső sikere illusztrálásául megemlítjük, hogy a közönség a vasárnapi előadáson megismételte a „Román táncot“. [. . .]

Népszava XXXIX/38, 10 (1911. febr. 14.) — (ni.) [Reinitz Béla]

(2c)

(*) Dem sonntägigen Konzert des Landes-Symphonie-Orchesters verleiht besonderes Interesse, daß zwei Kompositionen Béla Bartóks zur Uraufführung gelangen werden. In einer von ihnen, „Portrait“ betitelt, hat der Autor ein ungemein charakteristisches, die Wirkung des ganzen Werkes in hohem Grade bestimmendes Violinsolo eingeschaltet. Dieses, ein hohes künstlerisches Niveau erfordernde Solo wird Imre Waldbauer spielen, der bei seinem jüngsten Auftreten die Anerkennung des Publikums errungen hat. Das andere Werk Bartóks führt den Titel „Rumänischer Tanz“. [. . .]

Népszava XXXIX/35, 5 (10. Febr. 1911)

(2d)

(*) Béla Bartók. — Der Name dieses hervorragenden Künstlers wird aus dem Anlaß wieder aktuell, daß das Symphonische Orchester zwei Orchesterwerke von ihm zur Uraufführung gebracht hat. Viele nennen ihn einen Neuerer, einen Reformator und versuchen hinter diesen Prädikaten ihre Distanz von seiner Kunst zu rechtfertigen, indes der wahre Grund darin liegt, daß sie Bartóks Kunst nicht empfinden. Ihr Auge bleibt an Äußerlichkeiten, Details hängen, deren vereinzelte Absonderlichkeiten und Kapricen sie, einer chinesischen Mauer gleich, daran hindert, sich der Aufnahme des Wesens zu erschließen. Denn auch das Wesen der Bartókschen Kunst ist, wie bei jedem echten Künstler, das Bestreben nach Innerlichkeit. Wir haben ihn auf seiner etwa zehnjährigen künstlerischen Laufbahn gesehen und konnten beobachten, wie er sich von allerlei schlechten, schädlichen, die Entfaltung seiner Individualität bedrohenden, ja gefährdenden fremden künstlerischen Wirkungen zu befreien weiß. Er ist durch sehr viele Verirrungen gegangen, hat viele schlechte, und gerade durch ihre bravouröse Gemachtheit unangenehm, verletzend widerwärtige Arbeiten geliefert, bis er zu seinem Streichquartett (Op. 7) gelangte, das als Wendepunkt seiner Kunst anzusehen ist. In diesem Werk bewies er dem Budapester Publikum zum erstenmal, daß er über Flügel verfügt, und daß seine Verirrungen im Grunde genommen die Wallungen einer fieberhaft sich selbst suchenden Künstlerseele waren. Seine Widersacher erkannten jedoch diese Wendung nicht, ja es finden sich sogar Kritiker, die bedauern, daß er mit seiner alten „Richtung“ gebrochen habe. Sein Sonntag abends uraufgeführtes Orchesterwerk „Portrait“ (mit einem von Imre Waldbauer gespielten Violinsolo) ist eigentlich eine Studie zum ersten Satz seines Streichquartetts. Eine Skizze, freilich nicht im technischen Sinn, denn in dieser Hinsicht hat Bartók immer sorgfältig ausgeführte Arbeit geleistet, sondern ein Versuch, eine Befreiungsprobe aus dem Rhapsodischen von früher zum Großzügigen hin. Wir erachten die Kunst Bartóks auch heute noch nicht für im Beethovenschen Sinn des Wortes vollendet, aber es ist ein Genuß zu sehen, mit welch sichern Schritten dieser junge ungarische Künstler in

* Im Text der Veröffentlichung ist statt „hatások“ (Wirkungen) offenbar irrig „hivatások“ (Berufe) zu lesen.

dieser alten Beethovenischen und doch ewig jungen geistigen Richtung vorwärtskommt. Sein anderes Werk, der „Rumänische Tanz“, ist ein instrumentiertes Klavierstück, sehr wirkungsvoll, mit vielen Feinheiten und mit Raffinement gearbeitet, sein wahrer Wert beruht dennoch nur auf dem Klavier, für das er ursprünglich bestimmt war. Zur Illustrierung des äußeren Erfolges sei erwähnt, daß das Publikum den „Rumänischen Tanz“ bei der sonntägigen Aufführung wiederholen lieb. [. . .]

Népszava XXXIX/38, 10 (14. Febr. 1911) — (ni.) [Béla Reinitz]

Zenekari hangverseny

(3a)

Az Országos Szimfoniai Zenekar vasárnap este tartotta a zenepalotában ötödik hangversenyét. Három újdonsággal is kedveskedtek a közönségnek. Ezek közül kettő, Bartók Béla munkái, különösen nagy érdeklődést keltet. Bartók ezekben a műveiben új, nagy fejlődésről tett tanúságot. „Portrait“ című, zenekarra és solo-hegedűre írt darabja, a szerkezet egységességével, a gondolatainak meglepő, izgatón érdekes voltával valósággal elragadó. Szabadon csapongó, de szélesen szótt előkelő melodika, amelyben igen diszkrétén, de határozottan megtaláljuk a faji zamatot, logikus ritmika és merőben idegenszerű, de szinte magikusan vonzó harmonizálás jellemzik ezt az opuszt, mely egyébként a solo-hegedűnek szerepeltetésében — helyesebben a szerepeltetés módjában — is különbözik minden hegedűre és zenekarra írt kompozíciótól. Erről a „Portrait“-ról még sokat fognak beszélni és írni. Waldbauer Imre játszotta a solo-hegedű nehéz szerepét igen biztos, meleg intonációval. A „Román tánc“, a másik Bartók-féle munka, főképp az ötletességével, a színeivel gyönyörködtet. Igen mélyen átértett zene ez is. Mi a magunk részéről kifejezve találjuk benne az egész román nemzeti bánatot, a nemzeti pusztulás és kihalts érzésének azt a megdöbbentő hangulatát, amely már csak a borhoz, a tánchoz és a dorbézoláshoz tud menekülni. Van ebben a táncban egy rövid adagio-rész. Holmi vad nekibusulás, a hegedűkön a G-huron. Megdöbbentő erejű. Vörösmarty „Vén cigány“-a jut eszünkbe. Igen nagy sikere volt mind a két Bartók-kompozíciónak. A „Román tánc“ után jó öt percig zugott a taps, úgy hogy meg kellett ismételni.

[. . .]

A zenepalota szinig megtelt és a közönség egész este nagy szimpátiával tapsolt Kun Lászlónak és szorgalmas muzsikusainak.

Világ II/38, 12 (1911. febr. 14.) — (Cs.) [Csáth Géza]

Orchesterkonzert

(3b)

Das Landes-Symphonie-Orchester gab Sonntagabend im Musikpalast sein fünftes Konzert. Es erfreute das Publikum sogar mit drei Neuigkeiten. Zwei davon, Werke Béla Bartóks, erregten besonders großes Interesse. Bartók lieferte in diesen Werken den Beweis einer neuen, großen Entwicklung. Sein für Orchester und Sologeige geschriebenes Stück „Porträt“ ist mit der Einheitlichkeit seines Aufbaus, der überraschenden, erregend interessanten Natur seiner Gedanken, geradezu hinreißend. Eine frei schwebende, aber breit gewobene, feine Melodik, in der sehr diskret, aber entschieden auch die nationale Note zu finden ist, logische Rhythmik und eine vollkommen fremdartige, aber förmlich magisch anziehende Harmonisierung kennzeichnen dieses Opus, das übrigens auch im Einsatz — richtiger in der Art des Einsatzes — der Sologeige von jeder für Violine und Orchester geschriebenen Komposition abweicht. Von diesem „Porträt“ wird noch viel gesprochen und geschrieben werden. Imre Waldbauer spielte den schwierigen Solopart der Geige mit überaus sicherer, warmer Intonation. Der „Rumänische Tanz“, die zweite Bartóksche Arbeit, entzückt hauptsächlich durch ihren Einfallsreichtum und ihre Farben. Auch diese ist eine sehr tief empfundene Musik. Wir unsererseits finden in ihr das ganze nationale rumänische Leid ausgedrückt, jene erschreckende Stimmung des nationalen Unterganges, des Aussterbens, die nur noch zum Wein, Tanz und zur Ausschweifung zu flüchten vermag. In diesem Tanz kommt eine kurze Adagiostelle vor. Eine Art wilder Trauerhingabe, in den Geigen auf der G-Saite. Sie ist erschütternd stark. Vörösmartys „Alter Zigeuner“ fällt uns ein. Beide Bartókschen Kompositionen hatten überaus großen Erfolg. Nach dem „Rumänischen Tanz“ brauste der Applaus fünf Minuten lang, so daß er wiederholt werden mußte.

[. . .]

Der Musikpalast war zum Bersten voll und das Publikum applaudierte den ganzen Abend László Kun und seinen fleißigen Musikern.

(4a)

* Szimfónikus est. Cherubini napsugaras Anakreon-nyitányával kezdette hangversenyét tegnap a szimfónikusok derék zenekara. A mesterileg felépített, minden taktusában gyönyörűen hangzó örökéletű alkotásra meglepő ellentétként két izzó modernségű szerzemény következett. Bartók Béla Portrait-ja és Román táncza. Mind a kettő magán viseli szerzőjének forrongó egyéniségét. A tobzódó diszsonanciák, ujszerű hangszínek s érdekes ritmikai fordulatok között azonban nemcsak a merész ujtó, hanem a mélyérzésű poéta is megszólal. A Portrait magánhegedűn kezdődő, szinte végnélküli dallam, melybe nem egyszer éles diszsonanciával, de mindvégig hatásosan és színesen szólnak bele a megosztott hegedűk, majd az egész zenekar. Eleinte kissé idegenszerűen hat ránk a magánhegedű minden periodikus beosztást, minden szimmetriát, minden megszokott zenei formát nélkülöző melódiája, később azonban nagy és igaz érzéseket találunk benne. Idegzetünket megborzongatja s nemcsak ujszerűségét csodáljuk, de szépségét is élvezzük. A Román tánczot már ismerjük a szerző tavalyi hangversenyéről. Az eredetileg zongorára írt szerzemény karakterisztikus és helyenként humoros hanghatásait remekül domborítja ki a zenekar ezernyi színe. Strauss Richárd realizmusával festi a szerző a medvének és tánczoltatójának esetlen mozdulatait s meglepő humorának teljét önti e kápráztatón szellemes alkotásba. Mind a két műnek nagy és őszinte sikere volt. A Román tánczot meg is kellett ismételni a szünni nem akaró tapsokra. [. . .]

[. . .] A közönség egész estén át lelkesen ünnepelte a szimfónikusokat kiváló karnagyukkal, Kun Lászlóval együtt.

Az Ujság IX/38, 14 (1911. febr. 14.) — [Gajári István?]

(4b)

* *Symphonischer Abend*. Das tüchtige Orchester der Symphoniker eröffnete gestern sein Konzert mit der sonnigen Anakreon-Ouvertüre Cherubinis. Auf die meisterhaft aufgebaute, in jedem Takt wundervoll klingende unsterbliche Schöpfung folgten als überraschender Gegensatz zwei Kompositionen von glühender Modernität. Das Porträt und der Rumänische Tanz von Béla Bartók. Beide tragen die unruhvolle Persönlichkeit ihres Komponisten an sich. Zwischen den tobenden Dissonanzen, den neuartigen Klangfarben und interessanten rhythmischen Wendungen läßt sich indessen nicht nur der kühne Neuerer, sondern auch der tiefühlende Poet vernehmen. Das Porträt ist eine auf der Sologeige beginnende, fast endlose Melodie, in welche die geteilten Violinen, dann das ganze Orchester wiederholt in scharfen Dissonanzen, aber bis zum Ende wirkungsvoll und farbig einfallen. Anfangs mutet die jede periodische Einteilung, jede Symmetrie, jede gewohnte musikalische Form entbehrende Melodie der Sologeige einigermassen fremdartig an, später finden wir in ihr große und wahre Empfindungen. Sie macht unsere Nerven erschauern, und wir bewundern nicht nur ihre Neuartigkeit, sondern genießen auch ihre Schönheit. Den Rumänischen Tanz kennen wir bereits vom vorjährigen Konzert des Komponisten. Die charakteristischen und stellenweise humorigen Klangwirkungen der ursprünglich fürs Klavier geschriebenen Komposition werden von den tausenderlei Farben des Orchesters wirkungsvoll hervorgehoben. Der Komponist malt die unbeholfenen Bewegungen des Bären und seines Führers mit dem Realismus eines Richard Strauß und erfüllt die blendend geistvolle Schöpfung mit seinem ganzen warmen Humor. Beide Werke hatten großen und aufrichtigen Erfolg. Der Rumänische Tanz mußte sogar auf den nicht enden wollenden Applaus hin wiederholt werden. [. . .]

[. . .] Das Publikum feierte die Symphoniker und ihren hervorragenden Dirigenten László Kun den ganzen Abend hindurch begeistert.

Az Ujság IX/38, 14 (14. Febr. 1911) — [István Gajári?]

(5a)

(Hangversenyek.) Vasárnap este az orsz. szimfoniai zenekar rendezte ezidei ötödik — rendes, azaz bérleti — hangversenyét a zenepalota nagytermében, nagyszánu hallgatóság előtt. A műsor derekán ezuttal is három ujdonság szerepelt: két magyar és egy külföldi. A két magyar egyazon szerző műve: Bartók Béla művészi fejlődésének két különböző fázisát tünteti fel. A Portrait című, zenekarra, magánhegedűvel, íródott. Négy hangból álló és a magánhegedű által bemutatott sajtárszerű motívum vonul végig, különféle alakulásban és változatban, a bájos művön — el is képzelhetjük, hogy egy bájos női arcot akart azzal élénk rajzolni a szerző, csak hogy ez az arc nem mosolyog ám mindig . . . A másik az eredetileg zongorára írott, és a szerző által mesterileg instrumentált román tánc; ez is érdekes, gyakran bizarr, de mindig egyéni, igazi Bartók-kompozíció. A két művet zajos tetszéssel fogadta a közönség, és sokat tapsolt a hegedű-szólót művésziessen ellátó Waldbauer Imrének is. [. . .]

Pesti Hírlap XXXIII/38, 6 (1911. febr. 14.) — [Béldi Izor?]

(5b)

(Konzerte.) Sonntagabend veranstaltete das Landes-Symphonie-Orchester sein diesjähriges fünftes — ordentliches, daß heißt Abonnement-Konzert im großen Saal des Musikpalais vor zahlreichem Publikum. Im Mittelpunkt des Programms standen auch diesmal drei Novitäten: zwei ungarische und eine ausländische. Die beiden ungarischen sind Werke des gleichen Komponisten: sie stellen zwei verschiedene Phasen der künstlerischen Entwicklung Béla Bartóks dar. Das Porträt betitelt ist für Orchester und Solovioline geschrieben. Ein aus vier Tönen bestehendes, von der Solovioline gespieltes eigenartiges Motiv durchzieht in verschiedenartigen Formungen und Abwandlungen das liebliche Werk — wir können uns auch vorstellen, daß der Komponist uns damit ein liebliches weibliches Antlitz vorzeichnen wollte, nur lächelt dieses Antlitz durchaus nicht immer . . . Das andere ist der ursprünglich für Klavier geschriebene, vom Komponisten meisterhaft instrumentierte rumänische Tanz; auch dieser ist interessant, häufig bizarr, aber stets individuell, eine echte Bartóksche Komposition. Das Publikum nahm die beiden Werke mit lautem Beifall auf und zollte auch dem das Geigen solo künstlerisch vollendet spielenden Imre Waldbauer reichen Beifall. [. . .]

Pesti Hirlap XXXXII/38, 6 (14. Febr. 1911) — [Izor Béldi?]

Szimfonikus hangverseny

(6a)

[. . .] Előbb Bartók Béla két rövid, de érdekes és értékes dolgát játszották el először. A „Portrait“-t és a „Román tánczat“. Az előbbi egy majdnem mindig pianóba szőtt ábrázolás kötetlen és szabadon csapongó rythmusait adja, egy arczképfestést hangszínekkel intimusan, melegen és közvetlenül. A hegedű-szólót Waldbauer Imre játszotta. Tökéletesen átértette a szerző nem mindennapi elgondolását és kitünő technikájú játéka hü közvetítője volt a zenepoétának. A „Román táncz“, Bartók másik darabja kevesebb mondanivalójú. Egy kedves ötlet, sok finomság és biztosság a felépítésben, megmosolyogató hangulat, ez minden, amit a kompozíciója ad. A két mű közül föltétlenül a „Portrait“ az, mely elgondolásban és kivitelben is mélyebb és értékesebb. Utána a modern orosz zeneirodalom egyik legtalentumosabb emberének, Glazunownak „Stenka Razine“ című szimfonikus költeményét játszották el Budapesten először. —

[. . .] A közönség mindkét szerzőt nagy szeretettel fogadta. [. . .]

Magyar Hirlap XXI/38, 12 (1911. febr. 14.) — bl.

Symphonisches Konzert

(6b)

[. . .] Einleitend wurden zwei kurze, aber interessante und wertvolle Sachen von Béla Bartók zum erstenmal gespielt. Das „Portrait“ und der „Rumänische Tanz“. Das erstere bringt die ungebundenen und frei schweifenden Rhythmen einer fast durchwegs in Pianos gewobenen Träumerei, eine Porträtmalerei, intim, warm und natürlich mittels Klangfarben. Das Violinsolo spielte Imre Waldbauer. Er ist in die nicht alltägliche Konzeption des Komponisten geistig restlos eingedrungen, und sein technisch vorzügliches Spiel war eine treue Vermittlung des Musikpoeten. Das andere Stück Bartóks, der „Rumänische Tanz“ ist von geringerem Anliegen. Ein reizender Einfall, im Aufbau viel Feinheit und Sicherheit, erheiternde Stimmung, das ist alles, was die Komposition darbietet. Von den beiden Werken ist unbedingt das „Portrait“, sowohl im Entwurf wie in der Durchführung das tiefere und wertvollere. Danach wurde, in Budapest zum erstenmal, das „Stenka Razine“ betitelt symphonische Gedicht einer der talentiertesten Persönlichkeiten der modernen russischen Musikliteratur, Glasunows, vorgetragen.

[. . .] Das Publikum nahm beide Komponisten mit großer Liebe auf. [. . .]

Magyar Hirlap XXI/38 (14. Febr. 1911) — bl.

(7a)

Szimfóniai hangverseny. Vasárnap este ötödik hangversenyét tartotta az országos szimfóniai zenekar. Érdekes újonság volt Bartók Bélának két zenekari szerzeménye, a Portrait és a Román táncz. A Portrait a szó teljes értelmében modern zene s ép ezért inkább kísérlet, mint bírálendő eredmény. Hegedűszóló, melyet kiváló készséggel Waldbauer Imre játszott, vezet be zsongó diszszonanciákba, melyek felett végtelen dallamként halad egy különös melódia. Nekünk érdekesebb és reánk közvetlenebb hatást gyakorolt a másik szerzemény, a Román táncz. Ez nem régi értelemben vett szimfónikus táncz, hanem felöleli az egész román zene karakterét, annak hangszerelési, volklorális [!] jellegét, sőt még hangulatképet is nyújt. Tehát nagyon originális már a kom-

pozíció formája is. Melodikája nem köznapi, a mennyiben nem veszi át mindig mereven a népzene melódiáit, hanem mintegy komprimálja azok jellegzetességét egy általa alkotott dallamban. Harmonizálásában sem követi és utánozza a meglévőt, hanem egyéniségének gazdag fantáziájában, sok színben mutatja be a román jellegű melódiákat. E szerzeményében Bartók nem használ sok témát, inkább a feldolgozás, harmonizálás és dinamikai színezéssel teszi változatosá. Harmonizálása bár legkevésbé sem köznapi, sehol sem fülsértő, mindig kellemes és érthető marad. Hangszerelése művészién simul a kompozíció egészébe és annak hangulatfestő jellegét híven szolgálja. A mű megérdemelt nagy sikert aratott. [. . .]

[. . .] A zenekar előadása nem elégitett ki teljesen bennünket. A betanulás gondossága bár többször meglátszott az előadáson, mégis voltak fortissimók, a melyek teljesen kidolgozatlanul és nyersen hatottak. Kun László karmester több helyes instrukciója, úgy látszik, elveszett az előadásban. Ennek ő maga az oka, a ki tulnag, karmesternek nem való temperamentuma folytán a zenekar helyett maga esik extázisba s ekkor annak biztos vezetése kisiklik a kezéből. Teljesen feleslegesen pazarol el annyi energiát, a mennyiből tíz hangversenyt is el lehet dirigálni.

Magyar Nemzet XXX/38, 11 (1911. febr. 14.)

(7b)

Symphonisches Konzert. Sonntag abend veranstaltete das Landes-Symphonie-Orchester sein fünftes Konzert. Eine interessante Novität bildeten zwei Orchesterwerke von Béla Bartók, das Porträt und der Rumänische Tanz. Das Porträt ist im vollsten Sinne des Wortes moderne Musik und ebendeshalb eher ein Versuch, denn ein zu beurteilendes Ereignis. Ein Violinsolo, das von Imre Waldbauer mit hervorragendem Können gespielt wurde, leitet in summende Dissonanzen ein, über denen als endloser Sang eine sonderbare Melodie fortschreitet. Uns schien die zweite Komposition, der Rumänische Tanz, interessanter, und er übte auf uns eine unmittelbarere Wirkung aus. Es ist dies nicht ein im alten Sinne symphonischer Tanz, vielmehr umfaßt er den Charakter der ganzen rumänischen Musik, deren Instrumentation, folkloristische (!) Eigenheit, und bietet sogar ein Stimmungsbild. Überaus interessant ist somit schon die Form der Komposition. Ihre Melodik ist nicht alltäglich, insoweit sie die Weisen der Volksmusik nicht immer starr übernimmt, sondern deren Wesentliches in eine selbstgestaltete Melodie komprimiert. Auch in der Harmonisierung folgt sie nicht dem Bestehenden und ahmt dieses nicht nach, sondern führt die charakteristischen rumänischen Melodien in der reichen Phantasie [des Autors] vor. In dieser Komposition verwendet Bartók nicht viele Themen; er gestaltet sie eher durch Verarbeitung, Harmonisierung und dynamische Färbung abwechslungsreich. Ihre Harmonisierung ist, obwohl alles andre, nur nicht alltäglich, nicht ohrenverletzend; sie bleibt immer angenehm und verständlich. Die Instrumentation fügt sich kunstvoll dem Ganzen der Komposition und dient getreu seinem stimmungsmalerischen Charakter. Das Werk erntete verdient großen Erfolg. [. . .]

[. . .] Das Orchester hat uns nicht vollkommen befriedigt. Zwar spürte man oft bei der Aufführung die Sorgfalt der Einstudierung, doch gab es Fortissimos, die vollkommen unausgearbeitet und unfertig wirkten. Manche richtige Anweisung des Dirigenten László Kun scheint in der Durchführung verloren gegangen zu sein. Die Schuld daran trägt er selbst, weil er infolge seines übergroßen, einem Dirigenten nicht anstehenden Temperamentes statt des Orchesters selbst in Extase fällt, wodurch die sichere Führung seiner Hand entgleitet. Vollkommen überflüssig vergeudet er so viel Energie, daß mit ihr auch zehn Konzerte zu Ende dirigiert werden könnten.

Magyar Nemzet XXX/38, 11 (14. Febr. 1911)

(8a)

(Országos Szimfóniai Zenekar.) [. . .] A program két belső száma a modern muzsikának volt szentelve. Előbb Bartók Béla két új kompozícióját hallottuk. A egyiknek Portrait a címre és hosszabb hegedű-szólóval van kombinálva, a másik pedig egy Román táncz, amely voltaképpen zenekari átírása a szerző régebben megjelent zongoradarabjának. Mindkét műben Bartók olyannak mutatkozik be, amilyennek őt eddigi alkotásaiból ismerjük: szentelenkedő fantasztának, aki mindent fölforgató törekvéseivel fittyet hány minden elméleti és zeneesztétikai szabálynak. A Portrait című zenekari kép, amely hosszabb hegedű-szólóból indul ki, majd elosztott primhegedűk társulásával és a teljes zenekar hozzájárulásával alakul ki színes zenei képpé, a maga nemében érdekes alkotás, de korántsem keltett olyan hatást, mint az utána következő Román táncz, amelyben a ríkitő orkesztrális hangszínek, szilajul feltörtető, vad harmóniai kiszólások, valóságos orgiát ülnek. Egymással éppen nem rokonhangzó hangnemek kontrapunktikus összekombinálása és élére állítása a metsző disszonanciáknak: szokatlan hatásokat közvetít a zenekar izgalmas munkájából, de nem vitatható el, hogy Bartók hipermodern

írásmódja helyenkint leköti a hallgatót szellemes fordulataival. A közönség zajosan megtapsolta a Román tánczot, Kun pedig megismételte azt a lelkes elismerésre, amely a produkció nyomában kelt. Meg kell dicsérnünk Waldbauer Imrét is, aki a Portrait előadásában szép tónussal játszotta a hegedű-szólót. [...]

Magyarország XVIII/38, 12 (1911. febr. 14.) — (m.a.) [Merkler Andor]

(8b)

(Landes-Symphonie-Orchester.) [...] Die beiden mittleren Nummern des Programms waren der modernen Musik gewidmet. Vorerst hörten wir zwei neue Kompositionen von Béla Bartók. Die erste führt den Titel *Portrait* und ist mit einem längeren Violinsolo kombiniert, die andere ist ein *Rumänischer Tanz*, der eigentlich die Orchesterumschritt des früher erschienenen Klavierstückes des Autors ist. In beiden Werken stellt sich Bartók als der gleiche vor, den wir aus seinen bisherigen Schöpfungen kennen: als genialer, ins Maßlose verfallender Phantast, der mit seinen alles umstürzenden Bestrebungen auf jede theoretische und musikästhetische Regel pfeift. Das orchestrale Bild mit dem Titel *Portrait*, das von einem längeren Geigensolo ausgeht, dann durch den Anschluß der geteilten Pringeigen und den Beitrag des ganzen Orchesters sich zum farbigen Tonbild entfaltet, ist eine in ihrer Art interessante Schöpfung, erzielte jedoch bei weitem nicht die gleiche Wirkung wie der nachfolgende *Rumänische Tanz*, in dem die schreienden orchestralen Klangfarben, ungestüm hochstrebenden, wilden harmonischen Entgleisungen förmlich eine Orgie feiern. Die Kombinierung miteinander keineswegs verwandt klingender Tonarten und das Auf-die-Kante-Stellen schneidender Dissonanzen vermittelt durch die aufregende Arbeit des Orchesters ungewohnte Wirkungen, aber unabstreitbar ist, daß Bartóks hypermoderne Schreibweise mit ihren geistreichen Wendungen den Zuhörer stellenweise fesselt. Das Publikum spendete dem *Rumänischen Tanz* stürmischen Beifall, und *Kun* ließ ihn auf die nach der Produktion erschallende begeisterte Anerkennung wiederholen. Sie gebührt auch Imre Waldbauer, der im Vortrag der *Portrait*s das Violinsolo mit schönem Ton spielte. [...]

Magyarország XVIII/39, 12 (14. Febr. 1911) — (m.a.) [Andor Merkler]

(*) Zenekari hangverseny

(9a)

A Szimfonikus zenekar vasárnap délutáni hangversenye műsorában két újdonságot hozott Bartók Bélától. Igen nagy tisztelettel vagyunk a mi saját külön zenei forradalmárunk mindmáig meddő küzdelme iránt, mellyel az eddigiekől való elkülönbözést, az újat, a ma zenei szépséget keresi és szomjas kíváncsisággal várjuk minden produkcióját, vajjon forrongó agyában, lázadó lelkében magga sűrűsödött-e már a khaosz és még mindig, ezuttal is az a megállapításunk, hogy Bartók muzsikájában az az igazán értékes és nemes, ami régi, ami a klasszikus mesterek okszerű folytatása; ami új, ami részben a modern nyugatiaké, részben azok tanításával az övé, az az egészségtelen eleme az alkotásának. A ma bemutatott két műve közül az elsőnek „Portrait“ a címe. A zenekép hegedűszólóból indul ki — Waldbauer Imre igen meleg tónussal hozta — és ebből a motívumból szélesedik el a zenekaron. Csupa szertelenkedés és csufondárosság ez a kompozíció mindennel szemben, ami szabály s kiérezni belőle a szándékosságát is, hogy az akar lenni. A *portrait* szép melódiavonalai így válnak fintorokká, így lesz torzkép a *portrait*-ből. Bartók Béla a maga kitaláló erejét, tudását odaállítja a homoru tükör elé és azt hiszi, hogy az ő zenei *portrait*-ja, ami abból feléje vigyorog, ahelyett, hogy szép metszett velencei tükörben vizsgálgatná a maga zenei egyéniségét! A másik mű: a „Román tánc“ egy már ismert zongoradarabja zenekarra alkalmazása az ő valóban fölünyesen nagyszerű orkeszterművészetével. Izgalmasan érdekesen hangzik ez az alkotása, de határossága a szerzőt alig elégítheti ki, mert itt kevésbé magábólvaló, amit hoz, ezek az orkesztereffektusok kivétel nélkül ismeretesekek a modern hangszerelésnyelvből, éppen az ő egyéni torzításai azok, amik itt-ott zök[k]entik a kompozíció egységét, bágyasztják hatását a ríkeitő színek sorozatosságával, a harmoniák beteges elnyomorításával. A második műnek nagy hatása volt, a közönség lelkesen tapsolt utána s hívta a szerzőt is. A szerző nem jelent meg, a karnagy, elég helytelenül, a mű megismétlése formáját gondolta megfelelő kárpótlásnak ezért a szeszélyért. [...]

Pesti Napló LXII/38, 14 (1911. febr. 14.) — [Kálmán Jenő Ákos?]

(*) Orchesterkonzert

(9b)

Das Symphonische Orchester brachte Sonntag im Rahmen seines fünften Konzertes zwei Novitäten von Béla Bartók. Wir zollen eine überaus große Hochachtung dem bislang unfruchtbaren Kampf unseres eigenen musikalischen Revolutionärs, mit dem er die Lostrennung von dem Bisherigen, das Neue,

die musikalische Schönheit der Gegenwart sucht, und erwarten mit durstiger Neugier jede seiner Produktionen, ob sich wohl in seinem brodelnden Kopf, in seiner aufgerührten Seele das Chaos zum Kern verdichtet habe, aber wie noch jedesmal, müssen wir auch diesmal feststellen, daß in Bartóks Musik das wirklich wertvoll und edel ist, was ursachgemäße Fortsetzung der klassischen Meister darstellt; das Neue, das zum Teil den modernen Westlern, zum Teil durch ihre Lehre ihm selbst eigen ist, bildet ein ungesundes Element seines Schaffens. Von seinen zwei heute uraufgeführten Werken ist das erste „Porträt“ betitelt. Das Tonbild beginnt mit einem Violinsolo – Imre *Waldbauer* brachte es mit ungemein warmem Ton – und breitet sich aus diesem Motiv über das ganze Orchester aus. Diese Komposition ist pure Zügellosigkeit und Spott gegenüber allem, was Regel heißt, und man fühlt aus ihr die Absicht heraus, dies sein zu wollen. Die schönen melodischen Linien des Porträts werden solcherart zu Grimassen, so wird aus dem Porträt eine Karrikatur. Béla Bartók stellt seine eigene Erfindungskraft, sein Können vor den Hohlspiegel und glaubt, sein musikalisches Porträt sei, was ihm daraus entgegengrinst, anstatt daß er seine musikalische Persönlichkeit in einem schön geschliffenen venezianischen Spiegel prüfen würde! Sein anderes Werk: der „*Rumänische Tanz*“ ist ein schon bekanntes Klavierstück von ihm, mit seiner wahrhaft überlegenen, großartigen Orchestrationskunst eingerichtet. Diese Schöpfung klingt erregend interessant, denn hier stammt, was er bringt, weniger von ihm selbst, diese Orchester-effekte sind ohne Ausnahme aus der modernen Instrumentationssprache bekannt, und gerade seine individuellen Verzerrungen sind es, die stellenweise die Einheit der Komposition aus dem Geleise bringen und die Wirkung mit der Aufeinanderfolge schreiender Farben und der krankhaften Verkrüppelung der Harmonien abstumpfen. Das zweite Werk hatte einen großen Erfolg, das Publikum applaudierte danach begeistert und rief auch nach dem Autor. Der Autor erschien nicht, der Dirigent, unrichtig genug, erachtete die Form der Wiederholung des Werkes als eine angemessene Entschädigung für diese Laune. [...]

Pesti Napló LXII/38, 14 (14. Febr. 1911) – [Jenő Ákos Kálmán?]

(10a)

(Zenekari hangverseny.) *A szimfonikusok vasárnap esti hangversenyének legfőbb érdekessége Bartók Béla két kompozíciója volt. A Portrét című zenekari költemény hegedűszóólóval, és az eredetileg zongorára írt, később meghangszerelt Román tánc. Mindkettő teljes tagadása mindannak, a mit a melósról, a harmóniáról tudunk. A Portrét, melynek hegedűszóólóját Waldbauer Imre játszotta szép meleg tónussal, nem érdekeltlen munka, de kissé száraz. Rövid lélekzetű melodikájának nincs sem érzéki varázsa, sem fülsiklandozó pikantériája. A Román tánc kétségkívül értékesebb. Témái népies motívumok. Ezeket variálja Bartók merész ritmikával, melyben vannak ötletes eredeti figurák. De ebben a ritmikái újszerűségben nyilatkozik meg azután a költő találatkonysága. Hangzásban az egész alkotás nyers dinamikai színfoltok rapszodikus egymásutánja. Keresett kakofóniái, végletekig fokozott erőbeli szertelenségei mind Strauss Rikárdra vallanak. Mintha csak a kereplőkkel és szélmasinával dolgozó teuton szellem féktelen tobzódása, brutális lármája kábitana el. Elszorult szívvel hallgattuk Bartók munkáit. A magyar föld egyik legnagyobb zenei lángelméjének eltévelyedései ezek, a faji muzsika ösvényéről abba az utvesztőbe, melyben a ravasz és rosszhiszemű Strauss Rikárd csinálja szemfényvesztéseit. Bartók naiv hittel ott keresi az igazi zenei szépet, a hol csak rútat és hazugságot találhat. A közönség az első munkájával szemben idegenkedett, de a második tüzes elevenségével és újságával oly izgató volt, s oly hatást keltett, hogy a darabot meg kellett ismételni. A sikerből jogosan követelhet részt Kun László és kitiűnően fegyelmzett zenekara. Mert a Román tánc kényes szinkontrasztjai, roppant nehéz tempóváltozásai pompásan érvényesültek a gondosan kidolgozott előadásban. [...]*

Budapesti Hírlap XXXI/38, 15 (1911. febr. 14.) – (h. e.) [Haraszi Emil]

(10b)

(Orchesterkonzert.) Vom überragendsten Interesse des Sonntagabend-Konzertes waren zwei Kompositionen Béla Bartóks. Die *Porträt* betitelte Orchesterdichtung mit Violinsolo und der ursprünglich für Klavier geschriebene, später instrumentierte *Rumänische Tanz*. Beide sind die restlose Leugnung all dessen, was wir von Melos und Harmonie wissen. Das *Porträt*, dessen Violinsolo Imre *Waldbauer* mit schönem warmem Ton spielte, ist eine nicht uninteressante Arbeit, aber etwas trocken. Ihre Melodik mit dem kurzen Atem besitzt weder sinnlichen Zauber noch ohrenkitzelnde Pikanterie. Der *Rumänische Tanz* ist zweifellos wertvoller. Seine Themen sind Volksmotive. Diese werden von Bartók mit kühner Rhythmik variiert, in der sich einfallreich originelle Figuren finden. Aber in dieser rhythmischen Neuartigkeit offenbart sich dann die Erfindungsgabe des Komponisten. In ihrem Klang ist die ganze Schöp-

fung ein rhapsodisches Nacheinander roher dynamischer Farbpflecke. Ihre gesuchten Kakophonien, ihre ins Äußerste gesteigerten Kraftbetreibungen deuten alle auf Richard Strauss. Als ob einem der mit Ratschen und Windmaschine arbeitende teutonische Geist mit seinem maßlosen Toben und brutalen Lärm betäuben wollte. Bangen Herzens haben wir die Bartókschen Werke gehört. Das sind Verirrungen eines der größten musikalischen Genies Ungarns, Abirungen vom Pfad der rationalen Musik in das Labyrinth, in dem der schlaue und böswillige Richard Strauss seine Taschenspielerkünste treibt. Mit naivem Glauben sucht Bartók das musikalisch wahrhaft Schöne dort, wo er nur Häßliches und Lüge finden kann. Das Publikum war vom ersten Werk befremdet, doch das zweite erwies sich mit seiner feurigen Lebendigkeit und seiner Neuheit dermaßen erregend und erweckte so großen Eindruck, daß das Stück wiederholt werden mußte. Am Erfolg können László Kun und sein vorzüglich diszipliniertes Orchester ihren gerechten Anteil fordern. Denn die heiklen Farbenkontraste und die ungeheuer schwierigen Tempoänderungen des *Rumänischen Tanzes* kamen in der sorgfältig ausgearbeiteten Aufführung prächtig zur Geltung. [...]

Budapesti Hirlap XXXI/38, 15 (14. Febr. 1911) — (h. e.) [Emil Haraszti]

(11)

(Orchesterkonzert.) Zwischen den zwei soliden Eckpfeilern seines gestrigen Programms, der *Anakreon-Ouvertüre* von Cherubini und Mendelssohns italienischer *Sinfonie* brachte das Landes-Sinfonie-Orchester einige leichter wiegende Novitäten unter. Béla Bartóks „Porträt“ ist ein Mädchenantlitz von lieblichem Schnitt; bisweilen freilich verzerren sich die lächelnden Züge zu Grinsen und man erblickt die angestrengt grübelnde Miene des Komponisten... Emerich Waldbauer spielte das Violinsolo des Werkes mit einschmeichelnd süßem Ton. Im „Rumänischen Tanz“ gibt Bartók seinem Hang zu rhythmischer und koloristischer Ungebundenheit die Zügel frei. Ein wildbewegtes Nachtstück,* das die Wiederholung, die es gestern erlebte, fast erzwingt. Der Komponist erschien nicht, so lebhaft er auch gerufen wurde. [...]

Pester Lloyd Abendblatt, LVIII/35, 6 (13. Febr. 1911) — [August Beer?]

(12)

*Konzert. Im fünften Abonnementskonzert des Landes-Symphonie-Orchesters, das gestern Abend im dichtbesetzten Akademiesaal abgehalten wurde, hörte man zum ersten Male Béla Bartók's Orchesterstück mit Solovioline „Porträt“ benannt. Dieser glänzend begabte Komponist scheint über die Sturm- und Drangperiode noch immer nicht hinaus zu sein. Wie alle seine Werke ist auch dieses „Porträt“ tiefempfunden mit dem warmen Herzen eines Poeten, aber nicht in demselben Maße tiefdurchdacht mit dem logischen Verstand eines Baumeisters. Die eigenartig gerankten Linien des polyphonen Orchesters schlingen sich nicht immer zu einer gefälligen Zeichnung (wie Manche wissen wollen, der eines Frauenbildnisses) ineinander, verwirren sich vielmehr oft zu einem unlösbaren musikalischen Knoten. Emerich Waldbauer spielte die überaus schwierige, im wahrsten Sinne des Wortes „endlose“ — weil ungegliederte — Melodie der Solovioline mit staunenswerther Klarheit. Der „Rumänische Tanz“ desselben Komponisten ist nur in seinem jetzigen Orchestergewand neu. Für das Pianoforte kannte man es bereits als ein temperamentvolles Stück von origineller Rhythmik und Harmonisierung. Durch die Instrumentation wurde es mit allerhand neuen wirkungsvollen, stellenweise allzu grellen (Elektra-)Effekten ausgestattet, die es fast — wohl unfreiwilligerweise — zur Grotteske herabdrückten. Das Stück mußte auf stürmisches Verlangen wiederholt werden. [...]

Politisches Volksblatt XXXVII/38, 7 (14. Febr. 1911) — e. f. [Ernő Ferand]

(13)

*Das Landes-Symphonie-Orchester unter der Leitung Ladislaus Kun's gab gestern im Musikakademiesaal sein fünftes Konzert. Die gut einstudierten Aufführungen von Cherubini's *Anakreon-Ouvertüre* und Mendelssohn's *A-dur* (italienische) *Symphonie* fanden bei den Zuhörern großen Anklang. Bartók's Orchesterkompositions-Porträt ist ein recht monotones Werk, wir hören zehn Minuten lang nichts wie *Motiv d, fis, a und cis*. Trotzdem Emerich Waldbauer das Violinsolo ausgezeichnet zur Geltung brachte, hat dieser neue Bartók enttäuscht. Besser gefiel sein rumänischer Tanz, ein Klavierwerk, das in dieser bizarren Instrumentation entschieden Effekt macht. [...]

Neues Budapester Abendblatt XIII/35, 5 (13. Febr. 1911) — (Em.) [Emerich? = Ernő Ferand??]

(14)

* (Konzert.) Das Landes-Symphon[i]e-orchester brachte gestern zwischen der entzückenden *Anakreon-Ouverture* Cherubini's und der beglückend schönen „Italienischen Symphonie“ Mendelssohn's nicht weniger als drei weit minder erquickliche Novitäten zu Gehör. Bartók's Tonbild für Orchester und Solovioline „Porträt“ ist ein geistvoll intendirtes, aber unklar konstruirtes Stück. Zu den symbolistischen Linien der Solovioline, deren häufig verbogene Melodien sich zu den Konturen des „Porträts“ fügen sollen, schließen sich allmählig Streicher- und Bläsergruppen. Das Tonbild gewinnt an Farbe, aber nicht an Plastik; eine vorübergehende Tristanstimmung unterbricht die zeichnerische Bewegung, die schließlich beendet wird, ohne einen logischen Schluß erkennen zu lassen. Herr Waldbauer spielte das Solo mit schöner lyrischer Wärme. Der „Rumänische Tanz“, den wir als Klavierstück schon gehört, fesselt durch seine interessante charakteristisch-groteske Rhythmik, durch gute koloristische Effekte, auch durch die Naturalistik seiner Stimmungsvermittlung, ermüdet aber schließlich durch die Monotonie des in seiner Gänze oder in seinen Theilen und Theilchen unzähligemal wiederholten Themas. Das Stück mußte über den lauten Beifall des Auditoriums wiederholt werden. [...]

[...]

[...] Professor Kun ist diesmal mit ganz besonderer Hingabe an seine Aufgabe herantreten. Die Interpretation des ganzen Programms stand auf rühmensewerther künstlerischer Höhe und sicherte dem Dirigenten und seinem Orchester wiederholt die lebhafteste Anerkennung des dichtbesetzten Saales.

Neues Pester Journal XL/38, 11 (14. Febr. 1911) — y [Béla Diósy]

(15a)

Szimfonikus zenekar. Ünnepnep volt: Bartókot játszottak. Egyike a nagy megeléseknek, melyeket, ha kibe belémarkolnak, el nem felejtheti. Hogyan csillogott, villogott, hogy pattogott, szikrázott, hogy tépett magával hogy uszított vad ujjongásra a Román tánc! Hogyan nőtt ki az Arckép abból az egy vékonyka, meztelen szólamból, hogy duzzadt, sűrűdött, hogy dagadt dagadton, aggasztón összecsapó torlódással a gigászi özön, hogy borúlt be egyre világosságfelhőkkel, hogy gomolygott, forgott, lobogott végül mill[i]jófényű, salaktalan lángban! Minő acélújjakkal feszítette meg a figyelem minden húrját az elpattanásig; hogy ültünk az elragadtatás paroxysmusában, láztól könnyes szemmel, hogy láttuk lélekzetelfúlva, szivszorongva, riadtan, egyre feljebb és feljebb és még feljebb meredni a titáni hangpalotát, az emberfeletti muzsikátömböket, az ormokat, melyek* az eget vájják. Mőd nélkül törpe a ma minden terméke e fenséges mű tövében s a múltban is, ha ki van, vele — arányokra, erényekre, irányokra — összemérhető, nem más, nem kisebb, mint: Bach János Sebestyén. A Bach-kantátéknak és preludiumoknak szelleme üli ezt a különben merőben előzménytelen muzsikát. Mint azok, ez is egy — rövid — motivumból idomít szédítő arányú egységeket; mint azok, nyugodtan, módszeresen, hangról-hangra növeszti, vastagítja, hogy mire beteljesedett, fenséges gördüléssel hömpölygessen tova. Mint azok és csakis azok: rovástalan, réstelen, forradástalan, szakadástalan, tapasztatlan. Mint csakis azok, ködös távolságokig is, mégis egy szemfordulástól pillanttatott végig; elláthatatlanul messzire lendül, pedig egy röptésből lódult; számtalan fordulatú és egy anyagból van kovácsolva. És ha a polifón építésnek ez a csodálatos és várnai nem mert reneszánsza megkapott már a kvartett első tételében is, sokszoros jelentőséggel tünt szembe most, hogy a zenekar a fejlesztés minden eszközt élébe terjesztette a művészek. Idétlen és nem hasznos voltaképpen minden beszéd, mihelyt ekkora arányú jelenségek a tárgya. Azok, akiknek lelkéből lelkedzett ez a művészet, velem fogják érezni a szó tehetetlenségét, akár szubjektív hatások, akár fejlődéstani értékek kimerítésére vállalkozzék. Akikhez pedig nem szól, vagy még nem szól, szavak nem fogják és nem szavak fogják megértetni. Hogy ilyenek vannak, jól megértjük, ha nem örülünk is neki. Bartók beérezhetése oly zenei kulturát kíván, mely a közönségben és a zenészek tulnyomó részében nincs meg; és oly szociális és esztétikai kulturát, mely a zenészekben és a közönség tulnyomó részében nincs meg. S ha kiben megvan is, attól is megköveteli, hogy fokról-fokra élte legyen együtt Bartók fejlődését, a nyelvnek, melyen most — számukra immár érthetetlenül — szól, fokozatos kialakulását. A nem értőket, mondom, értem és ennyiben a kritikának az a része, mely Bartók jelentékenységét sejtí bár, de másfelől bevallja, hogy idegen tőle, rokonszenves, mert őszinte. De nem lehet eléggé megvetni azt a rosszul elrejtett lólabakkal rugdalózó eljárást, mely csak azért, mert begyepesedett agyvelőkben már nem bir új utakat kijárni ez a páratlanul új művészet, abban fárads, hogy jelentőségét tudatos rosszakarattal a középszerűség fakó színére piszkítsa. Egy előkelő német napilap nem kevésbé előkelő bírálója ezt írja többek közt: „Bartók zeneképe zenekarra és magánhegedűre szellemmel intendált, de zavarosan megszerkesztett darab. A hegedű szimboliztikusa (ez így áll! hogy mi az értelme azon ám törje más a fejét) vonalaihoz, melynek gyakran elgörbített melódiai az „arckép“ körvonalaiá kellene, hogy összeilleszkedjenek (minő új, megkapó és találó figura! és mégcsak tálcán sem

* Ursprünglich: „melyeket“.

hozzák az elé, aki a tolla jobbik végét rágja és már éppenséggel semmi, de semmi okosat nem bír mondani), apránként vonós- és fúvóscsoportok csatlakoznak. A zenekép gyarapodik színben, de nem plasztikában; egy átmenő Tristán-hangulat (de jó, hogy nem kell bizonyítani a kritikában!) szakítja meg a rajzoló mozgást, mely végre is bezárul, anélkül, hogy logikus befejezést mutatna fel.“ Bartók tehetséges — persze csak némi jóakarattal így nevezhető — szerző, aki még fejlődhetik, ha elfogadja bíráló úr tanácsait. Mert a bíráló úr már sok ilyen legénykét látott tapasztalatoktól csak úgy dagadó pályáján és különben is nyakig gázolt a tudományban. Ugyanaz, aki egy, a Grünfeld-négyestől előadott gyerekesen primitív és pocskéul művészietlen fércmunka dicséretére áradozó szavakat lel, az idézett és a „mérvadó“ kritika igazságosságába vetett bizalom, utolsó szikráját is eloltó vétkes rosszhiszeműséggel teszi kisebbé Bartókot. Amitől Bartók ugyan nem lesz kisebb. Sem a bíráló úr kevésbé kicsi.

És ha ez felháborít, valósággal sírnivaló az, hogy egy Bartóknak meg kellett érnie műve ilyen botrányos előadását. Kúnt többé nem gáncsoljuk. Ő a zenekart végre is legjobb tehetségtelensége szerint vezeti. S hogy vezetheti, abban nem ő a hibás, de azok, akik protekciókkal, subvenciókkal, kijárásokkal megadták erre a módot. S ha ez mulasztás volt annak idején, vétek ma, hogy nem iparkodnak jóvá tenni azzal, hogy a dirigálásnak legalább a mesterségi részét értő embert állítanak a szimfonikus zenekar élére. De ennél is nagyobb, az egész nemzetre szegyet hozó bűn, hogy egyetlen zenekarunknál, mely valamennyire közeledik az európai színvonalhoz — a filharmonikusoknál — hiába vár előadásra az utolsó félszázad legsodáltrameitőbb lángesze és hogy kényszerítik, hogy amit termel, a naprendszer legutolsó zenekarával mutattassa be. A közönséget pedig, hogy legnagyobb kincsét a — enyhén szólva — szemétdombon keresgélje össze.

Zeneközöny IX/10, 317–318 (1911. márc. 15.) — KovácsSándor [dr.]

(15b)*

Szimfonikus zenekar c. bírálatomba, mely a Zeneközöny múlt számában jelent meg, a következő sajtóhibák csúsztak be: Acélnyakkal feszítette meg a figyelem minden húrját; helyesen: acélújjakkal. Fonadástalan; helyesen: forradástalan. Gigászi öröm; helyesen: gigászi özön. Zenekarfejlesztés; helyesen: a zenekar a fejlesztés. Jelességek; helyesen: jelenségek. Fejlődéstani értekek; helyesen: fejlődéstani értékek. Számunkra immár érthetetlenül; helyesen: számukra immár érthetetlenül. Páratlanul új művészet; helyesen: páratlanul új művészet. Nincs értelme; helyesen: mi az értelme. S ha ez munkálkodás volt annak idején; helyesen: s ha ez mulasztás volt annak idején. Zeneházunk; helyesen: zenekarunk.

Zeneközöny IX/11, 353 (1911. ápr. 1.) — Kovács Sándor dr.

(15c)

Symphonisches Orchester. Es war ein Fest: Bartók wurde gespielt. Eines der großen Erlebnisse, die demjenigen, den es packt, unvergeßlich bleiben. Wie der Rumänische Tanz erstrahlte, leuchtete, wie er prasselte, Funken sprühte, wie er mit sich riß, wie er zu wildem Frohlocken aufpeitschte! Wie das Porträt aus der einen dünnen, nackten Stimme herauswuchs, wie die gigantische Flut quoll, sich verdichtete, wie sie mächtig answoll, mit beängstigend zusammenschlagender Flut, wie sie sich plötzlich in Lichtwolken hüllte, wie sie qualmte, quirlte und schließlich in millionenfach leuchtender, schlackenloser Flamme emporschlug! Mit welchen Stahlfingern es alle Saiten der Aufmerksamkeit bis zum Springen anspannte; wie saßen wir im Paroxysmus des Entzückens, fieberfeuchten Auges, wie sahen wir atemlos, herzbeklommen, alarmiert den titanischen Tonpalast immer höher und höher sich emporwinden, die übermenschlichen Musikquadern, die Zinnen, die in den Himmel greifen. Unglaublich zwerghaft ist jedes Produkt des Heute am Fuße dieses erhabenen Werkes, und gibt es in der Vergangenheit einen, der daran — nach Maßen, Tugenden, Richtungen — meßbar ist, so ist es kein anderer, kein geringerer als Johann Sebastian Bach. Der Geist der Bachkantaten, der Bachpräludien beherrscht diese sonst vollkommen einzig dastehende Musik. Wie jene, zählt auch sie aus einem — kurzen — Motiv Einheiten von schwindelerregenden Proportionen; wie jene, läßt auch sie diese ruhig, systematisch, von Ton zu Ton anwachsen, sich erhöhen, damit sie es, einmal vollendet, in majestätischem Dahinrollen weiterwälze. Wie jene, und allein jene, ist sie kerbenlos, ritzenlos, narbenlos, rißfrei, unverkleistert. Wie jene, und

* Im Artikel haben wir die Korrekturen des Verfassers an allen elf Stellen sorgfältig berücksichtigt, da sonst einige Teile des ungarischen Textes unverstänlich wären. In einigen ungarischen Nachdrucken wurden die Autorenkorrekturen außer acht gelassen bzw. einige Korrekturen unabhängig von der Berichtigungsmittelung des Verfassers gefertigt. (Siehe z. B.: „Hátrahagyott zenei íráások“ [Nachgelassene musikalische Schriften], zusammengestellt von Antal Molnár unter Mitwirkung von Irma Popper und Ottó Gombosi.)

allein jene, bis in nebelige Ferne mit einer einzigen Augenwendung zuendegeschaut; sie schwingt in unabsehbare Weite, obschon sie mit einem einzigen Wurf geschleudert ist; sie ist reich an unzähligen Wendungen und aus einem Stoff geschmiedet. Und wenn diese wunderbare und die kühnsten Hoffnungen übertreffende Renaissance des polyphonen Aufbaus bereits im ersten Satz des Quartetts uns ergriffen hatte, so fiel sie diesmal mit vervielfachter Bedeutung ins Auge, da das Orchester alle Möglichkeiten der Entwicklung vor den Künstler hingebreitet hat. Alles Reden ist im Grunde unbeholfen und eitel, sobald es derart dimensionierte Erscheinung zum Gegenstand hat. Denen diese Kunst aus der eigenen Seele entsprungen scheint, werden die Unzulänglichkeit des Wortes mit mir empfinden, ob man nun die Ausschöpfung subjektiver Wirkungen oder entwicklungstheoretischer Werte unternimmt. Denen sie aber nicht erklingt oder noch nicht erklingt, werden von Worten nicht bekehrt werden. Daß es solche gibt, verstehen wir wohl, wenn wir uns dessen auch nicht freuen. Zur Einfühlung in Bartók ist eine musikalische Kultur erforderlich, wie sie beim Publikum und beim überwiegenden Teil der Musiker nicht vorhanden ist. Und auch von denen, die sie besitzen, erfordert diese Kultur, die Entwicklung Bartóks, seine Sprache, die heute — wahrlich für viele unverständlich — spricht, von Stufe zu Stufe zu verfolgen. Wie gesagt, ich verstehe die Verständnislosen, und insofern ist jener Teil der Kritik, der die Bedeutung Bartóks zwar ahnt, andererseits aber eingesteht, daß er ihm fremd sei, sympathisch, weil aufrichtig. Aber nicht genug verachtenswert ist jenes mit schlecht versteckten Pferdefüßen um sich schlagende Vorgehen, das nur, weil diese neue Kunst ohnegleichen, in verknöcherten Gehirnen keine neuen Wege auszutreten vermag, sein Bemühen daran setzt, Bartóks Bedeutung bewußt böswillig zur Farbe fahler Mittelmäßigkeit zu beschmutzen. Der vornehme Kritiker einer nicht weniger vornehmen deutschsprachigen Tageszeitung schreibt unter anderem: Bartók's Tonbild für Orchester und Solovioline „Portrait“ ist ein geistvoll intendiertes, aber unklar konstruiertes Stück. Zu den symbolistischen Linien der Solovioline (das steht so da! was es bedeutet, darüber mögen sich andere den Kopf zerbrechen), deren häufig verbogene Melodien sich zu den Konturen des „Portrait“ fügen sollen (welch neue, eindrucksvolle und treffende Figur! und sie wurde dem an dem besseren Ende seiner Feder kauend einfach nichts, aber schon garnichts Gescheites einfiel, nicht einmal auf dem Servierbrett entgegengebracht), schließen sich allmählig Streicher- und Bläsergruppen. Das Tonbild gewinnt an Farbe, aber nicht an Plastik; eine vorübergehende Tristanstimmung (wie gut, dass in der Kritik nichts bewiesen werden muss!) unterbricht die zeichnerische Bewegung, die schließlich beendet wird, ohne einen logischen Schluß erkennen zu lassen.“ Bartók ist ein begabter — freilich nur mit einigem guten Willen so zu nennender — Komponist, der sich noch entwickeln kann, wenn er die wohlgemeinten Ratschläge des Herrn Kritikers beherzigt. Denn der Herr Kritiker hat auf seiner von Erfahrungen nur so strotzenden Laufbahn schon viele solche Büirschlein gesehen und ist auch sonst bis zum Hals in der Wissenschaft gewatet. Der gleiche, der für eine vom Grünfeld-Quartett vorgetragene, kindlich primitive und scheußlich unkünstlerische Flickarbeit überschwengliche Lobesworte gefunden hat, sucht Bartók mit der zitierten, und auch den letzten Funken des in die Gerechtigkeit einer „maßgebenden“ Kritik gesetzten Vertrauens auslöschenden, strafbaren Böswilligkeit kleiner zu machen. Wovon Bartók nicht kleiner wird. Aber auch der Kritiker nicht weniger klein.

Und wenn dies empörend ist, so ist es geradezu zum Weinen, daß Bartók diese skandalöse Aufführung seines Werkes mitmachen mußte. Kun wollen wir nicht weiter anprangern. Er führt das Orchester schließlich nach seinem besten Nichtkönnen. Und daß er es führen darf, ist nicht seine Schuld, sondern derer, die ihm hierzu mit ihren Protektionen, Subventionen, Empfehlungen die Möglichkeit gaben. War dies seinerzeit ein Vergehen, so ist es heute ein Schaden, den man nicht gutzumachen bestrebt ist, indem man an die Spitze des Symphonischen Orchesters einen Mann stellt, der wenigstens den handwerklichen Teil des Dirigierens handhabt. Aber ein noch größeres, die ganze Nation beschämendes Vergehen ist, daß das bewundernswerteste Genie des letzten Halbjahrhunderts vergeblich auf die Aufführung durch unser einziges Orchester von annähernd europäischem Niveau — die Philharmoniker — wartet, und daß er gezwungen ist, was er produziert, vom letzten Orchester des Sonnensystems uraufführen zu lassen. Und das Publikum, seine größten Schätze auf dem — milde gesagt — Kehrichthaufen zusammenzuklauben.

Zeneközlöny IX/10, 317–318 (15. März 1911) — [Dr.] Sándor Kovács

(16a)

(*) Szimfóniai zenekar. A mai hangversenynek legérdekesebb két számát Bartók Bélának, a kitűnő és markáns egyéniségű zeneszerzőnek két alkotása jelezte. Édes melankóliájú portraitj[á]t különösen a Waldbauer Imre által finom művészettel, teljes rátermettséggel megjátszott szóló emelte ki, a román táncz pedig sajátos, bizarr

szervezetével lepte meg a hallgatóságot, úgy hogy meg kellett ismételni. Mindkét számot igen gondosan és sok emelkedettséggel játszotta a zenekar. [...]

Egyetértés XXXXVI/38, 16 (1911. febr. 14.)

(16b)*

A szimfonikusok vasárnap délelőtt ismét az ifjúságnak játszottak. Az ifjúság lelkesen fogadta Bartók Román tánczát, ezt a teljesen modern és különös fogékonyságot igénylő kompozíciót. Annyira tapsolták és újráták, hogy meg kellett ismételni. De nem kevésbé lelkesedtek a többi számért sem, köztük Glazunow drámai erejű költeményéért, valamint Cherubini bájos egyszerűségű Anakreon-jáért. Mendelssohn olasz szimfóniájának második tétele után perczekig tartó ovációban részesítették Kun Lászlót és az egész zenekart, amelynek tagjai felállással köszönték meg az ünneplést. A szimfonikusok legközelebbi munkaterve több vidéki hangversenyt ölel fel, amelyek tekintetében rendkívül hízrelgő meghívások érkeztek a vezetőséghez.

Egyetértés XXXXVI/44, 12 (1911. febr. 21.)

(16c)

(*) *Symphonisches Orchester*. Die zwei interessantesten Nummern des heutigen Konzertes kündeten zwei Schöpfungen Béla Bartóks, des vorzüglichen Komponisten von markanter Persönlichkeit, an. Sein süß melancholisches Porträt wurde durch das Solo hervorgehoben, das Imre Waldbauer mit feiner Kunst und perfektem Können spielte, der rumänische Tanz hingegen überraschte die Zuhörerschaft mit seiner eigenartigen, bizarren Konstruktion, so daß er wiederholt werden mußte. Das Orchester spielte beide Nummern überaus sorgfältig und in gehobener Stimmung. [...]

Egyetértés XXXXVI/38, 16 (14. Febr. 1911)

(16d)*

Die *Symphoniker* spielten am Sonntag vormittag wieder für die Jugend. Die Jugend nahm den Rumänischen Tanz Béla Bartóks, diese vollkommen moderne und besondere Aufnahmefähigkeit erfordernde Komposition, mit Begeisterung auf. Es wurde dermaßen applaudiert und eine Wiederholung gefordert, daß diesem Wunsch willfahren werden mußte. Aber nicht weniger Begeisterung weckten auch die übrigen Darbietungen, darunter Glasunows dramatisch starke Dichtung sowie die reizend einfache Anakreon-Ouvertüre von Cherubini. Nach dem zweiten Satz der italienischen Symphonie Mendelssohns wurden László Kun und dem ganzen Orchester minutenlange Ovationen gebracht, für die sich dieses durch Erheben von den Sitzen bedankte. Der nächste Arbeitsplan der *Symphoniker* umfaßt mehrere Konzerte in der Provinz, hinsichtlich welcher bei der Leitung sehr schmeichelhafte Einladungen eingelaufen sind.

Egyetértés XXXXVI/44, 12 (21. Febr. 1911)

* Aus diesem Bericht geht hervor, daß das Landes-Symphonie-Orchester das Konzert vom 12. Februar am folgenden Sonntag, den 19. Februar, wiederholt hat. Diesmal stand jedoch Bartóks „Porträt“ nicht auf dem Programm.

ANGABEN ZUM VIOLINKONZERT 1907, DEN DEUX PORTRAITS,
DEM QUARTETT OP. 7 UND DEN ZWEI RUMÄNISCHEN TÄNZEN

Das von Bartók 1907–1908 geschriebene, aber erst 1958 aufgeführte und im folgenden Jahr im Druck erschienene Violinkonzert hat seinerzeit und auch nachher zu zahlreichen Kommentaren Anlaß gegeben, die jedoch mangels entsprechender Kenntnis der Entstehung und Geschichte dieser Partitur vielfach der Genauigkeit entbehren. Anläßlich einiger Besuche, die ich 1953 bei Stefi Geyer machte, um diese bislang unbekannte Partitur kennenzulernen und mit jener der Deux portraits zu vergleichen, die im Bartókschen Katalog an ihre Stelle trat, hatte ich Gelegenheit, von ihr über diesen Gegenstand vertrauliche Mitteilungen zu sammeln. Da meine späteren Nachforschungen zu keiner Bereicherung der von Stefi Geyer erhaltenen Aufschlüsse führten, möchte ich hier ihre hauptsächlichsten Ergebnisse wiedergeben. Ich schmeichle mir keineswegs, alle auf dieses recht bedeutsame Werk bezüglichen Probleme lösen zu können, glaube aber, daß gewisse Belange ebenso in ein besseres Licht gerückt werden können, wie die Beziehungen zu andern Werken, seien diese Beziehungen locker oder eng, belanglos oder wesentlich, die aber die Kommentatoren gleichermaßen wie die Musikfreunde interessieren könnten und auch einige Ereignisse in Bartóks Leben besser beleuchten.

Beginnen wir zur Orientierung mit einigen Auszügen aus den Mitteilungen Stefi Geyers.

Auf einem Konzert, bei dem alle Professoren anwesend waren (1906?) bin ich Bartók zum erstenmal begegnet. Im Sommer (1907) fuhr ich mit meinem Bruder zu einer Tante nach Jászberény; ihr Mann war Apotheker. Unter dem Vorwand, Lieder zu sammeln, schloß sich uns dann auch Bartók an, aber es war klar, daß ich es war, die er suchte, denn in Jászberény gibt es nicht viel zu finden, und er hat auch nicht viel gefunden. [...] Mein Bruder und ich waren gute Musiker mit absolutem Gehör; ich war eine genug bekannte und von Bartók und Kodály geschätzte Solistin. Ich hatte die Akademie mit 13 Jahren verlassen; meine Studien waren abgeschlossen, nur die Schlußprüfung habe ich wegen Unstimmigkeiten zwischen dem Direktor Mihalovich und meinem Vater nicht abgelegt. Mihalovich hat mich trotzdem geschätzt; ebenso mein Professor Hubay, denn er erklärte, ich gehöre mit Vecsey und Szigeti zu seinen drei besten Schülern.

Wir vergnügten uns zu dritt mit dem Singen von Kanons, die Bartók für uns schrieb, und die er mit Chromatik und schwierigen Intervallen absichtlich recht schwer machte. Schließlich sagte ich ihm: „Singen wir jetzt etwas Leichtes und Fröhliches“, worauf Bartók aus vollem Halse das

Kinderlied „Der Esel ist ein dummes Tier . . .“ anstimmte. Man findet es im II. Teil mit Erwähnung Jászberény's und des Datums zitiert.

[. . .] Ich glaube, Bartók hat keine Abschrift des Konzerts bewahrt. Es ist dies kein richtiges Konzert, sondern eher eine Phantasie für Violine und Orchester. Das Thema des I. Teiles scheint mich darzustellen, meinen Charakter auszudrücken. Daß er es in „Ma mie qui danse“ verwendete, scheint dies zu bestätigen und zeigt eine Reaktion nach unserem Bruch. Der Stil des I. ist ein anderer als jener des II. Teiles. Der des I. scheint mir weniger Bartók, jener des II. der wahre Bartók zu sein. Der Geist des I. Quartetts ist genau der gleiche wie dieses II. Teiles. In unserem Briefwechsel, den ich aufbewahre, hat er zwei oder drei Themen angegeben, die sich auf meine Person beziehen. Die beiden Sätze sind zwei Porträts, der erste ist das junge Mädchen, das er liebte; der zweite ist die Geigerin, die er bewunderte. Beachten Sie, bitte, daß das erste Thema des II. Teiles auch das 1. Thema des Quartetts ist. Bartók selbst hat mich darauf aufmerksam gemacht; in seinem letzten Brief schrieb er mir; „Ich habe ein Quartett begonnen; das erste Thema ist das Thema des II. Satzes; es ist mein Todesgesang.“

(Ich fragte, ob sie Bartók bei der Gestaltung des Violinparts beraten oder in der Notation geholfen habe.) Nein, überhaupt nicht. Er hat mir einfach die Violinstimme geschickt und ich habe die „Bogenstriche“ geprüft. Das war alles.

Diese Äußerungen, die ich nach meinen Notizen wiedergebe, enthalten Elemente der Beurteilung und Elemente der Information. Ich meine, über die Elemente der Beurteilung hinweggehen zu können; wir sind nicht verpflichtet, mit Stefi Geyer hinsichtlich des von ihr getroffenen Unterschiedes zwischen dem I. und dem II. Satz übereinzustimmen. Die informativen Momente verdienen dagegen Beachtung, denn wir erfahren aus ihnen, daß es sich von Anfang an um eine Art „Deux Portraits“ gehandelt hat. Diese Erklärung scheint viel annehmbarer als die Bezeichnung „Concerto“ zu sein. Im strengen Wortsinn ist letztere Bezeichnung nur schwer zu rechtfertigen, es sei denn, man billige ihm den Charakter eines Phantasiekonzertes zu; in diesem ist das Urteil Stefi Geyers recht klar-sichtig: Es handelt sich eher um eine Phantasie als um ein richtiges Konzert. Wir begreifen endlich, was die Anmerkung „Jászberény, June 28th, 1907“ bedeutet (ich zitiere nach der von Boosey & Hawkes gedruckten Partitur, S. 55, denn im Original ist die Anmerkung ungarisch geschrieben), was uns im II. Satz die Erweckung persönlicher Erinnerungen erkennen läßt und die Behauptung Stefi Geyers bestärkt, Bartók habe beabsichtigt, in den beiden Sätzen ihr Porträt für sie darzustellen: im I. das Antlitz des jungen Mädchens, im II. jenes der Künstlerin. Dies ist auch keineswegs überraschend, denn in „Vázlatok“ (Esquisses) findet man als Untertitel Nr. 1: „Leányi arckép“ (Porträt eines Mädchens) und als Zueignung: „Mártának 1908“ (für Martha 1908). Márta war Bartóks erste Frau, die zu jener Zeit seine Schülerin wurde und für die er sich zu interessieren begann. In der Handschrift war der Titel noch ausführlicher und spielte u. a. auf Marthas große Hände an; sie waren in Wirklichkeit gar nicht so groß, spannten aber auf dem Klavier die Dezime, was sich Bartók in dem Stück gut zunutze machte, — wie er im II. Teil des Concerto das Staccato St. Geyers verwertet hat, das er, nach dem, was sie mir erzählte, sehr liebte. (Und wer Stefi Geyer, selbst noch im Alter von 65 Jahren, gehört hat, wird zugeben, daß ihre Bogentechnik großartig, höchst eindrucksvoll war.)

Diese Anspielung auf die Stunden des Frohsinns in Jászberény steht wahrscheinlich nicht vereinzelt da. Von diesem Werk ist die Notation von drei Themen erhalten, deren Reproduktion wir nachstehend geben (siehe S. 158); sie befinden sich auf einer einzigen Seite, auf der auch schon die Zeichnungen des Schweinchens sowie des Krebskopfes zu sehen

sind, wie Kinder sie darstellen — und dieser Kopf ist bereits auf den Papieren des jungen Bartók anzutreffen. Von diesen drei Themen gehört das erste zum I. Satz, die beiden anderen zum II. Satz des Concertos. Das erste erscheint in dieser Form im letzten Takt der Partiturseite 6 (Boosey & Hawkes), aber man darf bemerken, daß es den Einsatz des Orchesters (I. Violine) bildet, nachdem der Solist sein Thema vorgetragen hat (siehe S. 2, Takt 2). Kann daraus geschlossen werden, daß dieses Thema früher gefunden wurde als das des Solisten? Das zweite beginnt im 3. Takt, auf Seite 23 und wird vom Solisten gebracht. Das dritte tritt im 4. Takt auf Seite 30 auf, wo es von Fagotten, Celli und Kontrabässen getragen wird. Man stellt fest, daß von allen Bezeichnungen, wie „*vastagon*“ (massiv), „*morgósan*“ (brummig), „*pesante, bum! bum! bum! bum! bum!*“ mit denen Bartók seinen Einfall ausgeschmückt hatte, in der Partitur nichts übriggeblieben ist; aber bei der Aufführung könnte man sie vor Augen halten. Jedenfalls ist aus der Art, wie das Thema notiert wurde, zu erkennen, daß sein Ursprung in einem Augenblick der Fröhlichkeit oder in einer Atmosphäre des Übermuts zu suchen ist. Jedenfalls haben diese jungen Leute in Jászberény keine Trübsal geblasen und sehr lustige Stunden verbracht. Übrigens ist festzustellen, daß von Bartóks größeren Werken dieses das einzige ist, in dem die Melancholie, das Leid oder das Drama fehlen.

Bei dem Manuskript selbst müssen wir zwei Varianten unterscheiden, u. zw.

1) die Handschriften, die sich im Besitz des Herrn Dr. V. Bátor, Eigentümer des New Yorker „*Béla Bartók Archives*“, befinden. Diesbezüglich kann ich nur Andeutungen liefern, die auf meinen Aufzeichnungen von 1953 beruhen und naturgemäß unvollständig sein dürften. — Da ist zuerst ein Bogen, der das Ende der Violinsolostimme enthält. Er sieht folgendermaßen aus:

1. Blatt: Auf dem Recto der Titel: *Hegedű solo* (Violinsolo), mit Tinte geschrieben. Unter dem Titel einige mit Bleistift geschriebene Worte adressiert an Stefi Geyer. Das Verso ist leer.
2. Blatt: Das Recto enthält die letzte Seite der Violinsolostimme. Unten auf der Seite stehen einige von Stefi Geyer geschriebene Worte. Das Verso ist leer.

Nach der näheren Angabe von Stefi Geyer war nur dieser Bogen der Partitur beigegeben, die ihr Bartók nach dem Bruch zusandte.

Ferner ist hier noch die Partitur, deren acht Bogen ein Heft bilden; das Notenpapier der Marke J. E. & Co, 24zeilig wurde von Bartók bereits vor seinem Eintritt in die Musikakademie benutzt. Dieses Heft ist nicht gebunden und hat keinen Umschlag; die Musik beginnt auf S. 1; die Seiten sind von Bartóks eigener Hand numeriert. Der I. Satz umfaßt S. 1—7, der II. S. 8—31.

Die Aufschrift auf der ersten Seite stellt eine Art Widmung für Stefi Geyer dar; es handelt sich mehr um einen Abschied. Auf Seite 31, nach dem Doppelstrich des letzten Taktes, steht senkrecht auf dem Rand: *Jászberény 1907. jul. 1. — Budapest 1908 febr. 5.* Da die 7 letzten Zeilen auf Seite 30 und die letzten 5 auf Seite 31 unbenutzt sind, zog Bartók unter die Noten einen Strich, und senkrecht nach den Noten schrieb er auf Seite 30 eine Anmerkung von drei Zeilen in Klammern und vom „*febr. 16.*“ datiert. Darunter beginnt ein Gedicht in Dialogform, das in der gleichen Anordnung auf Seite 31 fortgesetzt ist. Stefi Geyer sagte mir, der Dichter habe darin seinen Schmerz über eine unglückliche Liebe ausgedrückt und wahrscheinlich sei Bartók selbst der Autor. Später berichtete ich die Sache Zoltán Kodály, der mir versicherte, daß die Verse von Béla Balázs stammen. Dieser sei in die

Tochter des Szegeder Rabbiners verliebt gewesen, eine Musikerin, die ziemlich gut Geige spielte. Da sie seine Neigung nicht erwiderte, war Balázs sehr unglücklich und schrieb das fragliche Gedicht, das er Kodály mit der Bitte, es in Musik zu setzen, weitergab. Nachdem er es gelesen hatte, gab ihm Kodály zu verstehen, daß ihn der Text nicht inspiriere, ließ aber das Gedicht auf seinem Klavier liegen, wo Bartók es fand. Dieser las es — es war Anfang 1908 —, und als Kodály ihm seine Empfindung mitteilte, antwortete er: „*Nekem éppen jó*“ — (mir ist es gerade recht) — und nahm es an sich. Wir kennen nun die Verwendung, die er dafür hatte. Da ich den Text nicht kopiert habe, kann ich ihn nicht bringen. Frau Esther Patzauer (die zu diesem Gedicht Anlaß gab, und der ich hier für ihre wertvolle Auskunft sehr danken möchte), hat das Bestehen dieses Gedichtes bestätigt. Und nach gewissen Andeutungen ist so gut wie erwiesen, daß mein Mitarbeiter L. Somfai es gefunden hat S. 31—33 unter dem Titel: *Cantata*, in *Balázs Béla, A vándor énekel Op. II.* (Herausgabe von Nyugat, Budapest 1911). Dieser Band ist Zoltán Kodály gewidmet. Da wir über Bartóks Autograph nicht verfügen, ist es mir nicht möglich, zu sagen, ob der veröffentlichte Text mit dem von Bartók abgeschriebenem Text identisch ist. Herr Kodály bestätigt jedoch, daß die Unterschiede ganz minimal sind und auf keinerlei Weise den Sinn geändert haben.

2) *Die Handschriften, über die wir in Budapest verfügen.* Diese sind

- a) eine Stimme des Violinsolos, von einem Kopisten geschrieben, aber von Bartók mit Bezeichnungen versehen.

Die letzte Seite dieser Stimme, vom gleichen Kopisten geschrieben.

Zwei unvollständige Stimmen des Violinsolos (ein Teil des II. Satzes fehlt), die eine von Bartóks Mutter, die andere teils von ihr, teils von Bartók selbst geschrieben; aber beide weisen Bezeichnungen von seiner Hand auf. (Faksimile: siehe S. 154—155.)

- b) zwei Auszüge für Violine und Klavier des II. Satzes, der eine ein Autograph, der andere eine Abschrift.

Das Autograph besteht aus vier Bogen und einem Blatt. Sie waren ursprünglich mit Bleistift von 1—17 nummeriert (mit einem Irrtum: 15 und 16 statt 13 und 14, und umgekehrt), später mit Tinte von 5 bis 21. Die Paginierung stammt von Bartók. Die Rückseite von Seite 21 ist leer. Das Papier ist zwölfzeilig, Marke J. E. & Co. Unter dem letzten Takt auf Seite 21 steht mit Bleistift verzeichnet: *1907. dec. 24 (reggel 5 órákor)* (morgens um 5 Uhr). (Faksimile: siehe S. 159.) Diese Zeitangabe gestattet die Annahme, daß die Komposition wahrscheinlich zwischen 1. Juli und 24. Dezember und die Instrumentierung zwischen 25. Dezember und 5. Februar fertiggestellt wurde. Hier sei bemerkt, daß dieses Autograph im Grunde ein Impurum ist: zahlreiche Bleistiftzeichen verraten, daß Bartók sich seiner beim Instrumentieren bedient hat. Aber daß er es abschreiben ließ, bedeutet wohl, daß er diese Version als den gültigen Auszug für Violine und Klavier erachtete.

Hierzu gehört ein zweigeteiltes und sichtlich herausgerissenes Blatt. Es wurde von Bartók bei Stefi Geyers Briefen aufbewahrt und bildete, wie Format und Zustand des Papiers beweisen, das Schutzblatt des Auszuges für Violine und Klavier. Der obere Teil, mit der Schere abgeschnitten, trägt folgende Widmung:

à *Mademoiselle Stefi Geyer (?)*

Dieses Fragezeichen bedeutet vielleicht, daß Bartók den Text Stefi Geyer — oder jemand anderem? — vorlegen wollte. Der untere Teil, der drei Viertel des Blattes ausmacht, trägt den Titel:

Concert / pour le violon.

Der obere Teil wurde abgeschnitten, bevor das ganze Blatt herausgerissen wurde, denn das kleinere Papier ist besser erhalten und weniger vergilbt; man kann annehmen, dies sei gleich nach dem Bruch geschehen.

- c) eine komplette Partitur, von einem Kopisten abgeschrieben, aber von Bartók revidiert und korrigiert.
- d) eine unvollständige Partitur des II. Satzes, abgeschrieben vom selben Kopisten; zum Teil revidiert und verbessert von Bartók.
- e) ein vollständiges Orchestermaterial, revidiert und korrigiert von Bartók. Darunter befindet sich eine autographe Bearbeitung der zwei Harfenstimmen für eine einzelne.

Beide Abschriften — die des Auszuges und die der Partitur — haben je eine Schutzseite, auf die Bartók mit Tinte hinsetzte: *Violinkonzert / von / Béla Bartók / Budapest.* (Auf dem Auszug hat Bartók das Wort *Konzert* mit *c* geschrieben.) Da die Musik in der Partitur erst auf der Rückseite des ersten Blattes beginnt, hat er auf der Vorderseite, gleichfalls deutsch, die Nomenklatur der Instrumente angeführt; darüber mit Bleistift das deutsche Wort: *Partitur.*

Diese deutschen Titel, das vollständige Orchestermaterial und diese Abschriften, bezeugen, daß Bartók die Absicht hatte, das Werk auch nach dem Bruch mit Stefi Geyer spielen zu lassen. Und hier ein anderer Beweis. Unter Bartóks Papieren befindet sich eine Postkarte folgenden Inhalts:

*Sehr geehrter Herr,**Genf, den 19. Mai.*
Besten Dank für Ihre lebenswürdigen Zeilen. Da ich Ihr Violinkonzert doch nicht vor 1909 spielen kann, bitte ich Sie, keinerlei Rücksicht auf mich zu nehmen, und es spielen zu lassen wo Sie es wünschen. Auch brauchen Sie mir Partitur und Klavierauszug erst nächstes Jahr zu schicken.
Mit hochachtungsvollem Gruss

bin ich

Ihr ergebener
Henri Marteau¹

Adresse: *Autriche-Hongrie*
Herrn
Béla Bartok.
Budapest
Teréz-körnt [sic]
Poststempel: *Genève 19 — V — 08*
Budapest 908 maj. 21

Zieht man des weiteren die Tatsachen in Betracht, daß Stefi Geyer in dem Brief vom 13. Februar 1908, in dem sie den Bruch ausspricht, sich dennoch als Geschenk das Manuskript erbat, daß sie am 21. Februar² die Bitte noch einmal wiederholte und daß die Partitur schon zur Zeit des Empfanges des Briefes vom 13. fertig war, so darf angenommen werden, Bartók habe sich eine Abschrift machen wollen und solcherart der Bitte nicht sofort nachkommen können. Berücksichtigt man andererseits das Datum vom 16. Februar auf Seite 30, könnte man sich sagen, daß die Abschrift am 16. bereits abgeschlossen war, hat doch Bartók die Trauer um seine unglückliche Liebe schwerlich vor einem Kopisten ausgebreitet. Dazu war er zu schamhaft; in dieser Zeit war er mit niemandem mehr vertraulich.

Man kann sich fragen, ob die Herausgabe des Werkes zu rechtfertigen ist. Grundsätzlich ja, denn es ist ein wertvolles Werk; aber in der Form, wie es bei Boosey & Hawkes erschien, hätte es Bartók niemals zugelassen. Für den I. Satz hätte er sicherlich die letzte Fassung des I. Porträts genommen, die sich in einigen Einzelheiten der Instrumentation von der Ausgabe der Editio Musica, Budapest, noch unterscheidet;^{2a} und im II. Satz hätte er zumindest die in der Abschrift sichtbaren Korrekturen berücksichtigt und dabei die Erwähnung persönlicher Erinnerungen (Jászberény, am 28. Juni 1907) unterlassen, wie dies in der Abschrift geschehen ist, wo indessen das Zitat aus dem Kinderlied in Anführungszeichen steht, wie es sich bei jedem Zitat gebührt. Wir haben gesehen, wie er das gleiche mit dem Thema des „Gott erhalte“ im symphonischen Gedicht „Kossuth“ getan hat. Man darf nicht außer acht lassen, daß Bartók nach 1905/06 die Gewohnheit hatte, alle seine Verbesserungen auf einer Abschrift vorzunehmen und das Manuskript zu lassen, wie es war; es gibt nachgewiesenermaßen Ausnahmen hiervon, aber sie sind nicht zahlreich. Also ist es im Grunde nicht das Autograph, auf dem die definitive Fassung beruht, die einzige, die von einer ordentlichen Ausgabe zu erwarten wäre. Daß vor der Ausgabe keine entsprechende Untersuchung vorgenommen wurde, ist eine zumindest bedauernde Nachlässigkeit.

Da der erste Satz des „Concerto pour violon“ und jener der Deux portraits op. 5 der gleiche ist, taucht die Frage auf, welche Motive Bartók bestimmt haben, den II. Satz des Concerto fallen zu lassen, um ihn durch die Instrumentierung eines Klavierstückes, des „Ma mie qui danse“, zu ersetzen. Diesbezüglich wissen wir nichts, und niemand vermochte uns darüber auch nur die geringste Auskunft zu geben. Geht man davon aus, daß es sich nicht um eine musikalische, sondern um eine psychologische Frage handelt, dann läßt sich eine Hypothese bilden. Nach Stefi Geyers Ausführungen hätte Bartók in jedem der beiden Sätze je ein Porträt gesehen. Daraus könnte gefolgert werden, daß der II. Satz (wie es gewisse Themen vermuten lassen, von denen die Rede war) für ihn viel zu persönliche Andenken enthielt, und daß er, ernüchtert von der Wendung, welche die Dinge nahmen, vorzog, sich mehr an das psychologische Moment zu halten und das Porträt des gleichen Gegenstandes einmal ernst, das zweitemal mehr oder weniger karriert zu zeichnen. So traten jene expressionistischen Züge zum Vorschein, die bald eine immer größere Bedeutung gewinnen sollten. Aber all diese Erklärungen sind nichts anderes als eben nur eine Hypothese. Vom musikalischen Gesichtspunkt könnte angeführt werden, Bartók sei mit seiner Arbeit nicht ganz zufrieden gewesen, in der der Einfluß von Strauß, zumindest an zwei Stellen, zu leicht erkennbar war. So z. B. von Nr. 20 bis 22; dann das Thema der Bässe 4 Takte vor Nr. 16. Dieses Thema erinnert deutlich an das Thema Sancho Pansas im Don Quixote. Aber wie gesagt, von den wahren Motiven wissen wir nichts und werden niemals etwas erfahren.

Ebensowenig wissen wir, zu welcher Zeit das Klavierstück, das das II. Porträt bildet, instrumentiert wurde. Aber da in dem Konzert am 12. Februar 1911, auf das wir noch zurückkommen werden, nur das I. Porträt (unter dem Titel *Portrait*) gespielt wurde, kann folgerichtig angenommen werden, daß die Orchesterform des II. damals noch nicht vorhanden war. Nebenbei sei hier bemerkt, daß wir eine vom 20. März 1908 datierte Skizze von „Ma mie qui danse“ besitzen. Auf der hier veröffentlichten Reproduktion (siehe S. 158) erkennt man, daß sie 36 der ersten 40 Takte enthält und nur in 7 Takten eine leichte Änderung der Harmonisierung vorgenommen wurde. Der Titel „Ma mie qui danse“ ist noch nicht vorhanden, aber die Bezeichnung: *molto marcato e — con amore!*

scheint immerhin eine satirische, wenn nicht karikaturistische Absicht anzudeuten. Man möchte behaupten, daß darin, wenigstens im Keime, das Gefühl „*torz*“ (verzerrt) zu erkennen sei.³

Dies gestattet uns, auch über das Motiv *D-Fis-A-Cis* ein Wort zu sagen. In einem Brief an Stefi Geyer⁴ gibt Bartók das Thema in der Form: *Cis-E-Gis-His* und fügt hinzu: „*Ez a maga ,Leitmotiv'-ja*“ (Das ist Ihr Leitmotiv). In einer Anmerkung zur Veröffentlichung dieses Briefes⁵ hat schon J. Demény auf diesen Unterschied zwischen Dur und Moll hingewiesen, aber daraus keinerlei Folgerung gezogen; er begnügte sich, vier oder fünf Werke zu erwähnen, in denen dieses Motiv wiederkehrt, aber dann in Dur: *I. Porträt*, *I. Elegie*,⁶ *Elle est morte*, *Ma mie qui danse*, *Widmung*; „aber“, fügt er hinzu, „in seinen späteren Kompositionen kehrt es noch häufig zurück“. Aus dieser Tatsache ist, soweit ich unterrichtet bin, vielfach geschlossen worden, dieses Thema sei unabänderlich an die Person Stefi Geyers gebunden gewesen, und man müsse es jedesmal als Wiederhall ihres Andenkens hören. Dies scheint mir recht übertrieben; die Frage ist zumindest bestreitbar, denn es ist kaum anzunehmen, daß wir es jedesmal, wenn eine Variante dieses Themas wiederkehrt⁷ oder sich ein Fortschreiten in Terzen (das daraus klar hervorgeht, vgl. die Entwicklungen im Concerto oder im I. Porträt) sich meldet, mit einer Erinnerung an Stefi Geyer zu tun haben. Dies kann man zur Not für die Jahre 1907 und 1908 zugeben, denn die Ereignisse dieser Jahre bieten sich hierfür an, und weil Bartók und Stefi Geyer in ihren Briefen darauf anspielen. Aber für das Stück „*Widmung*“ z. B. ist keinerlei Sicherheit dafür vorhanden, allein eine gewisse Analogie und die Zeit der wahrscheinlichen Komposition (obwohl man in bezug auf letztere auf Vermutungen beschränkt ist). Ich möchte hier eine Frage anschneiden, die noch niemals gestellt wurde: Was bedeutete für Bartók der Ausdruck „Leitmotiv“?, und warum nimmt die am 1. Juli begonnene Komposition das Thema in Dur auf, während Bartók in einem um zwei oder mehrere Monate *späteren* Brief es in Moll wiedergibt und in dieser Form als Leitmotiv bezeichnet? In ihren Briefen wendet es Stefi Geyer dreimal als Unterschrift, u. zw. in der Moll-Form an; dann zitiert sie es noch viermal, darunter zweimal in Dur, und in diesen vier Fällen meint sie das Thema ausgesprochen als Symbol der Zuneigung oder einer gewissen affektiven Atmosphäre. Solcherart darf man sich fragen, ob das angebliche Leitmotiv nicht letzten Endes den Liebreiz darstellt, der vom jungen Weib ausging, die undefinierbare Atmosphäre, die sie um sich schuf, die Liebe, die sie erregte, statt ihre Person selbst darzustellen. Und vielleicht wollte Stefi Geyer dies ausdrücken, als sie vorgab, Bartók habe im I. Teil das junge Mädchen malen wollen.

Für mich hat die Frage keine so große Bedeutung; nur bestreite ich, daß später dieses Thema und die Formeln, die sich daraus ergeben, untrennbar an die Erinnerung an Stefi Geyer gebunden bleiben. Literarisch kann man darüber streiten, musikalisch nicht. Für einen so wenig literarischen und so wenig philosophischen Komponisten, wie Bartók es war — trotz des Anscheins, den er sich zu jener Zeit gab —, ist das völlig unwahrscheinlich.

★

Weiter oben wurde erwähnt, daß das 1. Thema des II. Satzes des Concerto das gleiche wie das des I. Satzes des Quartetts Op. 7 ist. Es besteht noch eine andere, wenn auch sehr entfernte Verwandtschaft zwischen den beiden Werken. Ich erinnere daran, daß Bartók auf einen Bogen mit Bleistift drei Themen des Concerto notiert hatte. In Wirklichkeit finden 97

sich diese drei Themen auf dem Verso des ersten Blattes, während auf dem Recto (siehe S. 155), diesmal mit Tinte, andere Notationen eingetragen sind, die sich auf das Quartett Op. 7 beziehen. Unter dem *I. Andante* sind die Takte 4—7 des II. Satzes gegeben. Ferner unter *II. L'istesso tempo* sechs Takte in zwei Varianten, von denen die zweite den Stoff für Nr. 20 ff. des gleichen II. Satzes geliefert hat. Die drei unter der Bezeichnung *Adagio* folgenden Takte finden sich unter Nr. 11 des III. Satzes wieder; während die drei darunterstehenden Takte die Takte 3, 6 und 7 der Nr. 1 des III. Satzes bilden. Dies berechtigt uns zu der Annahme, daß seine für das Quartett Op. 7 bestimmten „Einfälle“ der Komposition des Concerto vorangegangen seien. Man könnte sogar weiter gehen und voraussetzen, Bartók habe das unter *I. Andante* notierte Thema ursprünglich für einen ersten Satz erwogen; erst nach der Beendigung des Concertos und nach dem Bruch habe er in Wirklichkeit sein Quartett begonnen, aber mit einem anderen, dem Concerto entlehnten Thema, wobei die Stimmung des „Todesgesanges“ ein langsames Tempo diktierte. Überdies kann man vorbringen, daß die Technik im I. Satz sich von der der beiden anderen etwas unterscheidet, und mit der Technik des I. Satzes des Concerto verwandt ist, und daß sogar die Verknüpfung zwischen dem I. und II. Satz ein wenig erzwungen anmutet. Aber all dies lockt uns vielleicht zu weit auf das Gebiet der Hypothesen; und hier ist nicht der Platz, sich Überlegungen dieser Art zu überlassen.

Der erste Satz des Concerto wurde bekanntlich am 12. Februar 1911 vom *Országos Szimfoniai Zenekar* (Landes-Symphonicorchester) aufgeführt. Der Solist war Imre Waldbauer, Dirigent László Kun. Im vorliegenden Band bringen wir die Reaktion der Presse. Es wurde schon darauf hingewiesen, daß der Titel *Porträt* mehr als wahrscheinlich bedeutet, der zweite Porträt habe in Orchesterform noch nicht vorgelegen. Nach Prüfung des bei dieser Gelegenheit benutzten Orchestermaterials habe ich den Eindruck gewonnen, daß eine Lesung des II. Satzes des Concerto (wahrscheinlich ohne Solisten) stattgefunden hat, so daß sich Bartók ein Bild von seiner Instrumentation machen konnte. In bezug auf diese Ausführung wurde auch schon darauf hingewiesen, daß im Orchestermaterial und in der Partitur ein Fehler berichtigt wurde, der nichtsdestoweniger in der gedruckten Partitur geblieben ist und von jedem Dirigenten (selbst von den größten)⁸ übersehen wurde, obwohl seine Korrektur sich aufdrängt und sofort ins Auge springt. Zwei Takte vor Nr. 8 spielen die Celli und die Kontrabässe *H* statt *A*; immerhin ist das *A* sowohl durch das Unisono der Bratschen, wie durch den chromatischen Fortschritt der Melodie angezeigt.

★

Das wahre Ereignis des Konzertes vom 12. Februar scheint jedoch die Aufführung der instrumentalen Fassung des *I. Rumänischen Tanzes* gewesen zu sein. Da darf man sich nicht täuschen: war es, wie die Zeitungen schrieben, ein Erfolg, so war es ein solcher, bei dem — um Cocteau's Ausspruch zu variieren — das Publikum auf den Wangen des Autors applaudiert hat. Bartók wollte dafür, trotz der Zurufe aus dem Auditorium, nicht danken; dies beweist zur Genüge, daß etwas nicht gestimmt hatte und er seine Unzufriedenheit mit der Aufführung irgendwie ausdrücken wollte. Es ist schwer zu rekonstruieren, was sich in Wirklichkeit ereignet hat; aber eine Durchsicht des Orchestermaterials zeigt in gewissen Stimmen Bemerkungen, aus denen geschlossen werden kann, das Orchester sei dem Autor ausgesprochen feindlich gesinnt gewesen. Es gibt da auch eine Anzahl von Änderungen, von denen nicht gesagt werden kann, sie seien von Bartók gebilligt worden, denn die Partitur

besitzen wir nicht mehr. Das Symphonieorchester war aus Mitgliedern des Orchesters des Népszínház (Volkstheater) gebildet worden (wie sich die Philharmoniker aus Mitgliedern des Opernorchesters rekrutierten); und die Prüfung des Notenmaterials liefert uns eine dürftige Vorstellung von einzelnen dieser Musiker; ihre Kenntnisse im Notenlesen scheinen nicht glänzend gewesen zu sein. Man kann sagen, das Niveau des Orchesters lag im allgemeinen unter dem Mittelmaß.

Die in gewissen Stimmen gemachten Bemerkungen verdienen eine besondere Beachtung, denn sie enthüllen eine eigentümliche Denkweise, eine eigene Atmosphäre. Wir bringen die hervorstechendsten:

1. Das 6. Pult der ersten Violinen war mit R. Rendla (oder Kendla) und P K Kiss besetzt, die beide ihre Stimme signiert haben; aber nach dem letzten Takt fügte Kiss hinzu: *Isteni zene!* (Eine göttliche Musik!)
2. Das 2. Pult der Bratschen äußerte eine analoge Meinung; auf S. 5, unterhalb der Musik ist vermerkt: *A Zatyá uristenit* (mit absichtlich falscher Orthographie; fluchartig: Herrgott noch einmal) und auf S. 6, nach dem letzten Takt: *Be ki* (ein aus). Dem ist das Monogramm $\frac{K}{P}$ hinzugefügt. Zu bemerken ist, daß die Eintragungen von mindestens zwei Personen stammen, was am Unterschied der benutzten Bleistifte zu erkennen ist.
3. Der Musiker am 3. Pult der Celli hat seine Meinung bereits oberhalb des Titels *Román tánc* auf der Schutzseite geäußert, indem er den Wunsch ausdrückte: *DATYE DRAKU* (schlechtes Rumänisch, statt Bate Dracu, „der Teufel soll's holen“). Und auf Seite 4, unter den Takten 64—65, vermerkte er: *vagy a DRAKU dobolja a Körösbányai Fátát* (wörtl.: oder daß der Teufel die Schöne aus Körösbánya trommle).
4. Die erste Klarinette brachte ihre Empfindungen nach dem letzten Takt zum Ausdruck: *tare frimos zsoc* (schlechtes Rumänisch für: Tare frumos joc — ein sehr schöner Tanz). Dann unten rechts: grossartig!/actuell dies von einer anderen Hand, aber es bestärkt nur den Eindruck des Spottes und der Verhöhnung.

Man muß vielleicht Ungar sein oder Ungarisch verstehen, um das Beleidigende in diesen Bemerkungen zu erfassen; doch selbst wenn man zugesteht, daß sich die Mitglieder eines Orchesters mit Genuß Späßen und Verunglimpfungen hingeben, um ihre Nervosität über einen Dirigenten oder eine Musik zu verbergen, die ihnen nicht gefallen, muß auch daran erinnert werden, daß es in jener Zeit in Budapest zum guten Ton gehörte, in Bartók eine Art verrücktes Genie⁹ zu sehen und sich über ihn offen zu mokieren. Ich persönlich habe den Eindruck einer Atmosphäre der Sabotage, und ich frage mich, ob dieses Ereignis nicht die Gründung des *Új Magyar Zene Egyesület* beschleunigt hat, die im April des nächsten Jahres erfolgte; ich frage mich des weiteren, ob der Mißerfolg dieser Partitur nicht ihre Vernichtung durch Bartók veranlaßt hat, zumindest aber seine vollkommene Uninteressiertheit an ihr. Die Partitur und die Stimmen des Concerto (die zur Aufführung des Porträts gedient hatten) sind zu Bartók zurückgelangt, während die Partitur des Rumänischen Tanzes verschwunden ist und das Stimmenmaterial im Archiv des Orchesters verblieb, von wo es nach der Auflösung des Orchesters der Bibliothek der „Liszt Ferenc“ Hochschule für Musik (Budapest) übergeben wurde. Möglicherweise wurde die Partitur, wie es G. V. Zágón erbat (vgl. dessen Brief vom 1. April 1913), nach Paris gesandt, von wo sie nicht mehr zurückkam; aber dies ist nicht sehr wahrscheinlich, da Zágón in seinem folgenden Brief davon nicht spricht. In der Hochschule für Musik habe ich das Stimmenmaterial wiedergefunden, was mir gestattet hat, die Partitur zu rekonstruieren

und mir einen Begriff von der Art zu machen, wie diese Musik bei ihrer ersten und einzigen Aufführung „betreut“ worden war.

Bekanntlich wurde 1939 von Leo Weiner eine Instrumentierung der *Deux danses roumaines* verfaßt. Diesbezüglich bestand noch ein aufschlußreicher Briefwechsel. In seinem Buch: *Bartók művésze emlékezéssel a művész életére* (Die Kunst Bartóks mit Erinnerungen an das Leben des Künstlers. Rózsavölgyi, Budapest. Ohne Jz.) zitiert Antal Molnár auf S. 84–85 den folgenden, vom 28. September 1939 datierten Brief Bartóks an den Verleger Rózsavölgyi:¹⁰

Igen tisztelt Uraim! Leveleiket és a korrektúrárt megkaptam. [...] A korrektúráknak nem nagyon örültem, de hát majd csak átnézem őket és nemsokára visszaküldöm megjegyzéseimmel és a szerződéssel együtt. Weiner tanár úr hevesen tiltakozott a 2 hang megváltoztatása ellen. Legyen meg az öröme! Kiváló tisztelettel.

Sehr geehrte Herren!

Ihre Briefe und die Korrekturen habe ich erhalten. [...] Über die Korrekturen habe ich mich nicht sehr gefreut, werde sie aber schon durchsehen und zusammen mit meinen Bemerkungen und dem Vertrag bald zurücksenden. Herr Professor Weiner protestierte heftig gegen die Änderung der beiden Töne. Er soll seine Freude haben! Mit vorzüglicher Hochachtung.

Es handelt sich da, ohne jeden Zweifel, um die Instrumentierung der *Deux danses roumaines*, denn damals war Weiner mit keinem anderen Werk Bartóks beschäftigt. Über welche beiden Töne oder Noten Bartók und Weiner diskutierten, ist uns nicht bekannt; allem Anschein nach war Bartók, der Weiners Kompositionen nicht besonders hoch hielt, dafür aber seine technischen Kenntnisse schätzte, diesmal unzufrieden, denn es war nicht seine Gewohnheit, über einen Kollegen ein ungünstiges Urteil schriftlich auszudrücken.

Da von den *Zwei rumänischen Tänzen* die Rede ist, kann darauf hingewiesen werden, daß die Erstausgabe eine ein wenig verschiedene Version des ersten Tanzes darstellt. Wir veröffentlichen eine Seite dieser Erstausgabe, auf der man die Veränderungen sieht, die Bartók mit eigener Hand an ihr vorgenommen hat (siehe S. 160). Diese Erstausgabe hatte noch die Besonderheit, unter dem Namen Bartók den Vermerk: *Rev. par Frédéric Delius* zu tragen.¹¹ Wir nehmen die Gelegenheit wahr, durch Veröffentlichung des nachstehenden Briefes die Erklärung für diesen ungewöhnlichen Vermerk zu geben.

*The German Publisher's Agency
Breitkopf & Härtel
Music Publishers and Importers
Leipzig—Berlin—London
Brussels
Rózsavölgyi & Company,
Budapest.*

*Telephone, 1883 Chelsea
24 West 20th Street*

New York, May 27, 1910

Wir bekennen uns zum Empfang Ihres Schreibens vom 12. d. M. und teilen Ihnen mit dass das hiesige Copyrightamt Werke ungarischer oder russischer Authoren unter keiner Bedingung acceptiert. Der einzige Weg ist derjenige welchen wir in solchen Fällen einschlagen, nämlich, die betr. Werke von einem Deutschen oder Oesterreicher scheinbar revidiren zu lassen. Der Revisionsvermerk muss auf den Copyrightexemplaren vermerkt sein, also neben des Namen

des Komponisten müssen z. B. „Revidiert von Bustav Blasser“ (?) zu stehen kommen. Auf diese Revision, die in der Tat vielleicht nicht geschehen ist, wird ein Copyright genommen, denn keiner der hiesigen Nachdrucker kann dann ausfinden auf was sich die Revision bezieht. Dieses ist der einzige weg den Sie wählen können.

Hochachtungsvoll,
Amtliche Stelle
für den Deutschen Buch-, Kunst- und
Musikverlag
Breitkopf & Härtel, New York
J. G. Bustum
[Unterschrift schwer leserlich]

Und dazu nun der Auszug aus einem Brief von Delius an Bartók:

Mein lieber Herr Bartók.

[...] Herr Kodaly schrieb mir wegen Ihre Verleger Angelegenheit. — Natürlich wenn mein Name Ihnen von Nutzen sein kann¹² so verfügen sie darüber [...]

In herzlicher Zuneigung
Ihr
Frederick Delius

Und in einem Brief vom 13. August 1910 findet sich das folgende Postskript:

P. S. Hoffentlich ist die Sache mit Ihrem Verleger in Ordnung.

Herr Kodály, den ich hierüber befragte, bestätigte, daß es sich um eine einfache Formalität gehandelt habe, wie sie im Brief Breitkopfs Rózsavölgyi nahegelegt wurde. In der 2. Ausgabe war Delius' „Protektorat“ nicht mehr notwendig, denn die Frage der Autorenrechte wurde in bezug auf Ungarn mittlerweile geregelt. Infolgedessen wurde sein Name gestrichen.

ANMERKUNGEN

¹ Gemeint ist der große Violinkünstler François Henri Marteau (1871—1934). Der ungarische Pianist Robert Freund (1852—1936), der von 1875 bis 1913 in Zürich lebte, gab Bartók die nachstehende Empfehlung an Henri Marteau. Da sie sich noch unter Bartóks Papieren befindet, ist es fraglich, ob Bartók von ihr Gebrauch gemacht hat.

Lieber u. verehrter Herr!

Ich möchte Ihnen mit diesen Zeilen Herrn Béla Bartók u. sein Violinconcert angelegentlich empfehlen. Wenn es Ihre Zeit zulässt, erlaubenn Sie dass es Herr Bartók Ihnen vorspielt. Ich bin überzeugt dass Ihnen das Werk gefallen wird. —

Mit besten Grüssen bin ich

Ihr stets ergebener
Robert Freund

Zürich 10 März 1908

Auf dem Umschlag die Adresse: Herrn / Professor Henri Marteau

² Schon im Brief vom 13. Februar gab Stefi Geyer die Absicht bekannt, Bartók nicht mehr zu begegnen. Am Sonntag, den 3. Mai 1908 trat sie jedoch in einem Konzert auf, an dem auch Bartók mitwirkte. Das Konzert hat um halb acht abends auf der Bühne der Budapester Messe (vom 2. bis 4. Mai) in Városliget (Stadtwäldchen) stattgefunden, wo folgendes Programm gegeben wurde:

1. Prolog, geschrieben und vorgetragen von Sáríka Somló.
2. Chopin: a: Nocturno b: Scherzo (h-moll) gespielt von Béla Bartók, Professor an der Ungar. kön. Landesmusikakademie.

3. *Vieuxtemps*: Rondeau, gespielt von Fräulein *Stefi Geyer*, am Klavier begleitet von Oszkár Dienzl.
4. a: *Aurél Kern*: Kell hogy hozzád visszatérjek (Ich soll zu Dir zurückkommen).
 b: *Meyerbeer*, Aria aus dem Profet, gesungen von *Aranka Fodor*, Mitglied des kön. Opernhauses.
5. *Nyolcadik pont* (Lustspiel in einem Aufzug.)
 Dubreuil Gál
 Julia Hedvig L. — Lenkei
 Gerard A Mészáros
 Stubenmädchen Ibolyka Nagy.
 Klavierbegleitung: Nándor Rékai, Korrepetitor beim Ung. kön. Opernhaus
- ^{2a} Bei Editio Musica ist 1964 eine revidierte Ausgabe erschienen.
³ Zum ersten Mal erschien die Komposition mit dem Titel:
Két portré, op. 5
 a: Egy idealis. — Andante
 b: Egy torz. Presto (Első előadás)

auf einem Programm vom Donnerstag, den 20. April 1916, gespielt vom Orchester der Budapester Oper, unter Leitung von István Strasser.

⁴ Demény, J. *Bartók Béla levelei* (B. B. Briefe). Művelt Nép Könyvkiadó, Budapest 1951, S. 78—81. Brief ohne Datierung: der Herausgeber gibt das Datum September 1907. Ders. *Béla Bartóks ausgewählte Briefe*. Corvina Verlag, Budapest 1963. S. 71—75. Der Herausgeber gibt als Datierung den 11. September 1907 an.

⁵ S. Anm. 2. S. 81. Der Autor zitiert hier vier Werke. Ders. *Bartók Béla művészi kibontakozásának évei* (Die Jahre der künstlerischen Entfaltung Béla Bartóks): In *Liszt Ferenc és Bartók Béla emlékére* (Zum Gedächtnis von Franz Liszt und Béla Bartók). Herausgegeben von B. Szabolcsi und D. Bartha. Akadémiai Kiadó, Budapest 1955. S. 286—459. Die betreffende Stelle befindet sich auf S. 327; der Verfasser führt hier fünf Werke an.

⁶ Für die I. Elegie gibt J. Demény „am Kulminationspunkt: Takt 71“ an, aber der Takt 70 besteht bereits aus einer doppelten Wiederholung des Themas.

⁷ Beispielsweise II. Burlesque („un peu gris“), Takte 5—8 u. 46—48. — Man muß zugeben, daß das Motiv seine wirkliche musikalische Bedeutung erst in seiner nachfolgenden Entfaltung gewinnt. Betrachtet man die Anwendung, die Mahler vom gleichen Motiv im 1. Satz seiner III. Symphonie macht, so kann man feststellen, daß bei letzterem das Motiv selbst sowohl symphonisch wie psychologisch eine viel größere Bedeutung besitzt.

⁸ Mir ist nur eine Ausnahme bekannt: die Aufnahme des I. Portraits von Szigeti mit dem „Philharmonia Orchestra“ unter Leitung von Constant Lambert bei Columbia. Die Originalaufnahme (78 Umdrehungen) wurde später „gedubt“ auf Langspielplatte: Col. ML 2213. Die Frage schien mir wichtig genug, um Herrn Szigeti um eine Erklärung zu bitten; er hat mir berichtet — wofür ich ihm sehr danke —, daß die Korrektur sich in einer Partitur befand, die Bartók ihm gebracht hatte.

⁹ „On en vint à regarder Bartók comme fou“ Kodály Z.: *Béla Bartók*. La revue musicale. Mars 1921. S. 214.

¹⁰ Dieser, wie auch andere Briefe von Bartók an diesen Verleger, ist anscheinend während des Krieges verlorengegangen. Wir zitieren daher den Text nach A. Molnár.

¹¹ Der gleiche Vermerk befindet sich auf der Erstausgabe von Kodálys *10 Pièces pour le piano. Op. 3*. Rózsavölgyi.

¹² Hier sind die Worte: *so bin ich gern bereit* durchgestrichen.

JÁNOS DEMÉNY

VERÖFFENTLICHTE BRIEFE BARTÓKS, DIE VOM CONCERTO, DEN DEUX PORTRAITS UND VOM QUARTETT OP. 7 HANDELN ODER AUF DIESE WERKE HINWEISEN

Violinkonzert (1907/1908)

1. An Etelka Freund nach Budapest. Budapest, 31. Januar 1908. Bartók Béla leveli. Művelt Nép Könyvkiadó. Budapest 1951. S. 82.
2. An Stefi Geyer — Partitur (letztes Blatt der Handschrift). Bartók Béla leveli. Tafel VI.

Deux portraits, Op. 5 (1907/1908)

1. An Imre Kun nach Budapest. Budapest, 2. Oktober 1939. Bartók Béla leveli. S. 147.

Quartett Op. 7 (1908)

1. An Etelka Freund nach Budapest. Budapest, 28. Januar 1909. Bartók Béla leveli. S. 87.
2. An Etelka Freund nach Budapest. Nagyvárad, 17. Juli 1909. Bartók Béla leveli. S. 88.
3. An Sándor Kovács nach Paris. Budapest, März 1910. Béla Bartók. Ausgewählte Briefe. Corvina Verlag. Budapest 1960. S. 83—84 (84 „zwei Quartette“).
4. An Sándor Kovács nach Paris. Budapest, April 1910. B. B. Ausgewählte Briefe. S. 85—86 (85: „Mein Quartett schickt Rózsavölgyi“).
5. An Ditta Pásztor nach Budapest. Karkow, 7. Januar 1929. B. B. Ausgewählte Briefe. S. 136—138 (137: „der 3. Satz“).
6. An István Lakatos nach Cluj. Budapest, 20. Mai 1931. Bartók Béla leveli. Zeneműkiadó. Budapest 1955. S. 204—205.
7. An Max Rostal nach Berlin. Budapest, 6. November 1931. Bartók Béla leveli. Művelt Nép Könyvkiadó. Budapest 1951. S. 111—113 (in ungarischer Übersetzung); B. B. Ausgewählte Briefe. S. 146—148.

DENIS DILLE

ÜBER EIN KONZERT
(3. MÄRZ 1906)

Es ist eine bekannte Geschichte, daß junge Musiker nicht leicht ein Engagement finden, und daß sie oft genug die Konzerte, die sie geben, selbst bezahlen, wobei sie sich mit der problematischen Aussicht auf einen allfälligen Gewinn und einigen höchst bedeutungslosen Kritiken in der Presse begnügen müssen. Gewöhnlich ist das Ergebnis ziemlich negativ und schließt mit einem Defizit, das die Geldbörse des jungen Musikers nicht zu oft verträgt. Gedenkt man gegenwärtig mit ausgesprochener Genugtuung der Berichte über die Konzerte des jungen Bartók, vor allem im Ausland, so vergißt man allzuleicht, daß eine Unzahl anderer Jünglinge, deren Namen man heute nicht einmal mehr kennt, bei der Presse genau die gleiche Aufnahme gefunden haben und daß diese Lobpreisungen gewöhnlich jedes Urteilstwertes entbehren. So war es auch mit dem Konzert, das Bartók am 14. Dezember 1903 in Berlin gab. Die Konzertdirektion Hermann Wolf, die das Konzert organisierte, hatte folgende Bedingungen gestellt:

Laut umstehenden Bedingungen sind bei der festen Belegung Mk. 125 pro Concert anzuzahlen.

Für weitere Kosten sind am Tage vor dem Concert 175 Mark zu deponieren.

Der Restbetrag ist am Tage des Concertes zu zahlen.

Bezieht man diese Zahlen auf die Zeitverhältnisse, so wird man zugeben, daß es sich nicht um bescheidene Summen handelte. Und vergleicht man sie mit den üblichen Honoraren, die Bartók für die in Wien gegebenen Konzerte erhielt, so kann man sich ausrechnen, daß unter solchen Bedingungen für einen Debütanten nicht viel abfiel. Was aber diese Wiener Konzerte anbetrifft, so war Bartók nicht auf die Vermittlung einer Konzertagentur angewiesen; er wurde gewöhnlich auf Grund einer Empfehlung oder der Beziehungen, die er sich in dieser Stadt zu schaffen vermochte, zum Auftreten gebeten. In einem der folgenden Hefte werden wir einige diesbezügliche Dokumente veröffentlichen. Diesmal möchten wir uns mit einem Konzert befassen, das wahrscheinlich das erste war, für das ihn eine ausländische Konzertagentur verpflichtete, ohne daß dabei irgendein Einschreiten von dritter Seite erfolgt wäre.

Wir beschränken uns auf die Mitteilung der darüber von Bartók aufbewahrten Dokumente. Seine eigenen Briefe fehlen leider, denn in dieser Zeit bewahrte er die Konzepte oder Kopien seiner Briefe und Schriften noch nicht auf; erst nach seiner Heirat mit Frau

Anklamer Konzert-Verein.

Sonnabend, den 3. März 1906, abends 7¹/₂ Uhr
in der Aula der höheren Mädchenschule:

FÜNFTES KONZERT

(17. Konzertjahr)

gegeben von

Fräulein **Guilhermina Suggia** (Cello),
Fräulein **Eva Lessmann** (Gesang),
Herrn **Béla Bartók** (Klavier).

Abgeändertes Programm.

- | | |
|---|------------------------|
| 1. Chromatische Fantasie und Fuge | Bach. |
| 2. a. Abendempfindung | } Mozart. |
| b. Das Veilchen | |
| c. Der Sylphe des Friedens | |
| d. Der Zauberer | |
| 3. a. Romanze | Svendsen. |
| b. Scherzo | Klengel. |
| 4. a. Nocturne Cis-moll | } Chopin. |
| b. Ballade G-moll | |
| 5. a. Die Mainacht | } Brahms. |
| b. Ständchen | |
| c. Vorschneller Schwur | |
| 6. a. Lhargetto | Schumann. |
| b. Vito (spanischer Tanz) | Popper. |
| 7. Spanische Rhapsodie | Liszt. |
| 8. a. Vorabend | } Cornelius. |
| b. Erwachen | |
| c. Du schaust mich an | |
| 9. a. Nocturne | Chopin. |
| b. Tarantella | Piatti. |

Während des Vortrages eines Konzertstückes bleiben die Saaltüren geschlossen.

Vorstehende Musikstücke sind zu beziehen durch die Buchhandlung von **Max Negelein, Anklam.**

Márta Ziegler begann er, wenigstens gewisse Dokumente, aufzuheben. Wir besitzen also eine Anzahl von Texten, die mitunter sehr interessante Varianten bieten.

Das in Frage stehende Konzert fand in *Anklam* am 3. März 1906 statt. Nach dem Programm hat Bartók daran einfach nur mitgewirkt; aber er befand sich in Gesellschaft von namhaften Künstlern. Wir bringen die erste Seite des Programms in Faksimile; die drei restlichen Seiten enthielten die Texte der von der Sängerin vorgetragenen Lieder.

Nachstehend die erhaltenen Dokumente:

Strassburger Theater & Concert Bureau

Inhaber: Norbert Salter

Herrn Béla Bartók,

Pressburg.

Strassburg i. E.

St. Anton a/Arlberg — Tirol 20. 8. 05

Lieber Herr Bartók!

Ich bin heute in der Lage, Ihnen endlich ein Engagement für die nächste Saison zu offerieren. Es ist nichts grosses, aber immerhin in einem Verein, in welchem nur Künstler ersten Ranges auftreten u. zw. in Anklam, einer kleinen Stadt zwischen Hamburg und Stettin gelegen. Das Konzert ist zusammen mit der Violoncellvirtuosin Frl. Guilhermina SUGGIA u. zw. gegen ein Honorar von M. 250.— Das Datum desselben ist noch nicht ganz bestimmt, es dürfte wohl zwischen dem 15. und 25. Oktober sein. —

Bitte haben Sie die Güte, mich umgehend wissen zu lassen, ob Sie geneigt sind, dasselbe zu akzeptieren und zwar erwarte ich geneigte Antwort an die hiesige Adresse, wo ich bis 4. September bleibe. —

Das Konzert ist ohne Orchester. Sie haben 2—3 Solonummern zu spielen und ich bitte Sie, mir solche verschiedenen Genres zu übermitteln, damit ich dieselben dem Vorstand proponieren kann.

Mit den besten Grüssen für heute

Ihr sehr ergebener

Strassburger Theater & Concert-Bureau

N Salter¹

★

Lieber Herr Bartók!

Das Concert in Aklam musste für 3. März festgesetzt werden, welches Datum nunmehr definitiv bleibt. Haben Sie die Güte mich zu benachrichtigen, ob Sie damit einverstanden sind. Ein anderes Datum wäre unmöglich.

Beste Grüsse

Ihres sehr erg.

N. Salter²

2. X. 05.

★

Strassburger Theater & Concert Bureau

Inhaber: Norbert Salter

Strassburg i. E.

26. II. 06

Lieber Herr Bartók

Das Konzert bleibt wie Ihnen bereits mitgeteilt pro 3. März. Ibach lehnte ab wegen Kürze der Zeit, so wird wohl nichts übrig bleiben als dass Sie auf dem kleinen Flügel dort spielen. Die ganze Fatalität ist dadurch entstanden dass Sie in Deutschland noch nicht konzertierten, daher

keine Beziehungen zu Klavierfabriken haben, was man in Anklam nicht wusste. Auf alle Fälle müssen Sie jetzt ruhig nach Anklam fahren, da sich die Sache jetzt nicht mehr ändern lässt. Mit lebhaftem

Bedauern u. besten Grüßen
Ihr sehr erg.
N. Salter³

★

Sehr geehrter Herr! Anklam, den 26. Februar 1906.
Das Konzert findet bestimmt am Sonnabend, den 3. März, statt. Ich bitte Sie, so zeitig aus Berlin abzufahren, — oder kommen Sie über Stettin? — daß Sie mittags hier eintreffen. Wenn Sie mich von der Stunde Ihrer Ankunft benachrichtigen, worum ich Sie bitte, werde ich Sie am Bahnhof erwarten und nach dem Hotel — zur goldenen Traube — begleiten.

Ich habe an die Klavierfabrik Perzina noch einmal geschrieben und hoffe, daß wir einen Bechstein-Flügel bekommen werden. Ich telegraphiere Ihnen noch von dem Erfolge [Seite 2] meines Schreibens. Schlimmstenfalls würden Sie mit unserem Blüthner-Flügel vorlieb nehmen müssen, der Ihnen schon gefallen wird.

Vor allen Dingen, lassen Sie sich durch diese Flügel-Sache nicht Ihre Laune verderben und erfreuen Sie uns durch Ihr schönes Spiel — wir sind recht begierig darauf, Sie zu hören. Also auf Wiedersehn am 3. März!

Mit ergebenstem Grusse

Ihr

[unleserlich]
Bürgermeister.⁴

Im Programm figuriert auch eine Sängerin; da kein Begleiter angegeben ist, kann angenommen werden, daß die beiden Künstlerinnen von Bartók begleitet wurden. Der Inhaber des Konzertbüros hatte nicht übertrieben, als er geltend machte, daß in Anklam „nur Künstler ersten Ranges auftreten.“ *Guilhermina Suggia* (geb. 1888) war eine portugiesische Violoncellistin italienischer Abstammung. Sie debütierte 1905 im Leipziger Gewandhaus, heiratete 1906 Pablo Casals, wurde von ihm 1912 geschieden und lebte nach wie vor in London. Sie starb 1950 in Porto.

Eva Lessmann (geb. 1878) war die Tochter des Komponisten und Kritikers Otto Lessmann (Redakteurs der Allgemeinen Musik-Zeitung) und eine berühmte Konzertsängerin. Sie starb 1922.

Bartók hat die Hotelrechnung aufgehoben. Sie belief sich — für zwei Omnibusse, ein Mittagessen, ein Frühstück und Logis mit Heizung — auf 7,65 Mark.

ANMERKUNGEN

¹ Maschinengeschriebener Brief ohne Umschlag.

² Handgeschriebene Postkarte. Adresse: *Mr. Béla Bartók / Paris / 18. Rue Clement-Marot*. Poststempel: *Hamburg. 2. 10. 05*.

³ Handgeschriebener Brief ohne Umschlag. Links unten, senkrecht neben den Text, schrieb Bartók mit Tinte: *Lisboa*. Man darf annehmen, daß er sich über die Cellistin erkundigt habe und damit rechnete, mit ihr über seine bevorstehende Konzertreise nach Spanien und Portugal zu sprechen, wohin er den Violinisten Ferenc von Vecsey begleiten sollte.

⁴ Handgeschriebener Brief, wahrscheinlich von einem Sekretär verfaßt; vom Bürgermeister nur unterzeichnet. Adresse auf dem Umschlag: *Herrn/Béla Bartók/Wien XVIII/2 / Gersthoferstrasse 57*, Poststempel: *Anklam. 26. 2. 06 / Wien 28. 2.* (Rest unleserlich.)

Életrajzi adataim ezek:

É. 1881 Naggszentmiklós. Fér. elvett
letem apámat: anyám, Voit Paul
nagy kürdelmek árán nevelt fel.

10. év. fedette fel Oltödörfer ur tchete-
getmet Naggszentmiklós. Tomultam először
édes anyjuntól, aztán Pórsnytan. Erkel
Lászlónál, végül a bpesti teneakadémia
(Thomán, Kocsler) kezelt kimpóniámat
Pórsnytan 1904 ben nagy sikerrel adott
útvő Manchesterben. Ez év márc.-ban
Pórsnytan mint tanonista ment vőtt sikeresen,
2 hét elött Manchesterben, 1 hét elött
törés magyarságéval feltrávént keltett
zenekarj suttén Nécsben.

Déget ugyan nagy nem intam magamról,
de mit tchetelek róla: egy életrajzban
ipen ezek a „sikerek” a legfontosabbak.

Harsányas üdvözléssel

éges híve

Pertó Péter

JÁNOS DEMÉNY

BARTÓKS SELBSTBIOGRAPHIE
AUS DEM JAHRE 1905

Életrajzi adataim ezek:

Sz. 1881 Nagyszentmiklós. 7 év. elvesztettem apámat: anyám, Voit Paula nagy küzdelmek árán nevelt fel. 10. év. fedezte fel Altdörfer ur tehetségemet Nagy-Szőllősön. Tanultam először édesanyámtól, aztán Pozsonyban Erkel Lászlónál, végül a bpesti zeneakadémián (Thomán, Koessler) Kossuth szimfóniámat Bpsten 1904 ben nagy sikerrel adták, utóbb Manchesterben. Ez év márc.-ban Bpsten mint zongoristának volt sikerem, 2 hét előtt Manchesterben; 1 hét előtt teljes magyarságával feltűnést keltett zenekari suitem Bécsben.

Ilyet ugyan még nem irtam magamról, de mit tehetek róla: egy életrajzban épen ezek a „sikerek” a legfontosabbak.

Hazafias üdvözlettel
igaz hive

Bartók Béla

Meine biographischen Daten sind diese:

Geb. 1881 in Nagyszentmiklós. Mit 7 J. habe ich meinen Vater verloren: meine Mutter, Paula Voit, erzog mich um den Preis schwerer Opfer. Im 10. Jahr entdeckte Herr Altdörfer mein Talent in Nagy-Szőllős. Ich lernte zuerst bei meiner Mutter, dann in Preßburg bei László Erkel, endlich auf der Bpester Musikakademie (Thomán, Koessler) Meine Kossuth-Symphonie wurde 1904 in Bpest mit großem Erfolg aufgeführt, danach in Manchester. Im März dieses Jahres hatte ich in Bpest als Klavierspieler Erfolg, vor 2 Wochen in Manchester; vor 1 Woche erregte meine Orchestersuite in Wien Aufsehen durch ihr restloses Ungartum.

Dergleichen habe ich von mir zwar noch nicht geschrieben, ich kann aber nichts dafür: In einer Lebensbeschreibung sind gerade diese „Erfolge“ das Wichtigste.

Mit vaterländischem Gruß
Ihr ergebener

Béla Bartók

ANMERKUNGEN

Die kurze Skizze wurde für den Soproner Journalisten Géza Mayer angefertigt. Bartók schrieb sie etwa am 5. Dezember, denn die im Text als eine Woche zurückliegend erwähnte Wiener Uraufführung fand am 29. November 1905 statt.

Das Manuskript wird im Soproner Franz-Liszt-Museum aufbewahrt. Es wurde zum erstenmal vom Museumsdirektor Endre Csatkai im Soproner Tageblatt „*Sopronvármegye*“, Nummer vom 7. Mai 1922 mit vielen Abweichungen, Auslassungen und ungenauer Orthographie veröffentlicht. — Mit einigen kleinen orthographischen Abweichungen erschienen in: *Bartók Béla: Levelek, fényképek, kéziratok, kották összegyűjtötte és sajtó alá rendezte* (Briefe, Photographien, Handschriften, Noten gesammelt und zum Druck eingerichtet von) János Demény. Budapest 1948, Magyar Művészeti Tanács (S. 69).

Születtem Nagyszentmiklóson 1881-ben. 3 éves koromban kezdtem dobolni, 4 éves koromban zongorázni, 8 éves koromban komponálni. Első tanítóm édesanyám volt; később Pozsonyban Erkel László, míg végre, érettségi után Budapestre kerültem Koeszler és Thománhoz. Zenei tanulmányaim befejeztével itthon és idegenben mint koncertező próbáltam szerencsét. De ehhez nem volt bennem elegendő lelki nyugodtság és testi erő, tehát pedagógiai működésre kellett magamat rászánnom; így kerültem a budapesti kir. Zeneakadémiára mint zongoratanár. Közben első zenekari suitemmel tetszést, zongoradarabjaimmal és vonósnégyesemmel megbotráncozást arattam, ami tekintve, hogy első suitem nem valami eredeti szerzemény, egészen természetes eredménynek mondható. A zenét-írással párhuzamosan mindig jobban és jobban kerültem bele zenefolklore tanulmányokba — kezdve magyar anyagon, áttérve a szomszédos népekére; ez a tudományág ezideig még olyan árva, olyan szűz, hogy jóformán exotikumnak szokták tekinteni. Valószínűleg ezért vonzódom olyan nagyon hozzá. Azt hiszem, nem fogok csak Magyarországra szoritkozni; talán megadatik nekem, hogy messzebbre, vadabb, egészen járatlan utakra elkerüljek.

Ich bin 1881 in Nagyszentmiklós geboren. Mit 3 Jahren begann ich zu trommeln, mit 4 Jahren Klavier zu spielen, mit 8 Jahren zu komponieren. Meine erste Lehrerin war meine Mutter; später in Preßburg László Erkel, bis ich endlich, nach der Reifeprüfung, nach Budapest zu Koeszler und Thomán kam. Nach Beendigung meiner Musikstudien versuchte ich mein Glück daheim und in der Fremde als Konzertspieler. Dazu hatte ich jedoch nicht genug innere Ruhe und Körperkraft, also mußte ich mich zur pädagogischen Tätigkeit entschließen; so kam ich als Klavierlehrer an die Budapester kgl. Musikakademie. Inzwischen erntete ich mit meiner ersten Orchestersuite Gefallen, mit meinen Klavierstücken und meinem Streichquartett Ärgernis, was in Hinblick darauf, daß meine erste Suite keine besonders originelle Komposition ist, als ganz natürliches Ergebnis bezeichnet werden kann. Parallel mit dem Komponieren geriet ich immer tiefer in musikfolkloristische Studien — beginnend mit ungarischem Material, übergehend auf das der benachbarten Völker; dieser Wissenszweig ist bislang noch dermaßen verwaist, so jungfräulich, daß er sozusagen als Exotikum angesehen zu werden pflegt. Wahrscheinlich deshalb fühle ich mich so stark zu ihm hingezogen. Ich glaube, ich werde mich nicht nur auf Ungarn beschränken; vielleicht wird es mir gelingen, in weitere Fernen, auf wildere, völlig unbeschränkte Wege zu gelangen.

ANMERKUNGEN

Das handschriftliche Konzept Bartóks konnte bisher nicht aufgefunden werden. Im Druck ist der Text im Jahrgang 1911 des *Budapesti Ujságírók Egyesülete Almanachja* (Almanach der Vereins Budapester Journalisten, Budapest 1911, Világosság könyvnyomda rt.), im Kapitel *Irodalmi ábécé* (Literatur-ABC), S. 292 erschienen. (Bartóks Photographie aus d. J. 1910 auf S. 285.) Der Band wurde von dem unter dem Pseudonym „Zuboly“ schreibenden Schriftsteller Elemér Bányai (1875–1915) redigiert; in dem Kapitel sind außer der Bartókschen die Selbstbiographien von drei anderen Musikern aufgenommen: von Kodály, Béla Reinitz und István Kereszty, der im Band auch mit einem Artikel vertreten ist.

Die Authentizität des Textes der Selbstbiographie erscheint, nach einzelnen kennzeichnenden und persönlichen Wendungen der Formulierung zu urteilen, wahrscheinlich. Auch Prof. Bence Szabolcsi bekräftigt seine Authentizität. Für sie spricht außerdem, daß im Kapitel *Magyar dalok* (Ungarische Lieder) des Bandes (S. 265–267) auch die – damals noch unveröffentlichte – Volksliedbearbeitung „*Istenem, istenem . . .*“ (Gott, ach Gott im Himmel . . .) abgedruckt ist, das Stück Nr. 2 in Bartóks Serie „*Nyolc magyar népdal énekhangra és zongorára*“ (Acht ungarische Volkslieder für Gesang und Klavier) 1907–17; hier führt es den Titel „*Székely népballada / Bartók Béla gyűjtése és átírata*“ (Szekler Volksballade – Sammlung und Bearbeitung von Béla Bartók). Gesetzte Noten. Je ein Stück von Kodály und von Reinitz schließen sich an.

Eine neue Ausgabe des Textes der Selbstbiographie erschien (unter dem Titel „*Talán megadtik nekem . . .*“ *Bartók Béla elfelejtett önéletrajza* [„Vielleicht wird es mir gegeben sein . . .“ *Eine vergessene Selbstbiographie Béla Bartóks*]) in der Sonntagsausgabe des Budapester Tageblattes „*Magyar Nemzet*“ vom 5. November 1961, mitgeteilt und kommentiert von Pál Rész. Außer kleineren orthographischen Abweichungen hat sich in die Mitteilung auch ein sinnstörender Fehler eingeschlichen.

Béla Bartók
(Selbstbiographie)

Geboren am 25. März 1881 in Nagyszentmiklos (Torontáler Komitat, Ungarn,) erhielt ich in meinem 6. Lebensjahre den ersten Klavierunterricht von meiner Mutter. Meinen Vater verlor ich, als ich noch nicht acht Jahre alt war. Nach dessen Tode mußte meine Mutter als Volksschullehrerin für das tägliche Brot sorgen. Als ich etwa im 9. Lebensjahre kleinere Klavierstücke zu komponieren begann, auch zur selben Zeit meine Meisterin im Klavierspiel überholte, schien es uns von Wichtigkeit, in eine größere Stadt zu kommen, um mich in der Musik weiterbilden zu können. Nach langer Mühe gelang es meiner Mutter, in meinem 12. Jahre in Preßburg eine Stelle als Lehrerin zu bekommen. Letztere Stadt hatte zu jener Zeit unter den Provinzstädten Ungarns jedenfalls das regste Musikleben, so daß es mir möglich wurde, einerseits bei László Erkel (Sohn unseres bekannten Opernkomponisten Franz Erkel) bis zu meinem 15. Jahre Unterricht in Klavier und Harmonielehre zu genießen, andererseits manchen guten Künstler zu hören und manchen — allerdings weniger guten — Orchesterkonzerten und Opernvorstellungen beizuwohnen. Auch an Gelegenheit zur Ausübung von Kammermusik fehlte es nicht und lernte ich bis zu meinem 18. Jahre die Musikliteratur von Bach bis Brahms — Wagner jedoch nur bis zum Tannhäuser — verhältnismäßig genügend kennen. Inzwischen komponierte ich fleißig unter starkem Einflusse von Brahms und den Jugendwerken des um 4 Jahre älteren Dohnányi, namentlich seines op. 1.

Nachdem ich das Gymnasium absolviert hatte, drängte sich uns die große Frage auf, welche Musikschule ich besuchen solle. Zu jener Zeit galt in Preßburg allgemein als einzige Möglichkeit gediegenen Musikstudiums das Wiener Konservatorium. Trotzdem folgte ich schließlich dem Räte Dohnányis und kam nach Budapest, wo ich in der kgl. ung. Musikakademie der Schüler Prof. Stephan Thomans (Klavier) und des Brahmsverehrers Hans Koessler (Komposition) wurde. Hier blieb ich von 1899 bis 1903. Gleich nach meiner Ankunft warf ich mich mit großem Eifer auf das Studium der mir noch unbekanntem Wagnerwerke (Tetralogie, Tristan, Meistersinger) sowie der Orchesterwerke Liszts. Meinem Schaffen jedoch bedeutete dies eine sterile Periode. Nunmehr, losgelöst vom Brahmschen Stil, konnte ich auch über Wagner und Liszt den ersehnten neuen Weg nicht finden; ich arbeitete infolgedessen etwa zwei Jahre hindurch beinahe gar nichts und galt eigentlich in der Musikakademie nur als ein brillanter Klavierspieler.

Aus dieser Stagnation riß mich wie ein Blitzschlag die erste Aufführung des „Also sprach Zarathustra“ in Budapest (1902); das von den meisten Musikern mit Entsetzen angehörte Werk versetzte mich in den größten Enthusiasmus: endlich erblickte ich eine Richtung, die Neues

birgt. Ich stürzte mich auf das Studium der Straußschen Partituren und begann wieder zu komponieren. Noch ein anderer Umstand war von entscheidender Bedeutung für meine Entwicklung: Zu jener Zeit entstand in Ungarn jene bekannte chauvinistische politische Strömung, welche sich auch auf künstlerischem Gebiete fühlbar machte. Es galt: in der Musik etwas spezifisch Ungarisches zu schaffen. Diese Strömung erfaßte auch mich und lenkte mich auf das Studium unserer Volksmusik, d. h. was man damals für ungarische Volksmusik hielt.

[S. 98] Unter diesen beiden Einflüssen komponierte ich im Jahre 1903 eine sinfonische Dichtung, betitelt: „Kossuth“, welche Hans Richter sofort zur Aufführung in Manchester annahm (Februar 1904). Zu dieser Zeit entstand noch eine Violinsonate und ein Klavierquintett, erstere durch Fitzner in Wien, letzteres durch das Prillquartett aufgeführt. Diese drei Werke blieben unveröffentlicht. Mit der im Jahre 1904 entstandenen Rhapsodie für Klavier und Orchester, op. 1, warb ich im Jahre 1905 in Paris ohne Erfolg um den Rubinsteinpreis; sie wurde 1909 in Budapest und 1910 am Züricher Tonkünstlerfest des allgemeinen deutschen Musikvereines⁷ zur Aufführung gebracht. Die 1905 komponierte I. Suite für großes Orchester erlebte ihre Uraufführung im November 1905 unter Ferdinand Loewes Leitung in Wien.

Bald sah ich jedoch ein, daß die irrtümlicherweise als Volkslieder bekannten ungarischen Weisen — die jedoch Kompositionen der dem Herrenstande angehörigen Komponisten sind — wenig Interesse bieten, so daß ich mich im Jahre 1905 der Erforschung der bis dahin schlechtweg unbekannt ungarischen Bauernmusik zuwandte. Hierbei fand ich zu meinem großen Glücke einen ausgezeichneten Musiker zum Mitarbeiter, Zoltán Kodály, dessen Scharfsinn und Urteilskraft mir auf jedem Gebiete der Musik so manchen unschätzbaren Wink und Ratschlag erteilte.

Die Forschung begann ich vom rein musikalischem³ Gesichtspunkte⁵ aus und nur auf magyarischem Sprachgebiete, später jedoch gesellte sich die nicht minder wichtige wissenschaftliche³ Behandlung des Materials dazu, und die Erstreckung der Forschung auf die Sprachgebiete der Slowaken und Rumänen.

Die Verarbeitung des musikalisch höchst wertvollen Materials war deshalb von entscheidender Bedeutung für mich, da sie eine vollständige Emanzipation von der Alleinherrschaft des bisherigen Dur- und Mollsystems bedeutete. Denn der weit überwiegende und gerade wertvollere Teil des gewonnenen Melodienschatzes ist in den Kirchentonarten,⁷ resp. in altgriechischen und gewissen noch primitiveren (namentlich pentatonischen) Tonarten gehalten und zeigt außerdem mannigfaltigste und freieste Rhythmusgebilde und Taktwechsel sowohl im *rubato* als auch im *tempo giusto* Vortrag. Es erwies sich, daß die alten, in unserer Kunstmusik nicht mehr gebrauchten Tonleitern ihre Lebensfähigkeit noch durchaus nicht verloren haben. Die Anwendung derselben ermöglichte auch harmonisch neuartige Kombinationen. Diese freie Behandlung der diatonischen Tonreihe wies auf eine Möglichkeit zur Befreiung von der erstarrten Dur-moll-Skala hin und führte als letzte Konsequenz zur vollkommen freien Verfügung über die einzelnen Töne unseres chromatischen Zwölftonsystems. — Meine im Jahre 1907 erfolgte Ernennung zum Professor an der königl. ungar. Musikakademie zu Budapest war mir deshalb willkommen, weil sie mir die Niederlassung in Ungarn ermöglichte und ich so meine folkloristischen Ziele weiterhin verfolgen konnte. Als ich noch im selben Jahre auf Anregung Kodálys die Werke Debussys kennen lernte und studierte, nahm ich mit Erstaunen wahr, daß auch in dessen Melodik gewisse, unserer Volksmusik ganz analoge pentatonische Wendungen eine große Rolle spielen. Zweifelsohne sind dieselben ebenfalls dem Einflusse irgendeiner osteuropäischen Volksmusik — wahrscheinlich der russischen — zuzuschreiben. Gleiche Bestrebungen findet man in den Werken Igor Strawinskys; unsere Zeit weist also auch in den voneinander entferntesten geographischen Gebieten

dieselbe Strömung auf: Die Kunstmusik mit Elementen einer frischen, durch das Schaffen der letzten Jahrhunderte nicht beeinflussten Bauernmusik zu beleben.

Zu Anfang dieser Periode entstand die II. Suite für kleine Orchester⁵ (op. 4, 1907), 2 Porträts für kleines Orchester (op. 5, 1908), ferner 1908—1910 eine Anzahl von Klavierstücken, das 1. Streichquartett op. 7 (aufgeführt u. a. in Wien, Berlin, Paris) und „2 Images“ für großes Orchester op. 10 (aufgeführt in Zürich, Berlin). Im Jahre 1911 schrieb ich mein erstes Vokal- und Bühnenwerk, die einaktige Oper „Die Burg des Herzogs Blaubart“ (Text von Béla Balázs), welche jedoch aus verschiedenen Gründen sieben Jahre unaufgeführt blieb. In 1913 forderte mich der Intendant der königl. ungar. Oper, Graf Nikolaus Bánffy auf, zu dem Tanzspiele Béla Balázs: „Der holzgeschnittene Prinz“ die Musik zu schreiben. Das Werk vollendete ich erst 1916; die Uraufführung fand unter Leitung unseres ausgezeichneten Kapell- [S. 99] meisters Egisto Tango, der dem Werke das wärmste Interesse entgegenbrachte, am 12. Mai 1917 in Budapest statt, worauf Graf Bánffy auch meine Oper zur Aufführung annahm. (Uraufführung letzterer am 24. Mai 1918.)

Während dieser Zeitperiode setzte ich meine folkloristische Arbeit unaufhörlich fort; unter anderem unternahm ich im Juni 1913 eine Reise in die Oasen der Biskeri (Araber der Umgebung Biskras in Algerien). Aus meiner nunmehr viele Tausende von Melodien umfassenden Sammlung erschienen bis jetzt nur 350 rumänische Volkslieder, herausgegeben von der Bukarester rumänischen Akademie der Wissenschaften (1913). Die mit Kodály gemeinsam geplante Herausgabe des magyarischen Materials verhinderte vorläufig der Weltkrieg. Während desselben wurden wir durch das k. u. k. Kriegsministerium mit der Sammlung und Herausgabe der ungarländischen Soldatenlieder betraut. Als erste Veröffentlichung ist zurzeit ein Bändchen: „100 ungarische Soldatenlieder“ in Druck (Universal-Edition). Auch wurde ich an dem am 12. Jänner 1918 vom k. u. k. Kriegsministerium in Wien veranstalteten „Historischen Konzert“ mit der Leitung des ungarischen Teils betraut.

ANMERKUNGEN

Diese Selbstbiographie wurde auf Wunsch des Direktors der Universal-Edition, Hertzka, verfaßt. Die Briefe Hertzkas, welche diesen Wunsch betreffen, sind erhalten geblieben:

Sehr geehrter Herr Professor!

Wien 5. Juli 1918

[...] Ich möchte gerne in unserer Zeitung „Modernes Musikleben“ (Beiblatt der „Musikpädagogischen Zeitschrift“) eine kleine Biographie von Ihnen bringen; vielleicht haben Sie etwas Derartiges in ungarischer Sprache, das ich dann hier übersetzen würde; eventuell wäre mir auch eine kurze Auto-Biographie sehr angenehm. Es soll sich um etwa 3—4 Seiten in der Grösse des Nyugat handeln. [...]

Verehrter Herr Professor!

Wien 21. August 1918

[...] Was nun die mir freundl. eingesandten Biographien betrifft, so kann ich dieselben wohl in der Weise wie sie gedruckt sind doch nicht verwenden. Es müsste da erst eine Kompilation gemacht werden und es wäre mir schon viel sympathischer, wenn Sie mir eine Autobiographie verfassen könnten, damit ich diese dann abdrucken und mit derselben eine entsprechende Propaganda machen kann. Wenn ich diese Autobiographie bis 15. September bekommen kann, wäre es mir sehr angenehm. Da Sie mir eine solche innerhalb 2—3 Wochen in Aussicht stellen können, wird ja dieser Termin eingehalten werden können. [...]

Hochgeehrter Herr Professor!

Wien 25. September 1918

Mit bestem Dank bestätige ich den Empfang Ihrer Autobiographie, die ich für sehr gut finde und die nach Retouche einiger kleiner Unebenheiten baldigst gedruckt wird. [...]

Der Text erschien in: Musikpädagogische Zeitschrift (Organ des Oesterr. Musikpädagogischen Reichsverbandes) Wien—Leipzig. VIII. Jahrgang Nr. 11—12. November—Dezember 1918, S. 97—99. Diese

Revue enthält neben dem *Musikpädagogische Zeitschrift* betitelten Teil auch einen solchen *Modernes Musikleben* (Monatsblätter für Zeitgenössische Musik). In diesem letzteren Teil ist auch die Selbstbiographie Bartóks in der Rubrik: *Biographische Skizzen moderner Musiker*. XXIX. abgedruckt.

Zwischen dem aufbewahrt gebliebenen Konzept dieses Artikels und der (gleichfalls erhaltenen) endgültigen Fassung oder endgültigen Abschrift durch Frau M. Ziegler bestehen nur kleine Unterschiede; die von Hertzka angekündigten Retuschen sind so geringfügig, daß sie den Ton des Originaltextes in keiner Weise berühren. Nichtsdestoweniger sei bemerkt:

1. daß Bartók in der Eile einige Worte ungarisch geschrieben und einzelne Zeitangaben durch Punkte ersetzt hatte;

2. daß die Abschrift durch Frau M. Ziegler einige von fremder Hand stammende Korrekturen enthält;

3. daß in der Abschrift die Worte *rubato* und *tempo giusto* unterstrichen sind; Bartók hatte *tempo giusto* – offenbar aus Versehen – nicht unterstrichen; andererseits fehlt in der Abschrift die Unterstreichung der Worte *musikalische* bzw. *wissenschaftliche*, obschon sie von Bartók im offenbaren Bestreben, den Gegensatz der beiden Gesichtspunkte hervorzuheben, unterstrichen worden waren;

4. daß Frau Ziegler ans Ende des Textes aus Spaß die Worte: „In 1910 verheiratete ich mich mit einem auf der Erde lustwandelnden Engel namens Márta Ziegler“ hinzugefügt und nachher ausgestrichen hatte. Das Datum 1910 ist zunächst ein Irrtum, zu lesen ist 1909. Bartók und sie haben über diese Anmerkung herzlich gelacht (Mitteilung von Frau M. Ziegler);

5. daß der gedruckte Text einige, zum größten Teil bedeutungslose Druckfehler enthält. Hingegen die Fehler: „vom rein musikalischem Gesichtspunkte aus“, und: „II. Suite für kleine Orchester“ vom Herausgeber stammen;

6. das Faksimile der ersten Seite und des zweiten Blattes des Konzeptes zeigen, daß Frau M. Ziegler darin gewisse Korrekturen vorgenommen hat. Man kann auch bemerken, daß Bartók bei der Verfassung dieser Biographie guter Laune war (siehe Anmerkung 4). Indessen hatte das kleine Schweinchen, das die Unterschrift darstellt, für ihn, wie mir Frau M. Ziegler wiederholt erklärt hat, einen eigenen Sinn. Es kam manchmal vor, daß einzelne Bäuerinnen nichtbäuerliche oder uninteressante Melodien sangen, wie z. B. „Kerek ez a zsemle“ (Rund ist diese Semmel). Um die guten Leute nicht zu entmutigen, tat Bartók so, als ob er ihr Lied notieren würde; in Wirklichkeit zeichnete er unterdessen in seinem Notizbuch für Noten kleine Schweinchen, von denen hier ein Exemplar zu sehen ist;

7. der Text der Musikpädagogischen Zeitschrift erschien auch in: *Rheinische Musik- und Theaterzeitung* (Allgemeine Zeitschrift für Musik) Cöln-Bayenthal. XX. Jahrgang. 8. Februar 1919. Nr 5/6. Seite 1–2. Dieser Text enthält nur den Fehler: „für kleine Orchester“. Man muß tatsächlich glauben, die Verleger hätten dies als Mehrzahl verstanden. Die Unterschiede sind geringfügig und bedeutungslos; *Musikvereines* wurde z. B. in *Musikvereins* geändert, was tatsächlich nichts auf sich hat. Aber vor das Wort *Kirchentonarten* wurde das Adjektiv *alten* eingeschaltet. Bartók scheint dies für gut befunden zu haben, denn in der Version 1921 hat er dieses Beiwort beibehalten.

Béla Bartók
Selbstbiographie

Geboren am 25. März 1881 in Nagyszentmiklós (einem Orte im Torontáler Komitat in Ungarn, welches derzeit von Jugoslawien annektiert ist),¹ erhielt ich ihm sechsten Lebensjahre den ersten Klavierunterricht von meiner Mutter. Mein Vater, Direktor einer landwirtschaftlichen Schule, zeigte ziemlich hohe musikalische Anlagen;² er spielte Klavier, organisierte ein Dilettantenorchester, lernte Cello, um darin als Cellist mitwirken zu können und versuchte sich sogar in der Komposition von Tanzstücken. Ich verlor ihn in meinem achten Lebensjahre. Nach seinem Tode mußte meine Mutter als Volksschullehrerin für das tägliche Brot sorgen: wir kamen nach Nagyszöllös (derzeit von der Tschecho-Slowakei annektiert), dann nach Bistritz³ (in Siebenbürgen; derzeit von Rumänien annektiert) und schließlich im Jahre 1893 nach Preßburg (derzeit von der Tschecho-Slowakei annektiert). Da ich schon als neunjähriger Knabe kleine Klavierstücke zu komponieren begann, und im Jahre 1891⁴ in Nagyszöllös als „Komponist“ und „Klavierspieler“ sogar öffentlich debütierte, schien es für uns besonders wichtig, endlich in eine größere Stadt ziehen zu können. Preßburg hatte zu jener Zeit unter den Provinzstädten Ungarns jedenfalls das regste Musikleben, so daß es mir möglich wurde, einerseits bei László Erkel (Sohn unseres bekannten Opernkomponisten Franz Erkel) bis zu meinem 15. Jahre Unterricht in Klavier und Harmonielehre zu genießen, anderseits manchen — allerdings weniger guten — Orchesterkonzerten und Opernvorstellungen beizuwohnen. Auch an Gelegenheit zur Ausübung von Kammermusik fehlte es nicht, und so lernte ich bis zu meinem 18. Jahre die Musikliteratur von Bach bis Brahms — Wagner jedoch nur bis zum „Tannhäuser“ — verhältnismäßig genügend kennen. Inzwischen komponierte ich fleißig unter starkem Einflusse von Brahms und den Jugendwerken des um vier Jahre älteren Dohnányi, namentlich seines Opus 1.

Nachdem ich das Gymnasium absolviert hatte, drängte sich die große Frage auf, welche Musikschule ich besuchen sollte. Damals galt das Wiener Konservatorium [S. 88] allgemein als einzige Stätte gediegenen Musikstudiums. Trotzdem folgte ich schließlich dem Rate Dohnányis und kam nach Budapest, wo ich in der königlich ungarischen Musikakademie Schüler Prof. Stephan Thomans (Klavier) und Hans Koefflers (Komposition) wurde. Hier blieb ich von 1899 bis 1903. Gleich nach meiner Ankunft warf ich mich mit großem Eifer auf das Studium der mir noch unbekanntenen Werke Richard Wagners (Tetralogie, Tristan, Meistersinger) sowie der Orchesterwerke Liszts. Mein eigenes Schaffen jedoch lag in dieser Periode völlig brach. Nunmehr losgelöst vom Brahmschen Stil, konnte ich auch über Wagner und Liszt den ersehnten neuen Weg nicht finden.

(Liszts Bedeutung für die Weiterentwicklung der Tonkunst erfaßte ich damals noch nicht; ich sah in seinen Werken nur die Äußerlichkeiten.) Infolgedessen arbeitete ich etwa zwei Jahre hindurch beinahe gar nichts und galt eigentlich in der Musikakademie nur als brillanter Klavierspieler.

Aus dieser Stagnation riß mich wie ein Blitzschlag die erste Aufführung von „Also sprach Zarathustra“ in Budapest (1902); das von den meisten dortigen Musikern mit Entsetzen angehörte Werk erfüllte mich mit dem größten Enthusiasmus: endlich erblickte ich eine Richtung, die neues barg. Ich stürzte mich auf das Studium der Straußschen Partituren und begann wieder zu komponieren. Noch ein anderer Umstand war von entscheidender Bedeutung für meine Entwicklung: Zu jener Zeit entstand in Ungarn jene bekannte chauvinistische politische Strömung, welche sich auch auf künstlerischem Gebiete fühlbar machte. Es galt, in der Musik etwas spezifisch Ungarisches zu schaffen. Diese Gedankenrichtung erfaßte auch mich und lenkte meine Aufmerksamkeit auf das Studium unserer Volksmusik, das heißt dessen, was man damals für ungarische Volksmusik hielt.

Unter diesen Einflüssen komponierte ich im Jahre 1903 eine symphonische Dichtung, betitelt: „Kossuth“, welche Hans Richter sofort zur Aufführung in Manchester annahm (Februar 1904). In dieser Zeit entstand ferner auch eine Violinsonate und ein Klavierquintett, erstere durch Rudolf Fitzner in Wien, letzteres durch das Prill-Quartett aufgeführt. Diese drei Werke blieben unveröffentlicht. Dieser Epoche gehören noch an: die im Jahre 1904 komponierte „Rhapsodie für Klavier und Orchester“, op. 1, mit welcher ich mich im Jahre 1905 in Paris ohne Erfolg um den Rubinsteinpreis bewarb; ferner die I. Suite für großes Orchester aus dem Jahre 1905.

Indessen währte es nicht lange, daß mich Richard Strauß faszinierte. Das erneute Studium von Liszt — namentlich in seinen weniger populären Schöpfungen, wie zum Beispiel in den „Années de Pèlerinage“, „Harmonie poet. et relig.“, in der „Faustsymphonie“, im „Totentanz“ u. s. w. — führte mich über manche mir weniger sympathische Äußerlichkeiten zum Kern der Sache: es erschloß sich mir die wahre Bedeutung dieses Künstlers; ich empfand bei ihm viel größeren Genius als bei Wagner und Strauß.⁵

Ferner erkannte ich, daß die irrtümlicherweise als Volkslieder bekannten ungarischen Weisen — die in Wirklichkeit mehr oder minder triviale volkstümliche Kunstlieder sind — wenig Interesse bieten, so daß ich mich im Jahre 1905 der Erforschung der bis dahin schlechtweg unbekannteren ungarischen Bauernmusik zuwandte. Hierbei fand ich zu meinem großen Glück einen ausgezeichneten Musiker als Mitarbeiter, Zoltán Kó d a l y, der mir mit Scharfsinn und Urteilskraft auf jedem Gebiete der Musik manchen unschätzbaren Wink und Ratschlag erteilte.

[S. 89] Diese Forschung begann ich vom rein m u s i k a l i s c h e n Standpunkte ausgehend, und zwar nur auf magyarischem Sprachgebiete; später jedoch gesellte sich die nicht minder wichtige w i s s e n s c h a f t l i c h e Behandlung des Materials dazu, sowie die Erstreckung der Forschung auf die Sprachgebiete der Slowaken und Rumänen.

Das Studium all dieser Bauernmusik war deshalb von entscheidender Bedeutung für mich, weil sie mich auf die Möglichkeit einer vollständigen Emanzipation von der Alleinherrschaft des bisherigen Dur- und Moll-Systems brachte. Denn der weitaus überwiegende und gerade wertvollere Teil des gewonnenen Melodienschatzes ist in den alten Kirchentonarten, respektive in altgriechischen und gewissen noch primitiveren (namentlich pentatonischen) Tonarten gehalten, und zeigt außerdem mannigfaltigste und freieste rhythmische Gebilde und Taktwechsel sowohl im R u b a t o- als auch im T e m p o g i u s t o -Vortrag. Es erwies sich, daß die alten, in unserer Kunstmusik nicht mehr gebrauchten Tonleitern ihre Lebensfähigkeit durchaus nicht verloren haben. Die Anwendung derselben ermöglichte auch neuartige harmonische Kombinationen. Diese Behandlung der diatonischen Tonreihe führte zur Befreiung von der erstarrten Dur-Moll-Skala und, als letzte Konsequenz, zur vollkommen freien Verfügung über jeden einzelnen Ton unseres chromatischen Zwölf-

systems. — Meine im Jahre 1907 erfolgte Ernennung zum Professor für Klavier an der königlich ungarischen Musikakademie in Budapest war mir deshalb willkommen, weil sie mir die Niederlassung in Ungarn ermöglichte und ich so meine folkloristischen Ziele weiterhin verfolgen konnte. Als ich noch im selben Jahre auf Anregung Kódalys die Werke Debussys kennen lernte und studierte, nahm ich mit Erstaunen wahr, daß auch in dessen Melodik gewisse, unserer Volksmusik ganz analoge pentatonische Wendungen eine große Rolle spielen. Zweifellos sind dieselben ebenfalls dem Einflusse einer osteuropäischen Volksmusik — wahrscheinlich der russischen — zuzuschreiben. Gleiche Bestrebungen findet man in den Werken Igor Strawinskys; unsere Zeit weist also in den voneinander entferntesten geographischen Gebieten dieselbe Strömung auf: die Kunstmusik mit Elementen einer frischen, durch das Schaffen der letzten Jahrhunderte nicht beeinflussten Bauernmusik zu beleben.

Meine von op. 4 an geschriebenen Werke, welche die eben geschilderte Anschauung auszudrücken beabsichtigten, erweckten in Budapest selbstverständlich großen Widerspruch. Grund des Nichtverstehens war unter anderem auch, daß unsere neuen Orchesterwerke fast durchwegs nur in ziemlich unvollkommener Weise zur Aufführung gelangten: denn es war weder ein verständnisvoller Dirigent, noch ein geeignetes Konzertorchester vorhanden. Als sich der Kampf besonders zuspitzte, versuchten 1911 einige junge Musiker, in deren Reihen auch Kódaly und ich uns befanden, eine „Neue Ungarische Musikgesellschaft“ zu gründen. Der eigentliche Zweck dieser Unternehmung war die Organisation eines selbständigen Konzertorchesters, welches sowohl ältere, als auch neuere und neueste Musik in anständiger Weise aufführen sollte. Alle Anstrengungen, dieses Ziel zu erreichen, blieben indessen fruchtlos. Diesen und verschiedenen anderen mißglückten persönlicheren Versuchen zufolge, zog ich mich etwa im Jahre 1912 vom öffentlichen Musikleben gänzlich zurück, wandte mich aber umso eifriger den Musikfolklore-Studien zu. Ich hegte manche, für unsere Verhältnisse ziemlich kühnen Reisepläne, von welchen ich im Jahre 1913 einen, als bescheidenen Anfang, auch verwirklichen konnte: ich reiste nach Biskra und Umgebung, um die dortige arabische Bauernmusik zu studieren. Der Ausbruch des Krieges berührte mich — abgesehen von allgemein menschlichen Gründen — schon [S. 90] deshalb so schmerzlich, weil er fast alle derartigen Forschungen jäh unterbrach; es blieben mir für meine Studien nur mehr gewisse Gebiete Ungarns übrig, wo ich denn auch noch bis 1918 in etwas beschränkterem Maße weiterarbeiten konnte.

Das Jahr 1917 brachte einen entschiedenen Umschwung in der Haltung des Budapester Publikums gegenüber meinen Werken: ich hatte das Glück, ein größeres Werk, das Tanzspiel „Der holzgeschnitzte Prinz“ durch die Fürsorge des Kapellmeisters Egisto Tango endlich musikalisch tadellos aufgeführt zu hören. Im Jahre 1918 brachte er mein älteres Bühnenwerk, den 1911 geschriebenen Einakter: „Die Burg des Herzogs Blaubart“ zur Uraufführung.⁶

Leider folgte dieser günstigen Wendung der politische und wirtschaftliche Zusammenbruch im Herbst 1918. Die damit verbundenen, etwa anderthalb Jahre währenden Wirren waren durchaus nicht dazu geeignet, irgendwelche ernstere Arbeiten ruhig vollbringen zu können.

Auch die heutige Lage läßt nicht einmal den Gedanken an eine Möglichkeit der Fortsetzung musikfolkloristischer Arbeiten zu. Aus eigenen Kräften können wir uns diesen „Luxus“ nunmehr nicht leisten; außerdem ist die wissenschaftliche Erforschung der vom ehemaligen Ungarn losgelösten Teile aus politischen Gründen und wegen der wechselseitigen Feindseligkeit unmöglich. Entlegenere Länder zu bereisen aber ist unerreichbar . . .

Übrigens findet sich nirgends in der Welt wahres Interesse für diesen Zweig der Musikwissenschaft — möglicherweise hat er auch gar nicht jene Wichtigkeit, die ihm von einigen seiner Fanatiker⁷ beigemessen wird!

ANMERKUNGEN

Von dieser Selbstbiographie besitzen wir Bartóks Impurum. Als Grundlage diente ihm der in der *Rheinischen Musik- und Theaterzeitung* erschienene Text. Er benutzte ein Exemplar, in dem er gestrichen und korrigiert hat, und dem er einen Bogen mit Ergänzungen und Änderungen beilegte. Leider besitzen wir davon die Abschrift nicht, die wie immer von Frau M. Ziegler hätte angefertigt werden sollen, denn nie sandte Bartók an seinen Verleger ein Manuskript; die Ausnahmen von dieser Regel sind höchst selten. Im Impurum sind nur einige Verbesserungen von der Hand Frau M. Zieglers eingetragen. So wissen wir nicht, wer für die wenigen Unterschiede verantwortlich ist, die sich zwischen dem Konzept und dem gedruckten Text zeigen. Es ist jedoch sehr wahrscheinlich, daß diese Änderungen an Bartóks Text von der Redaktion der *Musikblätter des Anbruch* stammen; es ist bekannt, daß jeder Redakteur, schon um sein Wirken zu rechtfertigen, unter allen Umständen Korrekturen anbringen muß. Man findet sie nachstehend unter unseren Bemerkungen zum Text.

¹ Zur Zeit, als Bartók diesen Text verfaßte, war das Schicksal von Nagyszentmiklós noch nicht entschieden. Man meinte, dieser Ort würde durch Jugoslawien annektiert werden; tatsächlich fiel er später an Rumänien.

² Konzept: *Mein Vater . . . , war musikalisch ziemlich veranlagt.*

³ Nach Bistritz hatte Bartók auch *Grosswarden* erwähnt, das aber gestrichen wurde, wahrscheinlich da er sich erinnerte, daß seine Mutter dort nicht mit ihm war: tatsächlich lebte er dort bei seiner Tante Emma Krocsák, der Witwe des älteren Bruders seiner Mutter, Lajos Voit.

⁴ Bartóks Mutter gibt als Datum den 1. Mai 1892 an (vgl. *Demény, J.: Bartók Béla levelei* [Die Briefe B. B.'s]. *Művelt Nép Könyvtár, Budapest* 1951. S. 207). Bartók hielt sich indessen an das Jahr 1891, und dies entspricht auch der ungarischen Version (s. unten). Dieses letztere Datum wurde mir ausgesprochen bestätigt durch seinen Vetter Lajos Voit (Lujcsi), den Sohn Lajos Voits und Emma Krocsáks, der bei dem Konzert anwesend war und sich seiner genau erinnerte. Andererseits ist in der in Nagyszöllös erschienenen Zeitung *Ugocsa* keine Spur eines 1891 stattgefundenen Konzertes zu entdecken, während das Konzert von 1892 darin angekündigt und danach als erstes öffentliches Auftreten des jungen Bartók erwähnt ist. Dies ist offenkundig ein schwerwiegendes Argument für das Jahr 1892, obwohl eine Zeitungskritik niemals eine vollkommen sichere Quelle darstellt. Nicht zu vergessen ist ferner, daß Bartók alles über ihn veröffentlichte seiner Mutter zuzusenden pflegte. Es wäre erstaunlich, wenn sie bei ihrer gewohnten Genauigkeit ihn hierauf nicht aufmerksam gemacht hätte, was er in seiner Selbstbiographie v. J. 1923 sicherlich beachtet haben würde. Jedenfalls scheint die Frage noch nicht entschieden zu sein.

⁵ Konzept: *es erschloss sich mir die wahre Bedeutung dieser Werke: ich empfand sie nun als eine um vieles höhere als diejenige sowohl Wagner's als auch Strauss'. In Musikblätter des Anbruch* (3. Jahrgang, Nr. 7, 1. April-Heft 1921, S. 124) erschien auf diesen Satz bezüglich die folgende Berichtigung:

BERICHTIGUNG

In den Musikblättern des Anbruch Heft 5 (Bartókheft) auf S. 88, Zeile 9 von unten, soll es heißen, statt: „Ich empfand bei diesem Künstler viel größeren Genius als bei Wagner und Strauß“: „Ich empfand bei diesen Werken stärkere Bedeutung für die Weiterentwicklung der Tonkunst, als bei Wagner und Strauß.“

Indessen scheint niemand diese Berichtigung bemerkt zu haben und der fehlerhafte Satz wurde öfters zitiert und als Bartóks Meinung vorgetragen. Zum ersten Mal finden wir den Satz richtig angeführt und die Berichtigung erwähnt in: *F. Bónis: Quotations in Bartók's Music. Studia Musicologica, Tom. V. Fasc. 1-4. Budapest 1963. S. 359-360.*

⁶ Im Konzept folgt danach: *Das Eis war nun vollends gebrochen (??!) und seit dieser Zeit habe ich in Budapest als Komponist ein gewisses Ansehen.* Bartók hat diesen Satz mit Bleistift durchgestrichen und zwei andere angefangen, ohne sie indessen zu vollenden: *Seit 1911 ist kein Werk von m* (über: Das Eis war) und: *Diesen Erfolge habe* (über: seit dieser Zeit).

⁷ Konzept: *von einigen „Träumer“ beigemessen wird!* „Träumer“ ist gestrichen und durch: *ihre Pfleger* ersetzt.

Wir wiederholen, daß es interessant wäre festzustellen, wer für diese Unterschiede verantwortlich ist; es handelt sich nicht immer um einfache „Retuschen“, sondern mitunter auch um einen Unterschied des Sinnes.

Der Text ist im *Sonderheft Béla Bartók der Musikblätter des Anbruch*, Halbmonatsschrift für moderne Musik, Wien, 3. Jahrgang, Nummer 5, 1. Märzheft 1921, S. 87-90, erschienen. Die Korrespondenz der Universal-Edition über diesen Gegenstand besitzen wir nicht.

Önéletrajz

[Sp. 77] Születtem 1881. márc. 25.-én Nagyszentmiklóson, Torontál megyében és hatéves koromban kezdtem zongorázni tanulni édesanyámtól. Atyámban, aki egy gazdasági iskola igazgatója volt, meglehetősen magasfokú zenei tehetség élt, zongorázott, műkedvelőkből zenekart szervezett,¹ sőt megpróbálkozott táncdarabok komponálásával is. Nyolcéves voltam, amikor meghalt. Halála után anyámra hárult a gond, hogy mint népiskolai tanító minden napi kenyerünket megkeresse. Nagyszöllőre kerültünk, azután Besztercére, Erdélybe, végül 1893-ban Pozsonyba. Minthogy már kilencéves koromban kezdtem apró zongoradarabokat komponálni és 1891-ben Nagyszöllősen mint „zeneszerző“ és „zongoraművész“ a nyilvánosság előtt is felléptem, nagyon fontos volt számunkra, hogy végre nagyobb városba költözködjünk. A magyar vidéki városok között akkoriban kétségkívül Pozsonyban volt a legélénkebb zenei élet, és így alkalmam nyílt arra, hogy egyrészt Erkel Lászlónál, Erkel Ferenc fiánál,² zongoraleckéket vehessek és összhangzat-tant tanuljak egészen tizenöt éves koromig, másrészt pedig néhány — bár nem valami jó — zenekari hangversenyt és operaelőadást meghallgassak. A kamarazenei gyakorlat alkalmam sem hiányzott, és így tizenkilencéves koromig aránylag elég jól megismerkedtem a zeneirodalommal Bachtól Brahmsig. Wagnernél azonban csak a „Tannhäuser“-ig jutottam. Eközben szorgalmasan komponáltam Brahms és a nálam négy évvel idősebb [Sp. 78] Dohnányi ifjúkori műveinek, nevezetesen I. ópusának, befolyása³ alatt.

A gimnáziumi tanulmányok befejezése után⁴ Dohnányi tanácsára Budapestre jöttem a Zeneakadémiára, ahol Thomán István (zongora) és Koessler János (zeneszerzés) növendéke voltam 1899-től 1903-ig. Mingyárt megérkezésem után nagy igyekezettel vettem magam Wagner Richárd előttem még ismeretlen műveinek (tetralógia, Tristan, Mesterdalnokok) és Liszt zenekari műveinek tanulmányozására. Alkotó munkásságom azonban e korszakban teljesen parlagon hevert. Most már eltávolodván Brahms stílusától, Wagneren és Liszten át sem tudtam az dhított új utat megtalálni. (Liszt jelentőségét a zeneművészet továbbfejlesztése szempontjából akkor még nem értettem meg, művészetében csak a külsőségeket láttam.) Ennek következtében körülbelül két éven át jóformán semmit sem dolgoztam és a Zeneakadémián tulajdonképpen csak kitérő zongorázó hírében álltam.

Ebből a stagnálásból mint a villám ragadott ki az „Imigyen szóla Zarathusztra“ első budapesti előadása (1902); a mű, amelyet a legtöbb pesti muzsikusi irtózással hallgatott, engem a legnagyobb elragadtatással töltött el: végre megpillantottam az irányt,⁵ amely újat rejt méhében. Rávettem

magam Strauss partitúrának tanulmányozására és ismét elkezdtem komponálni. Még egy másik körülmény is döntő jelentőségű volt fejlődésemre: ez időben indult meg Magyarországon az az ismert sovén politikai drámlat, amely a művészet terén is érezhetővé vált. Arról volt szó, hogy a zenében is valami specifikusan magyart kell teremteni. Ez az eszme megragadott engem is és ráterelte figyelmemet népzeneink ta- [Sp. 79] nulmányozására, helyesebben annak tanulmányozására, amit akkoriban magyar népzeneink tartottak.

Ilyen körülmények között⁶ komponáltam 1903-ban „Kossuth“ című szimfóniai költeményemet, amelyet Richter János azonnal elfogadott előadásra és be is mutatott Manchesterben (1904 febr.). Ebben az időben írtam továbbá egy hegedűszonátát és egy zongoraötöst is; az elsőt Fitzner Rudolf mutatta be Bécsben, az utóbbit a Prill-féle vonósnegyes. E három művem nem került kiadásra. Ebbe a korszakba tartoznak még: az 1904-ben komponált „Rapszódia zongorára és zenekarra“ (op. 1.), amellyel 1905-ben eredmény nélkül versenyeztem Párizsban a Rubinstein-díjért, továbbá a nagy zenekarra írt első szvit 1905-ből.

Strauss Richárd azonban nem sokáig tartott bilincseiben. Újból tanulmányozni kezdtem Lisztet, — nevezetesen kevésbé népszerű alkotásait, mint pl. az „Années de Pélérinage“-t, a „Harmonies poétiques et religieuses“-t, a Faust-szimfóniát, a „Haláltánc“-ot, stb. — és ezek a tanulmányok némi, számomra kevésbé rokonszenves, külsőségeken keresztül a dolog magvához vezettek: föltárult előttem ennek a művésznek igazi jelentősége, műveinek jelentőségét nagyobbak éreztem a zene fejlődése szempontjából, mint Wagnerét és Straussét.⁷

Fölsírtam továbbá, hogy a tévesen népdaloknak ismert magyar dallamok — amelyek a valóságban többé-kevésbé triviális népies műdalok — kevés érdekességet nyújtanak, és így 1905-ben hozzáfogtam a mindaddig teljesen ismeretlen magyar parasztzene föl kutatásához. E munkámban nagy szerencsémre kiváló zenész-munkatársat találtam Kodály Zoltán személyében, aki kitűnő érzékkel és ítélőképes- [Sp. 80] séggel nem egy megbecsülhetetlen útmutatást és tanácsot adott számomra a zene minden terén.

Kutatásomat tisztán zenei szempontból kiindulva és kizárólag magyar nyelvterületen kezdtem meg, később azonban a szláv és román nyelvterületeken is folytattam.⁸

Mind e parasztzeneink tanulmányozása azért volt számomra döntő jelentőségű, mert rávezetett arra, hogyan függetleníthetem magam teljesen az eddigi dur-moll-rendszer egyeduralkodó alól. Mert a gyűjtés útján nyert dallamkincs túlnyomó és éppen legértékesebb része a régi egyházi hangnemekben, vagyis a görög és bizonyos még primitívebb (pentatónikus) hangnemekben mozog, azonkívül a legváltozatosabb és legszabadabb ritmikus alakulatot és ütemváltozást mutatja úgy a rubato-, mint a tempo giusto-előadásban. Kiderült, hogy a régi, a mi műzenénkben többé nem használatos hangsorok egyáltalában nem veszítették el életképességüket. Alkalmazásuk újszerű harmonikus kombinációkat is lehetővé tett. A diatonikus hangsor kezelése a merev dur-moll-skálától való megszabaduláshoz vezetett és végső következményében ahhoz, hogy teljesen szabadon rendelkezhetünk kromatikus tizenkéthang rendszerünk minden egyes hangja fölött.

1907-ben kineveztek zongoratanárnak a Zeneakadémiára és kineveztetésemet főleg azért fogadtam szívesen, mert lehetővé tette, hogy itthon telepedjem le és így tovább haladjak folklorisztikus céljaim felé. Amidőn még ugyanebben az évben Kodály ösztönzésére megismerkedtem Debussy műveivel és tanulmányozni kezdtem azokat, csodálkozva vettem észre, hogy Debussy melodikájában is nagy szerepet játszanak bizonyos, a mi népzeneinkével azonos pentatónikus [Sp. 81] fordulatok. Kétségtelenül ezek is valamely keleteurópai népzene — valószínűleg az orosz — befolyásának tulajdoníthatók. Hasonló törekvések észlelhetők Stravinszki Igor műveiben is. A mi korunkban tehát az egymáshoz legtávolabb fekvő földrajzi területeken ugyanazok az áramlatok jelentkeznek;

itt is, ott is egy friss, az utolsó évszázadok alkotásai által nem befolyásolt paraszttzene elemeivel akarjuk a műzenét életteljesebbé tenni.

Negyedik ópuszomtól kezdve írt műveim, amelyek éppen az imént vázolt nézetet akarják kifejezésre juttatni, természetesen nagy ellentmondást keltenek Budapesten. A meg nem értés oka egyebek között az is volt, hogy az újabb zenekari művek majdnem kivétel nélkül meglehetősen tökéletlen [Sp. 82] módon kerültek előadásra; nem volt sem megértő dirigensünk, sem alkalmas hangverseny-zenekarunk. Mikor a harc nagyon kiéleződött, 1911-ben néhány fiatal zenész, köztük Kodály és én is, megkíséreltük egy Új Magyar Zeneegyesület alakítását. A vállalkozás tulajdonképpeni célja egy önálló hangversenyzenekar szervezése volt, amely az újabb és legújabb zeneművészeti alkotásokat⁹ elfogadható módon adta volna elő. Ámde a cél elérésére irányuló minden erőfeszítésünk eredménytelen maradt. Ezek és más, személyesebb természetű balul kiüjtött kísérletek indítottak arra, hogy 1912 táján teljesen visszavonuljak a nyilvános zenei élettől, de amál serényebben folytattam zenei folklór-tanulmányaimat. Számos, a mi viszo- [Sp. 83] nyainkhoz képest meglehetősen merész utazási tervvel foglalkoztam, amelyek közül, szerény kezdetnek, egyet meg is tudtam valósítani. 1913-ban Biskrába és környékére utaztam, hogy az ottani arab paraszttzenét tanulmányozzam. A háború kitörése már azért is fájdalmasan érintett,¹⁰ mert egyszerre véget vetett jóformán minden efajta kutatásnak, és tanulmányaim számára most már csak Magyarország egyes részei maradtak hátra, amelyekben még 1918-ig, mindenestre az eddiginél korlátozottabb mértékben, tovább dolgozhattam.

Az 1917. év döntő változást hozott a budapesti közönségnek műveimmel szemben tanúsított magatartásában; megérhettem végre, hogy egy nagyobb művet, A fából faragott királyfi című táncjátékot Tango Egisto karmester vezénylete alatt zeneileg kifogástalan előadásban hallhattam. 1918-ban ugyancsak Tango mutatta be régebbi színpadi művet, az 1911-ben írt A kékszakállú herceg vára című egyfelvonásos zenedrámát.¹¹

Ezt a kedvező fordulatot azonban, fájdalom, 1918 őszén a politikai és gazdasági összeomlás követte. Az ezzel kapcsolatos, mintegy másfél évig tartó bonyodalmak egyáltalában nem voltak alkalmasak arra, hogy az ember bármilyen komolyabb munkát nyugodtan elvégezhetett volna.

Még a mai helyzet sem teszi lehetővé, hogy akár csak gondolni is mernék zenei folklór-tanulmányaim folytatására. Saját erőnköböl nem engedhetjük meg immár magunknak ezt a „fényűzés“-t, ezenkívül az egykori Nagy-Magyarországtól¹² elszakított területeken a tudományos kutatás politikai okokból is lehetetlen.¹³ Távlati országok beutazása pedig elérhetetlen . . .

[Sp. 84] Egyébként sehol a világon nem mutatkozik igazi érdeklődés a zenetudomány ez ágazata iránt — nem lehetetlen tehát, hogy nincs is az a fontossága, amit néhány fanatikusa néki tulajdonít!

ANMERKUNGEN

Dieser Text ist erschienen in *Az Est Hármaskönyve. Lexikon az újságolvasó számára. Az Est, Pesti Napló, Magyarország előfizetőinek* (Dreierbuch des Az Est. Lexikon für den Zeitungsleser von: Az Est [Der Abend], Pesti Napló [Pester Tageblatt], Magyarország [Ungarn]; [drei Zeitungen des gleichen Verlags]), 1923, Spalte 77–84. In Sp. 81–82 befindet sich eine Reproduktion des Autographs der ersten 14 Takte der II. Sonate für Violine und Klavier.

Nach dem Zeugnis von Frau M. Ziegler hat Bartók selbst den deutschen Text von 1921 ins Ungarische übersetzt. Sie erinnert sich auch, nach Fertigstellung der Abschrift Bartók darauf aufmerksam gemacht zu haben, daß er zur Kennzeichnung von „Herzog Blaubarts Burg“ den Ausdruck „zenedráma“ (Musikdrama) eingeführt habe, eine Bezeichnung, die er weder in der Fassung von 1918 noch 1921 gebraucht hatte.

Die innere Kritik dieser ungarischen Fassung konnte schon gestatten, auf Bartóks Autorschaft zu schließen, denn sie enthält Änderungen, von denen schwerlich anzunehmen ist, daß sie ohne Bartóks

Einverständnis durchgeführt wurden. Warum sollte sie auch ein anderer vorgenommen haben? Ein Fremder hätte eher getrachtet, so treu wie möglich zu übersetzen, während Bartók sich erlauben konnte, einige Einzelheiten zu ändern, die von anderen übergangen worden wären, während er selbst sie feiner oder präziser fassen konnte.

Daß Bartók in dieser ungarischen Fassung unterlassen hat, an Örtlichkeiten Erklärungen zu knüpfen (z. B. „Nagyszentmiklós, Torontáler Komitat in Ungarn, welches derzeit von Jugoslawien annektiert ist“), erklärt sich leicht von selbst, denn zu jener Zeit waren diese Tatsachen jedem Ungarn geläufig.

Und nun die Abweichungen vom Original des Jahres 1921. Die Zahlen beziehen sich auf die Stellen im ungarischen Text:

¹ *lernte Cello, um darin als Cellist mitwirken zu können.* (Deutscher Text; fehlt im Ungarischen.)

² Ungarisch: *Sohn Ferenc Erkel.*

Deutsch: *Sohn unseres bekannten Opernkomponisten Franz Erkel.*

³ Ungarisch: *unter dem Einfluß.*

Deutsch: *unter starkem Einflusse.*

⁴ Ungarisch: *Nach Abschluß der Gymnasialstudien kam ich auf den Rat Dohnányis nach Budapest an die Musikakademie, wo ich von 1899 bis 1903 Schüler von István Thomán (Klavier) und János Koessler (Komposition) war.*

Deutsch: *Nachdem ich das Gymnasium absolviert hatte, drängte sich die große Frage auf, welche Musikschule ich besuchen sollte. Damals galt das Wiener Konservatorium allgemein als einzige Stätte gediegener Musikstudiums. Trotzdem folgte ich schließlich dem Rate Dohnányis und kam nach Budapest, wo ich in der königlich ungarischen Musikakademie Schüler Prof. Stephans Thomans (Klavier) und Hans Koeßlers (Komposition) wurde. Hier blieb ich von 1899 bis 1903.*

⁵ Ungarisch: *endlich erblickte ich die Richtung . . .*

Deutsch: *endlich erblickte ich eine Richtung . . .*

⁶ Ungarisch: *unter diesen Umständen . . .*

Deutsch: *Unter diesen Einflüssen . . .*

⁷ Ungarisch: *ich empfand die Bedeutung seiner Werke vom Standpunkt der Entwicklung der Musik für viel größer als jener von Wagner und Strauss.*

Deutsch: *ich empfand bei ihm viel größeren Genius als bei Wagner und Strauß.* (Wie erinnerlich, war dieser Satz schon in der Fassung von 1921 ein strittiger Punkt.)

⁸ Ungarisch: *Meine Forschung begann vom rein musikalischen Standpunkt ausgehend und ausschließlich auf ungarischem Sprachgebiet, später setzte ich sie jedoch auch auf slawischem und rumänischem Sprachgebiet fort.*

Deutsch: *Diese Forschung begann ich vom rein musikalischen Standpunkte ausgehend, und zwar nur auf magyarischem Sprachgebiete; später jedoch gesellte sich die nicht minder wichtige wissenschaftliche Behandlung des Materials dazu, sowie die Erstreckung der Forschung auf die Sprachgebiete der Slowaken und Rumänen.*

⁹ Ungarisch: *welches die neueren und neuesten musikalischen Schöpfungen . . .*

Deutsch: *welches sowohl ältere, als auch neuere und neueste Musik . . .*

¹⁰ Ungarisch fehlt der Satzteil: *abgesehen von allgemein menschlichen Gründen . . .*

¹¹ Ungarisch: *mein älteres Bühnenwerk, das 1911 geschriebene Die Burg des Herzogs Blaubart betitelte einaktige Musikdrama.*

Deutsch: *mein älteres Bühnenwerk, den 1911 geschriebenen Einakter: „Die Burg des Herzogs Blaubart“ . . .*

¹² Ungarisch: *vom ehemaligen Großungarn . . .*

Deutsch: *vom ehemaligen Ungarn . . .*

¹³ Ungarisch fehlt der Satzteil: *und wegen der wechselseitigen Feindseligkeit.*

Unter den Papieren von Bartók ist folgender Briefentwurf zu finden:

Monsieur,

Je sais de M. Kiriac que Vous portez quelque interese à mes oeuvres. N'étant pas tout à fait inconnu à Vous, je me prends la liberté vous importuner avec une demande.

Il faut d'abord m'excuser de mon style abominable, mais—nous hongrois avons le grand malheur d'être avoisinés avec les allemands, et sont en consequence forcés d'apprendre l'allemand dans notre jeunesse. Plus tard—celui qui veut, apprend le français, mais ce qu'on n'apprend pas dans sa jeunesse, reste pour toujours incomplètement appris.

(félig, tökéletlenül)¹

J'ai collectionnai l'année passée en Biscra et dans ses environs, puis à El-Kantara la musique des paysans arabes. J'ai noté 180 mélodies environs, qui sont enregistrés sur 108 cylindres phonographiques. Je serais bien aise de savoir s'il y a un institut, ou un musée à Paris qui accepterait ces cylindres pour les conserver (avec la notation des mélodies) puis un institut, qui voudrait éditer une collection pareille, purement scientifique. Il faut aussi remarquer, que ces mélodies arabes ne ressemblent du tout aux mélodies dites „arabes“ (qui forment probablement plutot la musique des maures habitant des villes); ces mélodies sont purement ceux des paysans arabes; très primitifs, d'un „ambitus“ restreint [2. Seite] et qui ont en consequence — comme je crois — un intérêt moins pour les musiciens que pour les

zenetudósok²

savants de musique

J'irais à Paris en trois semaines, où je voudrais montrer à ces Messieurs ma collection c. à d. pour le moment seulement une partie d'elle, environ 10—15 cylindres avec leur notation en musique.

Je vous prie me désigner des Messieurs qui ont une paroles décisif chez un musée ou institut dans une affaire pareille.

Si on aura quelque intérêt pour accepter cette matière collectionné, et si on pourra me confier les futures recherches, je serais vraiment très heureux, car c'est ainsi que je vois assure la possibilité de continuer le travail sur cet terrain encore tout à fait inconnue. Et je m'imagine que justement les français devront avoir un grand intérêt pour faire des recherches musicaux chez les peuples (Arabes, Kabyles, Chaouia) de leurs colonies.

En attendant je Vous prie d'accepter ma collection des chansons roumaines, éditée par l'Académie Roumaine à Bucarest. Au point de vue scientifique, elle présente encore des défauts, mais au point de vue purement musical je crois qu'elle vous intéressera un peu.

Pour vous faciliter la pénétration dans ce grand nombre des mélodies, je prends la liberté de vous indiquer quelques-unes, qui méritent selon mon opinion une attention plus grande: N^o

Le mouvement des chansons marqué de poco rubato et a peu près ♩ = 72. Celle des chansons marqué de Allegretto ♩ = 120

Je vous prie de me faire savoir, si vous pouvez m'aider [3. Seite] dans l'affaire établi ici.

Agréez, Monsieur, l'expression de ma plus haute considération.

Ravel cime: 1., Rue de l'Isly.

Monsieur.

Sachant que vous portez quelque intérêt à mes oeuvres, je me permet de vous demander votre aide dans l'affaire suivante:

ANMERKUNGEN

^{1,2} Bartók hat wahrscheinlich gezweifelt, ob dies das richtige französische Wort sei und hat das ungarische Wort hinzugefügt.

Dieser Briefentwurf ist einschließlich der Worte: „une attention plus grande: N^o“. Bartóks Autograph mit Ausnahme der Wörter: *Je me prends la liberté* (2. Zeile), *de* (3. Zeile), *nds* (von: allemands, 4. Zeile), *Je serais bien aise de savoir s'* (9. Zeile) die von Frau M. Ziegler eingetragen wurden; von „Le mouvement des chansons“ angefangen ist es von Frau M. Ziegler geschrieben. Es fehlen sowohl Datum als Adresse. Die Berufung auf Kiriac und die kurze Anmerkung: „Ravel cime“ (Ravels Adresse) läßt uns jedoch an Ravel denken, da wir in einem Brief von Kiriac adressiert an Bartók folgenden Passus finden:

Bucarest, le 9/13 octobre 1913

[. . .] Pendant les vacances j'ai eu quelques mots de mon ancien ami et camarade de Paris, Maurice Ravel. Je lui ai parlé aussi de vos compositions et je vous reproduis les lignes qui vous concernent:

»Je suis très heureux d'apprendre par vous que Béla Bartók a quelques sympathies pour mes oeuvres. Je connais une partie des siennes, notamment un quatuor à cordes, qui est bien un des rares ouvrages qui m'aient frappé et ému depuis quelques années.«

Je suis sur que ça lui fera plaisir de lui envoyer un exemplaire de votre dernière composition. Son adresse: 4, Avenue Carnot, Paris [. . .]

Es sind jedoch zwei Schwierigkeiten: 1. Ravels Adresse ist verschieden; es liegt also an den Biographen Ravels, uns darüber aufzuklären. 2. Unter Bartóks Briefen an Calvocoressi, die Mr. John Lade dem Bartók Archivum schenkte, ist folgender Brief vorhanden:

Rákoskeresztur (Hongrie)

27. V. 1914

Monsieur,

sachant que vous portez quelque intérêt à mes oeuvres, je me permet de vous demander votre aide dans l'affaire suivante.

L'année passé j'ai collectionné de la musique des paysans arabes en Biscra et dans ses environs, puis à El-Kantara. J'ai trouvé 180 mélodies environ, qui sont enregistrées sur 108 cylindres phonographiques. Je serais bien aise de savoir, s'il y a un institut ou un musée à Paris qui accepterait ces cylindres pour les conserver (avec la notation des mélodies) [2. Seite] puis un institut ou société qui voudrait éditer une collection pareille purement scientifique. Il faut remarquer que ces mélodies arabes ne ressemblent du tout aux mélodies dites „arabes“, elles sont plus simples, plus primitifs.

Je vous prie de me désigner des Messieurs qui ont une parole décisif dans une affaire pareille. J'irais à Paris en trois semaines, où je voudrais montrer à ces Messieurs une partie de ma collection: 10—15 cylindres avec leur notation en musique.

Je m'imagine que justement les français devront avoir un grand intérêt pour les recherches musicaux chez les peuples de leurs colonies.

[3. Seite] Je vous prie de me faire savoir, si vous pouvez m'aider dans cette affaire.

Agréez, Monsieur, l'expression de ma plus parfaite considération.

Béla Bartók

Es ist leicht zu merken, daß die Texte der zwei Briefe fast identisch sind und daß der Zweite so beginnt, wie Frau M. Ziegler am Ende des Briefentwurfes notiert hat. Zur Erklärung des sich hieraus ergebenden Problems sind verschiedene Hypothesen möglich:

1. daß Bartók Ravel mit Calvocoressi verwechselt und seinen Irrtum bei Abschrift seines Briefes ins Reine gemerkt hat;
2. daß er den Brief tatsächlich an Ravel mit den von Frau M. Ziegler vorgeschlagenen Änderungen geschrieben hat, und Ravel, der entweder keine Lust oder keine Zeit hatte, sich mit diesen Fragen zu beschäftigen, den Brief an Calvocoressi weiterleitete, der eventuell mehr Beziehungen zu offiziellen Kreisen hatte und daher eher geneigt war, sich mit der Angelegenheit zu befassen. Da die Anrede im Brief nur „Monsieur“ ohne Namensnennung lautet, ist der Empfänger mit Sicherheit nicht festzustellen;
3. daß Bartók zwei ähnliche Briefe geschrieben hat.

Obzwar die erste Hypothese sehr unwahrscheinlich ist, kann sie doch nicht ohne weiteres abgelehnt werden. Frau M. Ziegler konnte mir keine Aufklärung geben. Hinsichtlich der zwei anderen Hypothesen ist es uns unbekannt, ob Bartók einen Brief an Ravel geschrieben hat. Obwohl ein Zusammentreffen in Paris im Juni–Juli 1914 nicht ausgeschlossen wäre, scheint es wenig wahrscheinlich zu sein, da wie Frau M. Ziegler bestätigte, Bartók nie darüber sprach, was er entweder in seinen Briefen oder nach seiner Rückkehr sicher getan hätte. Da wir weder von Ravel noch von Calvocoressi eine Antwort besitzen, können wir nichts bestimmen. Der einzige Anhaltspunkt ist, daß unter den Briefen von Calvocoressi sich der von uns veröffentlichte Brief befindet, der mit dem Briefentwurf fast identisch ist, dessen gewisse Merkmale jedoch die Annahme gestatten, daß Ravel der Adressat war.

Durch den von Calvocoressi stammenden Brief sind wir an das Datum gebunden; übrigens geht auch aus dem Text hervor, daß es sich um Ende Mai oder spätestens Anfang Juni handelte. Dieses mit dem Reiseterrain nahezu zusammenfallende Datum erklärt eventuell, warum Bartók keine schriftliche Antwort erhielt.

Man weiß, daß diese Reise Bartóks fast ein schlechtes Ende genommen hat. Nachdem er in Paris einige Besuche gemacht hatte, unter anderen (am 15. Juli) im Archives de la Parole bei Ferdinand Brunot, mit dem er die Ausgabe von Schallplatten mit rumänischen Volksliedern besprach, besuchte Bartók mehrere Kathedralen (u. a. in Rouen) und fuhr nach Paris-Plage. Beim Betreten eines Kaffeehauses sah er dort eine Zeitung liegen, die er aus Neugier öffnete. Zu seiner größten Bestürzung erfuhr er so vom Ultimatum der Monarchie an Serbien. Er begriff die Gefahr, kehrte unverzüglich nach Paris zurück und erreichte noch den allerletzten nach Wien abgehenden Zug, was ihn vor dem Internierungslager rettete.

D. G. Kiriac (1866–1923) war Mitglied der rumänischen Akademie. Vorzüglicher Musiker, hervorragender Folklorist von bemerkenswertem Wissen, ein Mensch von bewunderungswerter Redlichkeit, war er der erste Ausländer, der Bartóks wissenschaftliche Tätigkeit gefördert hat und sein Vermittler zur rumänischen Akademie im Interesse der Ausgabe der *Chansons populaires roumaines du département Bihar* (Bukarest 1913).

Das Waldbauer-Quartett spielte das Quartett Op. 7 Bartóks am 7. Dezember 1910 in Paris. Nach einer Karte Waldbauers (an Bartók vom gleichen Tage adressiert) war Ravel beim Konzert anwesend.

DENIS DILLE

BARTÓKS BRIEFE AN DR. E. LATZKO

Budapest, Szilágyi tér 4.
16. Dez. 1924.

Sehr geehrter Herr Kapellmeister!

Es freut mich sehr von Ihnen zu erfahren, dass auch mein „Blaubart“ in Weimar aufgeführt werden soll; von der Univ. Ed. habe ich bloss über den „Holzprinz“ eine Mitteilung erhalten.

Ich würde Ihnen anempfehlen die Saxophon-Stellen nicht mit 2 Klarinetten, sondern mit Engl. Horn und Bassklar. spielen zu lassen. — Bisher hatte ich überall die Erfahrung, dass die Sänger die „parlando“ Stellen im Blaubart (der überwiegende Teil der Singstimmen besteht aus solchen „parlando“ Stellen) im festen Rhythmus (*tempo giusto*) vortragen wollten. Ebendeshalb mache ich Sie darauf aufmerksam, dass eine solche Auffassung gänzlich falsch wäre, eine Art Sprechgesang muss durchaus vorherrschen.

In Frankfurt hatte ich sehr traurige Erfahrungen: das Orchester war widerspänstig, der Darsteller des Blaubart war derart unsicher, dass er ganze Takte improvisiert hat; die Koreographie des Holzprinzen wurde von einer Ballerine, die nichteinmal die Noten kannte, verfertigt usw. Ich möchte gerne von Ihnen erfahren, ob in Weimar in dieser Hinsicht günstigere Verhältnisse sind. Was nun den Vortrag anbelangt, so würde ich Sie [2. Seite] bitten

- 1) den folkloristischen Zug in meiner Musik nicht allzusehr hervorzuheben;
- 2) zu betonen, dass ich in diesen Bühnenwerken, wie auch in meinen sonstigen Originalwerken niemals Volksmelodien anwende;
- 3) dass meine Musik durchaus tonal ist und
- 4) auch mit der „objektiven“ und „unpersönlichen“ Art nichts gemeinsames hat (also eigentlich überhaupt nicht „modern“ ist!)

Ihren weiteren Mitteilungen entgegengehend

verbleibe ich hochachtungsvoll

Ihr ergebener
Béla Bartók

Budapest, 1925. V. 15.

Sehr geehrter Herr Kapellmeister!

Es hat mich sehr gefreut, was Sie über die Aufführung mir mitgeteilt haben. Namentlich aber, dass sowohl Sie, als auch das Publikum den „Blaubart“ höher schätzt als den „Holzgeschnitzten Prinzen“. Offen gestanden, liebe ich dieses letztere Werk nicht sehr; den „Blaubart“ halte ich,

sowohl was die Musik als auch was den Text anbelangt, für ein unvergleichlich besseres Werk. Freilich bin ich dessen sicher, dass trotz alledem selbst der Blaubart auf keinen ständigen Publikum Erfolg rechnen kann.

Inzwischen habe ich einige Kritiken über die Aufführung in der „Die Oper von Heute“ gelesen, die tatsächlich recht günstig sind.

Ich danke Ihnen nochmals sehr für alle Ihre Mühe
und verbleibe mit den besten Grüßen

Ihr ergebener
Béla Bartók

ANMERKUNGEN

Dr. Ernst Latzko (geb. 1885) war 1913–1927 Kapellmeister am Nationaltheater in Weimar. Am 2. April 1925 führte er dort Herzog Blaubarts Burg und den Holzgeschnitzten Prinz auf. Bartóks Brief und Karte die wir vorstehend veröffentlichen, beziehen sich also auf die Vorbereitung bzw. die Aufnahme dieser Aufführung.

In *Musikblätter des Anbruch* (Wien, 7. Jahrgang, Juni/Juli Heft 1925) finden wir auf S. 313–316 einen Artikel: *Béla Bartóks „Herzog Blaubarts Burg“* von Dr. E. Latzko. Nach einer Anmerkung des Herausgebers der Zeitschrift handelt es sich um einen Auszug aus dem Vortrag, den Dr. Latzko in einer Morgenfeier vor der Aufführung des Werkes gehalten hatte; er wiederholte den gleichen Vortrag auch im Rundfunk. In derselben Nummer, S. 329 besprach Dr. Heinrich Strobel in der Rubrik: *Neue Opern in Thüringen* die Aufführung der beiden Stücke sowie den Vortrag, anlässlich dessen Dr. Latzko mit dem Violinisten Robert Reitz die erste Violinsonate Bartóks gespielt hatte.

Format des 1. Briefes: Einzelblatt 229 × 147 mm. Der Umschlag trägt die Adresse:

Herrn
Kapellmeister Dr. Ernst Latzko

Weimar
Moltke str. 15. III.

Der Umschlag selbst befindet sich in üblem Zustand: die Marke wurde abgeschnitten, so daß der Poststempel fehlt. Die Klappe des Umschlages ist abgerissen, wir wissen daher nicht, ob Bartók auf ihm seine Adresse vermerkt hatte.

Die zweite, eine Postkarte, trägt annähernd die gleiche Adresse:

Herrn Kapellmeister Dr. Ernst Latzko

Weimar
Thüringen Moltke strasse 15. III.

Es ist eine Postkarte der ungarischen Post. Eine übergeklebte Marke wurde derart entfernt, daß ein Poststempel kaum sichtbar und nicht mehr zu entziffern ist. Bartóks Adresse fehlt.

In Bartóks Korrespondenz kommt der Name Latzko noch einmal vor, u. zw. in einem an ihn gerichteten Brief des Vereins für Kammermusik in Prag:

Prag, am 29. Jänner 1938.

Herrn
Prof. Béla Bartók
Budapest.

Sehr geehrter Herr Professor,

Der Verein für Kammermusik würde gern bei seinem nächsten satzungsmässen Konzertabend moderner Musik Ihre neue Sonaten für 2 Klaviere und Schlagwerk in Prag zur Erstaufführung bringen [. . .]

Für die Aufführung Ihres Werkes ist als Pianist Herr Dr. Ernst Latzko in Aussicht genommen, welcher bereits vor 13 Jahren als Kapellmeister in Weimar am dortigen Hoftheater Ihr „Herzog Blaubarts Schloss“ und „Der Holzgeschnitzte Prinz“ erfolgreich zur Aufführung gebracht hat. [. . .]

(gez.) Prof. Dr. Gustav Becking

★

Die vier folgenden (der dritte auf Schreibmaschine, die anderen handgeschriebenen) Briefe von Dr. E. Latzko an Bartók habe ich erst vor kurzem in Bartóks Korrespondenz gefunden.

Deutsches Nationaltheater

Sehr verehrter Herr Professor!

Weimar, den 8. 12. 24.

Sie werden vielleicht durch die Universal-Edition erfahren haben, daß das deutsche Nationaltheater in Weimar Ihren „Blaubart“ und „Holzprinz“ aufzuführen beabsichtigt. Ich habe die beiden Werke seinerzeit bei der Erstaufführung in Frankfurt gehört und mich seitdem bemüht, hier eine Aufführung durchzusetzen. Ich muß Sie von vorneherein darauf aufmerksam machen, daß das sehr stark reactionäre Weimar kein günstiger Boden für Ihre Werke ist und daß mit einem großen Publikumserfolg kaum zu rechnen ist. Allerdings gibt es unter der Intelligenz, namentlich in den Kreisen der radikalen bildenden Künstler (Bauhaus) Viele, die sich für Ihr Schaffen lebhaft interessieren und dieser Aufführung mit größter Spannung entgegensehen. Ich habe die Absicht, in einer [2. S.] Morgenfeier einige Worte über Sie zu sprechen und wäre Ihnen dankbar, wenn Sie mir dafür das mitteilen wollten, worauf Sie besonderen Wert legen. Auch für Wünsche und Ratschläge betreffs der Interpretation Ihrer Werke wäre ich sehr empfänglich. Sie haben wohl nichts dagegen, daß die Saxophon- bzw. Piston-Stellen in die Klarinetten, bezw. Trompeten eingezogen werden, für den Fall, daß eine Beschaffung dieser Instrumente unmöglich ist?

Diese erste Aufführung ist für den 31. Januar 1925 in Aussicht genommen.

Ich wäre Ihnen für baldige Antwort sehr dankbar und bin mit vorzüglicher Hochachtung

Ihr sehr ergebener

Dr. Erich Latzko.

1. Kapellmeister.

Deutsches Nationaltheater

Sehr verehrter Herr Professor!

Weimar, den 6. 3. 25.

Die Premiere Ihrer Werke ist nun auf den zweiten April festgesetzt worden und ich hoffe, daß nun nichts mehr dazwischen kommt. Ich habe auf Ihren Rat die Rolle der Judith umbesetzt. Beide Darsteller sind mit großem Eifer bei der Sache und wir probieren momentan täglich. Nächste Woche ist die erste Bühnenprobe von „Blaubart“. Mit dem Orchester habe ich einmal beide Werke durchgespielt, damit es zunächst einen Gesamteindruck erhält, in der nächsten Wochen beginnen die eigentlichen Studienproben. Hier wird es wohl manche passive Resistenz geben aber das ist ja bei jedem wirklich neuen Werk. Meinen Vortrag habe ich nun fertig, die Morgenfeier findet am Sonntag d. 29. März Vormittag statt. Ich möchte nach dem Vortrag mit unserem Konzertmeister Ihre [2. Seite] erste Klavier-Geigensonate spielen. Können Sie mir vielleicht sonst einen Rat geben, was Sie für diesen Zweck für geeignet hielten.

Nun noch eine Frage. Haben Sie nicht Lust, zu der Aufführung herzukommen? Wenn Sie kommen sollten würde es mir eine besondere Ehre sein, wenn Sie mein Gast sein wollten.

Mit vorzüglicher Hochachtung

bin ich Ihr sehr ergebener

Erich Latzko.

Deutsches Nationaltheater

1 Anlage!

Herrn

Professor Béla Bartók,

B u d a p e s t .

Sehr verehrter Herr Professor!

Weimar, den 30. März 1925.

Mit größtem Bedauern habe ich von Ihrem eben eingetroffenen Brief Kenntnis genommen. Ob es möglich sein wird, Ihre Werke in der nächsten Spielzeit wieder aufzunehmen, muss natürlich vom Erfolg abhängig gemacht werden.

Gestern hat die einführende Morgenfeier stattgefunden und ich muss sagen, dass sie gegen meine Erwartung bei dem allerdings nicht sehr zahlreich erschienenen Publikum einen sehr günstigen Widerhall gefunden hat, sodass ich auch für die Premieren das Beste hoffe. Ich lege diesem Briefe ein Programm der Morgenfeier bei und mache Sie aufmerksam, dass die ganze Veranstaltung am Sonntag, den 5. April mittags [2. Seite] 12 Uhr in einem Radiokonzert wiederholt wird. Wenn Sie die Möglichkeit haben, sich auf den Sender Leipzig oder Dresden einzustellen, können Sie also das Ganze in Budapest hören. Selbstverständlich werde ich Ihnen nach der Premiere Nachricht geben.

Mit vorzüglicher Hochachtung

und besten Grüßen

bin ich

Ihr sehr ergebener

Dr Erich Latzko

Sehr verehrter Herr Professor!

Berlin, 9. 4. 25.

Ich war in den letzten Tagen so sehr mit Arbeit überhäuft, daß ich nicht früh dazukomme, Ihnen zu schreiben. Ich bin überaus glücklich, Ihnen mitteilen zu können, daß Ihre Werke einen ehrlichen Erfolg hatten. Namentlich der „Blaubart“ hat den guten Teil des Publikums tief ergriffen. Ich gestehe offen, daß ich weder vom Publikum noch von der Presse eine solche Aufnahme erwartet habe. Widerspruch hat sich überhaupt nicht erhoben. Der Berliner Börsen-Courier hat gleich am nächsten Tag eine Vornotiz und einen längeren Artikel über die Aufführung gebracht, in der Erfurter Zeitung war eine enthusiastische Besprechung, der Kritiker der „Weimarschen Zeitung“ (ein politisch alldentschvölkisches, künstlerisch durchaus reactionäres Blatt) schreibt, daß der „Blaubart“ das stärkste und eindrucksvollste Werk sei, daß er in der ganzen neuen Musik kenne. Besonders gefreut hat es mich, daß das Personal, besonders das Orchester, das zunächst nichts mit dieser Musik anzufangen wußte, vom Probe zu Probe tiefer in die Werke eindrang, sodaß schließlich ein großer Teil erklärte, daß es eigentlich doch sehr schön sei. Schade, daß Sie nicht da waren, mich hätte es [2. Seite] interessiert, wie Sie die Aufführungen gefunden hätten. Ich kann nur sagen, so intensiv und anstrengend die Proben waren, die ganze Zeit hat mir große Befriedigung und Freude gebracht, namentlich der „Blaubart“ ist mir wirklich ans Herz gewachsen. Hoffentlich höre ich noch einmal von Ihnen. Einstweilen herzliche Grüße von Ihrem ergebenen

Erich Latzko.

DAVID CLEGG

EIN UNVERÖFFENTLICHTER BRIEF BARTÓKS AN E. J. DENT

In der Rowe Music Library des King's College Cambridge wird ein Brief Béla Bartóks an Prof. Edward J. Dent aufbewahrt. Der Brief befand sich im Nachlaß Prof. J. B. Trends, der ein Freund E. J. Dents war.

Edward J. Dent (1876—1957) war ein überaus bewandeter Musikologe, und viele seiner Schriften zeugen von dem großen Interesse und der Anspornung die er der modernen Musik zuwandte. Ein vollständiges Verzeichnis seiner Essays ist in Lawrence Haward: *Edward J. Dent, a Bibliography* (Privatdruck der Universitätsdruckerei für King's College, 1956) enthalten. Er hat das Libretto der *Zauberflöte* für die Aufführung in Cambridge im Jahre 1911 übersetzt und wir wollen auch daran erinnern, daß er viele Jahre später Zoltán Kodálys *Psalmus Hungaricus* und *Háry János* (in Zusammenarbeit mit Dennis Arundell für eine von der B. B. C., London, gesendete Studioaufführung) ins Englische übertragen hat. Seine größeren Arbeiten schließen *Alessandro Scarlatti, his Life and Works* (1905) und das *Life of Handel* (1934) ein. Trotz seines Interesses an der Musikgeschichte ergab sich die Verbindung E. J. Dents mit Béla Bartók erst aus Dents Funktion als erster Präsident der International Society for Contemporary Music (ISCM).

Im selben Jahr 1922, als Bartóks Spiel und besonders die Aufführung seiner ersten Violinsonate mit Jelly von Arányi das Interesse für ihn weckte, fand in Salzburg ein Kammermusikfest statt. Bartóks Violinsonate wurde im Eröffnungskonzert des Festivals gespielt, und kurz darauf wurde die Gründung einer ständigen Organisation zur Förderung der zeitgenössischen Musik beschlossen. Damals kam die International Society zustande. E. J. Dent wurde zu ihrem ersten Präsidenten gewählt — ein Posten, den er bis 1938 bekleidete, als er ihn an Edwin Evans übergab. Das erste Musikfest wurde 1923 in Salzburg abgehalten, und in Verbindung mit dem nächsten Festival schrieb Bartók seinen einzigen untenstehenden Brief an Prof. E. J. Dent.

Budapest, Szilágyi tér 4., 2. Okt. 1923

Sehr geehrter Herr Dent!

Ich bin sehr gerne bereit im nächsten Jahre im Jury der Gesellschaft teilzunehmen. Ich muss indessen zwei Umstände erwähnen: ich könnte die Reise nach Zürich zur Sitzung nur dann unternehmen, wenn mir sämtliche Reisespesen vergütet werden; zweitens, könnte ich, wenn sich mir Ende Februar irgend ein unaufschiebbares und unvorhergesehenes Engagement bietet,

an der Sitzung nicht teilnehmen. Denn, wie Sie vielleicht wissen, lebe ich in nicht besonders guten Verhältnissen, resp. ich bin sehr angewiesen auf das Konzertieren oder sonstigen Geld-Erwerb. — Wenn es also der Gesellschaft recht ist, dass ich als Jury-Mitglied fungiere, mit dem Vorbehalt einer eventuellen Absage im erwähnten Falle, so bin ich natürlich sehr gerne bereit, in dieser Arbeit teilzunehmen.

Könnte ich meine Stimme brieflich einsenden dann wäre die Sache allerdings für mich bedeutend einfacher. Ist das vielleicht möglich?

Ihrer geschätzten Antwort entgegensehend

verbleibe ich

Ihr ergebener

Béla Bartók

Ich möchte hier erwähnen, daß E. J. Dent 1922 zwei kurze Artikel über Bartók geschrieben hat und er einer der ersten Autoren in England war, die ein Interesse an seiner Musik zeigten. Diese Arbeiten sind: „Béla Bartók“ in *Nation and Athenaeum*, 1. April 1922, No. XXXI, S. 30 u. 32, und „A Hungarian Bluebeard“ im gleichen Blatt, 3. Juni, No. XXXIX, S. 354 und 356. Zwei Jahre später, 1924, waren Bartók und E. J. Dent Mitglieder des Ausschusses, der für die Verfassung des Artikels über Harmonie verantwortlich war, welcher in *Dictionary of Modern Music and Musicians* (London, J. M. Dent, 1924), S. 214—224 erschienen ist. Der Vorsitzende des Ausschusses war Granville Bantock, und zu seinen Mitgliedern gehörten Arnold Bax, R. Vaughan Williams, Donald Tovey und Eugene Goossens.

VIOREL COSMA

EIN BRIEF BARTÓKS IN DEN RUMÄNISCHEN ARCHIVEN

Die künstlerischen und freundschaftlichen Beziehungen des Komponisten Béla Bartók zu rumänischen Musikern, Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens und Impresarios haben im Laufe der Jahrzehnte eine umfangreiche Korrespondenz ins Leben gerufen, deren Veröffentlichung heute ein verdienstvoller Beitrag zur Kenntnis der Wirksamkeit des großen ungarischen Musikschöpfers darstellt. Die rumänischen Musikologen bemühen sich um die Auffindung dieser Dokumente, um die Bedeutung Béla Bartóks auf den rumänischen Kunstgebieten und die Rolle dieses geistig hochgebildeten Musikers in der Annäherung der beiden Nachbarvölker klar herauszustellen.

Die Handschriftensammlung der Bibliothek der Rumänischen Akademie in Bukarest, hat vor kurzem einen neuen Brief Béla Bartóks erworben, der im persönlichen Archiv des im vergangenen Jahr verstorbenen rumänischen Musikkritikers Emanoil Ciomac gefunden wurde. Hier der Inhalt dieses mit Tinte auf drei Seiten geschriebenen Dokumentes;

Sehr geehrter Herr!

Ihre Postkarte habe ich vorgestern erhalten, und sende Ihnen nun beiliegend vier Programme: eines für Grosswardein und Temesvár, die übrigen 3 für Klausenburg, Arad und Bukarest. Bitte verwechseln Sie die Programme ja nicht, denn es ist wichtig, dass jede Stadt das für sie speziell bestimmte Programm erhalte. Ferner sende ich Ihnen 2 Photographien, die ich jedenfalls zurück verlange nach meinem Konzert in Bukarest.

Im Jahr 1921 ist eine „Bartók“ nummer der Zeitschrift „Anbruch“ (Wien) erschienen; das einzige bei mir befindliche Exemplar benötigt indessen die K. Direktion Fodor. Letztere sendet Ihnen jedoch aus demselben einiges in Abschrift. Ich gebe Ihnen hier noch einige Angaben an, die vielleicht für das Bukarester Publikum von speziellem Interesse sind. Ich habe mich von 1909 bis 1917 mit der siebenbürgisch-rumänischen Volksmusik sehr gründlich beschäftigt, und habe ungefähr 3500 in den entlegensten rumänischen Dörfern des früheren Ungarns sammt ihrer Texte gesammelt. Das meiste hiervon habe ich auf ungef. 800 Phonograph-Walzen aufgenommen. Aus diesem Material sind bis jetzt folgende wissenschaftliche Publikationen erschienen: 1) Căntece din Bihor (350 Melodien sammt Text), herausgegeben von der Academia Română in 1913; dann 2) „Die Volksmusik der Rumänen von Maramureș“ (365 Melodien), als IV. Band der „Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft“ (herausgegeben von „Drei Masken Verlag“,

München, 1923). In jeden dieser Bände ist auch eine wissenschaftliche Beschreibung des Materials einverleibt.

Für Klavier gesetzt und erschienen sind folgende Hefte: „Colinde“ und „Rumänische Volks-tänze“ (letztere werde ich auch in Bukarest spielen).

Das Orchestermaterial und die Partitur meiner Rhapsodie werde ich Ihnen am 14. Sept. unter eingeschriebenen Kreuzbände schicken und bitte Sie mich sofort nach Ankunft der Sendung darüber zu benachrichtigen. Auch bitte ich Sie mir mitzuteilen, wer in Arad und Temesvár meine Konzerte veranstaltet, damit ich weiss an wen ich mich dort nach meiner Ankunft wenden soll. Wenn Hotelzimmerbestellung nötig ist, dann bitte ich die Veranstalter dies zu tun, und mich hierüber zu benachrichtigen. N. b. in Grosswardein wohne ich privat, also ist dort keine Bestellung notwendig.

Ferner bitte ich Sie um die Verfügung, dass ich nach meinem 1 und 2 (vor der Bukarester stadtfindenden) Konzerten bereits einen entsprechenden Teil des Honorars ausbezahlt bekomme.

Hochachtungsvoll,

Ihr ergebener,

Béla Bartók.

N. B.: Ich danke Ihnen bestens für die freundliche Auskunft bezüglich des Vereines.*

ANMERKUNGEN

Das Fehlen des Umschlages, das die Identifikation des Adressaten erschwert, wirft folgende erste Frage auf: an wen war dieser Brief gerichtet? Es ist bekannt, daß Emanoil Ciomac nicht im Briefwechsel mit Béla Bartók gestanden hat. Wenn dieser Brief an ihn gerichtet war, würde er das erste Dokument der Bestätigung des Vorhandenseins eines neuen Namens in der Liste jener Personen darstellen, mit denen der ungarische Musiker korrespondiert hat. Als Emanoil Ciomac noch lebte, sprachen wir miteinander viel über den Autor des „Wunderbaren Mandarin“, niemals jedoch erwähnte er das Vorhandensein dieses Briefes. Auch als ich, nach dem Tode des Musikkritikers (13. Juni 1962) in der Absicht, für die Zeitschrift „Muzica“ auf ihn einen Nachruf zu verfassen, im Archiv seiner Familie nachforschte, habe ich zahlreiche Briefe, Programme und Plakate verschiedener Personen gefunden, aber keine Spur dieses Schreibens. Dieser Brief wurde indessen von den Erben des Kritikers zusammen mit einem anderen handschriftlichen Brief von Kodály, der auf dem Umschlag die Adresse George Enescos trägt, der Bibliothek der Rumänischen Akademie verkauft.

Wenn man also die Annahme unmittelbarer Beziehungen zwischen Béla Bartók und Emanoil Ciomac ausschließt, dann bleibt die Frage offen, an wen dieses Schreiben gerichtet war?

Aus seinem Inhalt ergibt sich, daß es zu Händen des Konzertorganisations der Staatlichen Philharmonie in Bukarest und Impresarios gelangen mußte, der Béla Bartók die Einkünfte aus seinen Provinzkonzerten sichern sollte. Dieser Mann hieß Romulus Orchis. Und da überaus enge Beziehungen zwischen dem Impresario und dem Kritiker bestanden, scheint es sehr wahrscheinlich, daß der Brief Emanoil Ciomacs übergeben wurde.

Einen wertvollen Hinweis, der zur Bestimmung des Adressaten führen kann, liefert ein anderer, bereits veröffentlichter Brief² Béla Bartóks an Romulus Orchis. Am 18. September 1924 drängte er in einer Nachschrift auf die Beantwortung der Frage: „Hoffentlich haben Sie *meinen Brief mit den 4 Programmen* erhalten?“ Da das neue Dokument vom „11. September“ datiert ist und der Autor in ihm die 4 Programme erwähnt, darf angenommen werden, daß der Brief, mit dem wir uns befassen, eine Woche früher an denselben Romulus Orchis adressiert war.

Es erübrigt sich, darüber zu sprechen, daß Bartók an Romulus Orchis deutsch geschrieben und die gleiche einleitende Höflichkeitsformel usw. in beiden Briefen gebraucht hat.³ Selbst solch ein Detail, daß Béla Bartók — eben wegen der kurzen Aufeinanderfolge der Briefe — keine *Jahreszahl* angegeben hat, führt uns zur selben Schlußfolgerung.

* Text nach der maschinengeschriebenen Kopie von V. Cosma. (D.D.)

Trotz des Fehlens der Jahresangabe bereitet es keine Schwierigkeit, das Datum von 1924 festzustellen. In Anbetracht dessen, daß die beiden dem Inhalt nach fast identischen Briefe kurz aufeinander folgten, und daß in beiden die Wohnung des Musikers (Szilágyi tér 4) angegeben ist (wie in jedem Brief an den rumänischen Impresario), drängt sich die Schlußfolgerung auf, daß beide Briefe aus dem gleichen Jahre 1924 stammen.

Da nun das Datum des Briefes feststeht, kann versucht werden, herauszufinden, was Romulus Orchiş veranlaßt hatte, ihn Emanoil Ciomac zu geben. Vor allem muß fixiert werden, daß den rumänischen Kritiker weder das Schicksal der vier Programme, noch das eingesandte Orchestermaterial (die Rhapsodie), noch die Beherbergung und die Organisation der Konzerte in Arad, Cluj und Timisoara interessieren konnte, sondern einzig und allein die im Brief erwähnten Einzelheiten biographischer und schöpferischer Natur. Da Béla Bartók bereits einige Jahre früher mit dem Impresario der Staatlichen Philharmonie zusammengearbeitet hatte (die Verbindung zur Konzertagentur *Banat* wurde durch Vermittlung des letzteren angeknüpft), ist es klar, daß seine schöpferische Tätigkeit im allgemeinen bekannt war. Aber in diesem Brief handelt es sich um einen Lebensabschnitt Bartóks, der besonders mit seiner folkloristischen Arbeit in Rumänien zusammenhing. Und gerade dies mochte den Chronisten näher interessiert haben und berechtigt uns anzunehmen, Emanoil Ciomac habe den Brief von seinem Freunde Orchiş ausdrücklich erbeten. So kam es, daß diese Zeilen des ungarischen Komponisten in den Besitz unseres Musikkritikers gelangten.

Tatsächlich haben wir bei Durchsicht der rumänischen Presse vom Jahre 1924 im Blatt „Adeverul“ zwei von Emanoil Ciomac gezeichnete Artikel gefunden. Der erste, begleitet von einer der Photographien, die Romulus Orchiş erhalten hatte, trägt den — sich aus dem Inhalt des Briefes vom 11. September ergebenden — suggestiven Titel: „Ein Sammler rumänischer Volkslieder: Béla Bartók, der Nachfolger Liszts“. Der zweite, einfach „Béla Bartók“ überschrieben, befaßt sich mit dem Konzert, das die *Gesellschaft rumänischer Komponisten* zu Ehren ihres ungarischen Gastes am 20. Oktober veranstaltete.

Die Zeilen des Chronisten des „Adeverul“ zeigen die Sympathie, die Emanoil Ciomac den wissenschaftlichen Forschungen Béla Bartóks entgegenbrachte:

„Er hat sich mit Liebe dieser Feldblumen, immer der gleichen aber immer erneuert, angenommen, so wie sie von den ihrer Heimat beraubten Bauern bewahrt wurden. Seine Empfindsamkeit als Künstler ließ ihn tiefbewegt die zahllosen Schätze ahnen, die in diesem noch unerschlossenen riesigen Material ruhen. Diese aus wissenschaftlicher Neugier geborene musikalische Untersuchung hat seine Seele dermaßen entflammt, daß nach seinem eigenen Eingeständnis seine ganze Ästhetik, seine ganze Auffassung der Musik unter dem Einfluß des Volksliedes eine neue Richtung genommen hat.“⁴

Den Schluß des Artikels bildet ein an das rumänische Publikum und die Kritik gerichteter Appell: „Diesen Ansporn unserer Musik muß man jetzt empfangen, wie er es verdient.“

Das zweite Feuilleton zeigt uns die freundschaftliche Atmosphäre, die in der *Gesellschaft rumänischer Komponisten* herrschte:

„Die so bescheidene Erscheinung des Fremden war sehr rührend, der uns durch die elementare Stimme des Tones die Geheimnisse unserer Volksseele mit einer durchdringenden Kraft übersetzt, heraufbeschworen hat, deren noch keiner der Unseren fähig war. Dieser Musiker von kühner Auffassung hat die besten Jahre seiner Jugend der Erkenntnis und der Aufzeichnung des rumänischen Liedes gewidmet und es dann mit der Autorität seines Namens im Medium der musikalischen Welt sich ausbreiten lassen . . . [. . .] Die amtliche Welt sollte sich dieser Ehrung anschließen. Sie hätte es vom ersten Augenblick an tun sollen. Zeigen wir wenigstens, daß wir als Rumänen die uninteressierte und noble Unternehmung dieser großen Europäerseele zu ehren wissen.“⁵

Der rumänische Chronist hat den Chauvinismus der offiziellen Kreise scharf angegriffen, indem er gleichzeitig das patriotische Beispiel und die Freundschaftsgeste Georges Enescos und der übrigen rumänischen Komponisten gegenüber einem Kollegen begrüßte, der aufrichtig für die Brüderlichkeit der Völker eintrat.

¹ Cosma, Viorel: „Emanoil Ciomac“ in *Muzica*, Bukarest, 12, Nr. 8, August 1962, S. 48.

² *Bartók Béla Levelei*. Viorel Cosma: *Romániai Levelek*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest 1955, S. 89.

³ Seine Briefe an Ion Bianu, den Bibliothekar der Rumänischen Akademie, und an den rumänischen Komponisten D. G. Kiriac sind französisch und rumänisch geschrieben, mit Ion Buşitia korrespondierte er ungarisch.

⁴ Ciomac, E., *Ein Sammler rumänischer Volkslieder: Béla Bartók, Nachfolger Liszts*. „Adeverul“, Bukarest, 37, Nr. 12507, 19. Oktober 1924, S. 3.

⁵ Fil, E. [Emanoil Ciomac], *Béla Bartók, Adeverul*, Bukarest, 37, Nr. 12511, 23. Okt. 1924, S. 1.

MR. BELA BARTOK'S BOMBARDMENT

The two leading Hungarian musicians of the day gave concerts to friendly audiences in London last week-end — Mr. Ernst Dohnanyi on Saturday and Mr. Bela Bartok on Friday.

The former has long been a well-known name. He is a distinguished pianist and composer, whose every bar is immaculately factured, neat and lucid, telling of an alert and scholarly mind nurtured on the soundest traditions. His music is European, not specifically Hungarian.

Mr. Bartók cuts a more original figure. Personally he is urbanity itself. But he brings with him a music that is foreign to the schools. On Friday, at Mr. Gerald Cooper's concert, he played a number of his piano pieces and, with Miss d'Aranyi, his second violin sonata. At this we sit up. This music is a challenge. It cannot be disregarded, though possibly you can taken it as hostile — the battle-cry of Eastern barbarians at our gates.

★

Bartok's compositions are not in the least what Liszt and Brahms gave a simpler generation to understand what was Hungarian music, but as we listen the conviction steals over us that somewhere in the world this may be recognisably and naturally musical, however strange and savage it sounds here. We live in times when the arts are setting up more and more frontiers.

The sonata was an Hungarian Rhapsody — new style — with a slow movement followed by a quick one. The first expressed a melancholy too outlandish for us to make anything but dismalness out of it. The second contained more incident, and music was here surely saying something in the way of impatience, picturesque invective, caprice, and animal energy that it had not attempted before.

One difficulty to the listener with these compositions of Mr. Bartok is that the composer's piano-playing is so horrid. Admirable Miss d'Aranyi in the violin part was always making music, however bizarre. But Mr. Bartok persistently shows us the worst side of the piano, and that his intensitive touch in his misfortune and not his intention was proved by his cruelty to Beethoven's lovely sonata, Op. 96.

★

You would say that he hated the piano, so small a chance does he give the poor thing to yield what little musical sound it possesses. But why, then, does he write for the piano? Perhaps his piano works would sound more musically on an Hungarian cimbalom. But one will always accept an invitation to hear Miss d'Aranyi in either of the violin sonatas.

Mr. Bartók's hard treatment of the piano is no new-fangled style. A pianist of the old school, Herr Eugen d'Albert, reminded us the other day that it is a survival of the 1880's, the heyday of the „smashing“ school, which distained the characteristic musical tone of the piano but made use of the instrument for simulating orchestral effects. His Debussy! — it was as if one were to aim at soap-bubbles with bombs. Musically it was not the thing, but the spectacle appealed to the historic sense.

R. C.*

The Daily Mail Monday. December 3. 1923

ANMERKUNGEN

Bartóks Konzert hat am Freitag, den 30. November 1923 in der Aeolium Hall unter Jelly d'Aranyis Mitwirkung stattgefunden. Programm:

Sonata in C Major, Op. 96	L. van Beethoven
For Pianoforte and Violin	
Allegro moderato	
Adagio espressivo	
Scherzo: Allegro	
Poco allegretto	
Pianoforte Solos:	
Roumanian Christmas Songs	} Béla Bartók
Bagatelles	
Allegro Giocoso (No. 2)	
Allegretto molto Capriccioso (No. 7)	
Andante (No. 3)	
Vivo (No. 5)	
Allegro (No. 10)	
(from „14 Bagatelles“ Op. 6, 1908)	
Two Dirges (Nos. 3 and 4)	} Béla Bartók
Roumanian Danse (No. 2)	
Second Sonata	
For Violin and Pianoforte	
Molto moderato	
Allegretto	
Two Caprices	N. Paganini
For Violin (unaccompanied)	
Notturmo and Tarantella	K. Szymanowski
For Violin and Pianoforte	

(Mitwirkende waren: Béla Bartók, Klavier—Adèle Fachiri, Violine).

Es ist nicht ohne Bedeutung zu wissen, wie einzelne Bartóks Spiel beurteilten; selbstverständlich war dies nicht die Meinung aller Kritiker.

★

In: Bartók Béla művészi kibontakozásának évei (Die Jahre der künstlerischen Entfaltung B. B.-s). Zeneudományi tanulmányok VII., szerkeszti (hrsg. von) Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Budapest 1959, schreibt der Autor J. Demény, ich hätte ihm den 1. und 3. Dezember als Daten angegeben, an denen ein Bartók-Konzert stattgefunden habe. Ich soll meine Mitteilung berichtigen, insofern ich mich bezüglich des Datums vom 1. Dezember auf eine Notiz von Bartóks Mutter stützte. Nun glaube ich, daß hier ein Irrtum unterlaufen ist, denn das Konzert hat am 10. Dezember mit folgendem Programm stattgefunden:

- | | |
|--|---|
| <p>I. Sonata No. 7 in C minor
 <i>For Violin and Pianoforte</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Allegro con brio.</i> 2. <i>Adagio cantabile.</i> 3. <i>Scherzo, Allegro.</i> 4. <i>Finale, Allegro.</i> | <p><i>Beethoven</i></p> |
| <p>II. Piano Solos</p> <ol style="list-style-type: none"> (a) From „14 Bagatelles“ Nos. 2, 7, 3, 4, 10. (b) 5 Piano pieces from Op. 3 and Op. 11
 <i>Andante, poco rubato-Allegretto.</i>
 <i>Epitaph-Allegro-Comodo.</i>
 <i>(First performance.)</i> | <p><i>Bártók</i>

<i>Kodály</i></p> |
| <p>III. Sonata No. I.
 <i>For Violin and Pianoforte</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Allegro appassionato.</i> 2. <i>Adagio.</i> 3. <i>Allegro.</i> | <p><i>Bártók</i></p> |

D. D.

I

Seite 87.

Das autographe ungarische Programm gebraucht für die letzten drei Titel arabische Ziffern: 8, 9, 10, statt der römischen, die durch einen Korrekturfehler in der Druckerei eingetragen wurden. Die Anwendung dieser drei arabischen Ziffern finden wir auch in der Abschrift, die Bartóks Mutter von diesem ungarischen Text gemacht hat und die ich vor kurzem gefunden habe. In dieser Abschrift wurde im V. Teil das Wort: *Habsburgok* mit Bleistift gestrichen. Da dieses Wort in der dritten Fassung fehlt, ist es möglich, daß diese Abschrift Bartók zur Redigierung der dritten Fassung gedient hat. Seine autographe erste Fassung befand sich bei Bartóks Mutter, die sie zusammen mit den Briefen ihres Sohnes bewahrte.

II

Seite 92.

„*Jöjjetek, jöjjetek! szép magyar vitézek, szép magyar leventék!*“ Wahrscheinlich eine Anlehnung an János Arany's Gedicht Toldi I/6: „*Szép magyar vitézek, aranyos leventék*“ (Mitteilung von F. Bónis).

III

Seite 95.

Zeile 8. „*Ein erster ungarischer Berufskopist.*“ Dies war ein Irrtum meinerseits; ich habe wie wahrscheinlich jedermann, geglaubt, Bartók habe sein Orchestermaterial in Budapest oder sonstwo in Ungarn kopieren lassen. Nun finde ich soeben eine Quittung, die den Empfang von 36 Mark für 72 Bogen zu je 0,50 bestätigt. Unterzeichnet: O. Fischer, Berlin, 8/12. o. 3. Auf der Rückseite steht die Detaillierung, d. h. die Aufzählung der Stimmen und die Seitenanzahl für jede; sie stimmt genau mit dem Material der Kossuthsymphonie überein. Bartók hatte übrigens zu dieser Zeit kein anderes Werk von ähnlichem Umfang des Orchestermaterials. Es darf demnach angenommen werden, der erste Kopist sei ein Deutscher gewesen.

Eine Frage bleibt immerhin offen. Ich schrieb, dieser Kopist habe in seiner Rechnung einige Streicher, sämtliche Holzbläser, das Blech und das Schlagwerk angeführt. Nun ergibt sich, daß in der Aufzählung der Rechnung die Streicher ebenso fehlen wie die Flöten und die Oboen 1 und 2. Da die Gesamtzahl der Stimmenseiten richtig ist (287 Seiten = 72 Bogen), ist ein Versehen ausgeschlossen. Auch eine oberflächliche Überprüfung schließt jeden Zweifel aus: es ist der gleiche Kopist und das gleiche Papier. Selbst wenn einige Stimmen in der Rechnung nicht erwähnt sind, stammen diese Stimmen von seiner Hand, und wurden wahrscheinlich später abgeschrieben.

Unter den Bartók-Dokumenten, welche auf Vorschlag des Sekretärs István Kapitánffy durch die „Liszt Ferenc“ Hochschule für Musik zu Budapest dem Bartók Archivum geschenkt wurden (wir bringen unseren aufrichtigen Dank an dieser Stelle zum Ausdruck), war ein Briefkonzept zu finden, welches der Sekretär Moravcsik Bartók gesandt hat. Bartók antwortete auf diesen Brief, daß der Direktor Mihalovich ihm am 7. September 1903 geschrieben hat (Nachtrag V). Der Brief von Moravcsik spiegelt wohl den Inhalt von Bartóks Antwort wider und läßt uns auch das Datum feststellen, das auf dem Konzept

fehlt: dieses mußte noch vom Monat September datiert sein (wie dies übrigens die Adresse vermuten läßt) und meiner Meinung nach vor dem 20. September, da es sich um die Aufführung eines Werkes handelt. Es darf angenommen werden, daß die Rede vom *Scherzo* ist, aber man könnte ebenso an *Kossuth* denken. (Siehe über diese Frage später Nachtrag V.)

ORSZÁGOS MAGYAR KIRÁLYI ZENE-AKADÉMIA.

Ezzel egyúttal elintéztetik

296/903

Iktató szám.

A beadvány

száma: kiadta:
kelte: másolta:
beérkezése: az iratokhoz tétetett:
Tárgy: Előirat:
Utóirat:

Wohlgeboren

Herrn

Belà Bartók

Kedves Bartók ur,

Gmunden

am Traunsee

Badgasse. 5

II Stock

Levelére sietek válaszolni. Mindenekelőtt értesitem, hogy levelében jelzett rokona eljöhet ösztöndíjának átvétele végett s így Önnek azért nem kell Pestre jönnie.

Művének partitúráját megkaptuk. A szólamok kiírását azonban Péter nem vállalhatja el, mert ő szolgai teendőivel s az intézet számára teljesítendő másolásokkal ideje egészen le van foglalva. Ennélfogva az igazgató ur úgy intézkedett, hogy az Ön partitúrája Kaiglitschekhez küldessék, a ki a szólamokat az Ön költségére kiírja. Ep azért a Péternek szánt instrukciókat czimezze én rám; majd én azokat Kaiglitschekhez juttatom. Azt is jelölje meg, hany stimmet kíván minden hangszerből.

Végül jelzem, hogy az igazgató ur reméli, hogy Ön azon a hangversenyünkön, melyen művét előadják, jelen lesz.

Szives üdvözzellet

*híve
titkár*

KÖNIGLICHE UNGARISCHE LANDESMUSIKAKADEMIE

296/903

Eintragsnummer

Wohlgeboren

Herrn

Belà Bartók

Gmunden

am Traunsee

Badgasse. 5

II Stock

Lieber Herr Bartók,

Ich beeile mich, Ihren Brief zu beantworten. Vor allem informiere ich Sie, daß die in Ihrem Schreiben erwähnte Verwandte Ihr Stipendium abholen kann und Sie daher nicht nach Pest kommen müssen.

Wir erhielten die Partitur Ihres Werkes. Péter kann jedoch die Kopierung der Stimmen nicht übernehmen, da seine Zeit durch seine Aufgaben als Pedell und durch die für das Institut zu verfertigenden Kopierungen vollkommen in Anspruch genommen ist. Der Direktor hat demzufolge so verfügt, daß Ihre Partitur Kaiglitschek zugesandt werde, der die Stimmen auf Ihre Kosten ausschreiben wird. Deshalb adressieren Sie an mich die für Péter bestimmten Instruktionen; ich werde dann diese an Kaiglitschek weiterleiten. Geben Sie ebenfalls an, wieviel Stimmen Sie von jedem Instrument wünschen.

Zum Schluß drücke ich die Hoffnung des Herrn Direktors aus, daß Sie an unserem Konzert, an welchem Ihr Werk aufgeführt wird, anwesend sein werden.

Mit herzlichen Grüßen
Ihr ergebener
Sekretär

(Da es sich um ein Konzept handelt, wurde der Text nicht unterschrieben.)

Wie aus folgendem Brief hervorgeht, herrschten zwischen dem von Sekretär Moravcsik vorgeschlagenen Kopist Kajglicsek und Bartók Unstimmigkeiten, über die wir aber nicht näher informiert sind..

Berlin, 1903. nov. 28

Kedves mama,

[...] Mit szélsz ahhoz, hogy Kajglicsek (az az infámis ember) még panaszkodni jött az akadémiára; így az én privát visszautasításom nyilvánossá lett. Rosszul esett hallanom, hogy néhányan, mint Th.-t és Mihál.* nem helyeselték tettemet (utóbbi azonban egy kukkot sem szólt nekem az egészről); annál kellemesebb volt Moravcsik titkár buzdítása, ki meghatottan arra szólított fel, csak folytassam így, a hogyan kezdtem, s ne tántorodjam el sohasem a magyarság ügyétől (célozván ezzel erre s még sok más ügyre) . . . [...]

Berlin, den 28. November 1903

Liebe Mama,

[...] Was sagst Du dazu, daß Kajglicsek (dieser infame Mensch) in die Akademie gegangen ist, um sich zu beschweren; auf diese Weise ist meine private Zurückweisung öffentlich geworden. Es hat mich gekränkt, zu hören, daß einige, wie Th.-t und Mihál.* — mein Vorgehen nicht guthießen (letzterer hat mir jedoch keine Silbe über das Ganze gesagt); desto angenehmer war die Ermutigung vom Sekretär Moravcsik, der mich gerührt aufforderte meine Arbeit so fortzusetzen wie ich angefangen habe und niemals in der Sache des Ungartums zu wanken (hiemit auf die und noch auf viele andere Angelegenheiten hindeutend) . . . [...]

(J. Demény: Bartók Béla Levelei [Béla Bartóks Briefe]. 1951. S. 53.)

IV

Seite 100, Anmerkung 7.

In einem vom 30. August 1912 datierten Brief schreibt Kálmán Harsányi an Bartók:

[...] Ha már benne vagyok a kérésben, kérek a magam számára is valamit. Nyolc esztendeje készülök hozzá. Igen szeretném, ha megvolna nekem az „Est“ kézírata, a melyet valamikor férfikórusnak komponáltál meg. Ezt kérem tőled — ha csak kölcsön is, lemásolásra, — hadd őrizzem meg legkedvesebb emlékeim között, hiszen nem csak nagy tisztelő, de barátod is vagyok, s nem csak barátod, de nagy tisztelő is.

Szeretettel köszöntlek:

Harsányi Kálmán¹

[...] Wenn ich schon beim Bitten bin, bitte ich auch für mich etwas. Seit acht Jahren will ich es bereits tun. Es wäre mir sehr lieb, wenn ich das Manuskript des „Est“ besäße, das Du einmal für Männerchor komponiert hattest. Das erbitte ich mir von Dir — wenn auch nur leihweise, zum Abschreiben —, damit ich es unter meinen liebsten Erinnerungen aufbewahre, bin ich doch nicht nur ein großer Verehrer von Dir, sondern auch Dein Freund, und nicht nur Dein Freund, sondern auch Dein großer Verehrer.

Mit Liebe grüßt Dich

Kálmán Harsányi

Daraus kann geschlossen werden, daß die Widmung aus diesem Jahre stammt.

V

Bekanntlich fand die Erstaufführung der symphonischen Dichtung am 13. Januar 1904 statt, doch war auch von einem anderen Datum die Rede. Hier einige Texte:

Budapest, 1903. jún. 18

Kedves mama,

hír van egynehány. T. i. tegnap búcsúztam Koessler-től, aki úgy kívánja, hogy azt a scherzot, melyet a filharmonikusokhoz akartam benyújtani, egy jövő évi, az Operaházban tartandó zeneakadémiai növendék hangversenyen adjak elő. Hát igazán is van, ezzel csakugyan tartozom a zeneakadémiának. Meghallgatta „Kossuth“ szinfóniámat, melyet általában véve jónak mondott. Szeretné, ha azt a szünidőben meghangszerelném, s akkor ezt is előadná azon a hangversenyen. Én nem bánom, ezt is megtehetem. De egy bökkendő van a dologban. Azt a hangversenyt okt. 22-én, Liszt születése napjának évfordulóján kellene megtartani. Azonban remélem s Koessler is azt hiszi, hogy, mint mindent, úgy ezt is el fogják halasztani. [...]²

Budapest, 18. Juni 1903

Liebe Mama,

Nachrichten gibt es mehrere. Gestern habe ich mich nämlich von Koessler verabschiedet, der den Wunsch aussprach, daß das Scherzo, das ich bei den Philharmonikern einreichen wollte, in einem nächsten Jahr im Opernhaus zu veranstaltenden Schülerkonzert aufgeführt werde. Er hat völlig Recht, soviel bin ich der Musikakademie wirklich schuldig. Er hörte sich meine Kossuth-Symphonie an, die er im allgemeinen als gut bezeichnete. Er möchte, daß ich sie in den Ferien instrumentiere, und dann könnte auch sie in dem Konzert aufgeführt werden. Mir ist es gleich, ich kann auch dieses tun. Aber die Sache hat einen Haken. Dieses Konzert müßte am 22. Oktober, zu Liszts Geburtstag stattfinden. Aber ich hoffe, und auch Koessler glaubt, daß wie alles, auch dieses verschoben werden wird. [...]

Kedves Bartók!

[...]

Nagyszentmiklós 1903. VI. 22.

Tiszta szerencse tehát hogy Apus engedett kéresemnek annál is inkább miután értésünkre esett, hogy az Operában októberben lesz egy akadémiai koncert tartva. Ezen én pedig (jobbra földszint 6.ik számú páholyban.) élve vagy halva de ott akarok lenni!!! — t. i. imádom Kossuthot! [...]

Irm³

Lieber Bartók!

[...]

Nagyszentmiklós, 22. VI. 1903

Reines Glück, daß Vater meiner Bitte stattgab, umsomehr als wir erfahren haben, in der Oper werde im Oktober ein Konzert der Akademie abgehalten. Bei diesem aber will ich tot oder lebendig dabei sein!!! — ich bete nämlich Kossuth an! [...]

Irm³

Gmunden, 1903. aug. 23.

Kedves mama,

[...] Koesslernek elmondtam, mit szólt Mihalovich a „Kossuth“ előadására vonatkozólag. Ő ezt egyszerűen nevetségesen tartja. [...]⁴

Liebe Mama,

Gmunden, 23. Aug. 1903

[...] Koessler habe ich erzählt, was Mihalovich in bezug auf das Aufführenlassen der „Kossuth“, gesagt hat. Er hält das einfach für lächerlich. [...]⁵

Kedves Barátom!

Gmunden, 1903. szept. 10⁶

[...] *Hihetetlen mennyi munkát ad pl. egy partitúra, míg annyira kész, hogy lehet belőle iratni a szólamokat. Most pedig három ilyen partitúrát kell gondosan átvizsgálnom: „Kossuth“-om 2 példányát s egy zenekari scherzot, mellyel még a zeneakadémiának tartozom, a mennyiben kitűzték egy októberi növendék-hangversenyre előadásra. [...]*⁶

Gmunden, 10. Sept. 1903

Lieber Freund!

[...] Unglaublich, wieviel Arbeit z. B. eine Partitur macht, bis sie soweit fertig ist, daß aus ihr die Stimmen ausgeschrieben werden können. Und jetzt habe ich drei solche Partituren sorgfältig durchzuprüfen: 2 Exemplare meiner „Kossuth“ und ein Scherzo für Orchester, das ich noch der Akademie schuldig bin, insoweit es für ein Schülerkonzert im Oktober angesetzt wurde. [...]

Gmunden, 1903. szept. 20.

Kedves Tanár Ur!

[...] *Azután a zeneakadémia számára kellett hangszerelnem egy scherzot. [...] Mihalovich igazgató úr azt kívánja illetve elvárja, hogy scherzomnak okt. 21-én levő előadásán jelen leszek. [...]*⁷

Gmunden, 20. Sept. 1903

Lieber Herr Professor!

[...] Dann mußte ich ein Scherzo für die Musikakademie instrumentieren. [...] Herr Direktor Mihalovich wünscht beziehungsweise erwartet, daß ich bei der Aufführung meines Scherzos am 21. Oktober anwesend sein werde. [...]

Gmunden, 1903. szept. 24.

Kedves Barátom.

[...]

Nem tudom említettem-e múltkori levelemben, hogy a budapesti filharmonikusok „Kossuth“-omat előadásra elfogadták. Nagyon örülök, hogy először Magyarországon hallhatom meg művemet (jan. 13.-án). [...]

Gmunden, 24. Sept. 1903

Lieber Freund.

[...]

Ich weiß nicht, ob ich in meinem letzten Brief erwähnt habe, daß die Budapester Philharmoniker meine „Kossuth“ zur Aufführung angenommen haben. Ich freue mich sehr, daß ich mein Werk zuerst in Ungarn hören kann (am 13. Januar). [...]

Nach dem Brief vom 18. Juni hat Koessler anscheinend an die Möglichkeit der Aufführung sowohl des Scherzos wie der Kossuth-Symphonie am 23. Oktober 1903 geglaubt. Dies scheint, wenigstens für „Kossuth“, durch den Brief von Arny Jurkovic's bestätigt zu sein, die, wenn man ihr Schreiben wörtlich nimmt, die Nachricht nicht von Bartók selbst, sondern aus einer anderen Quelle erhalten hatte. Oder lag das nur an ihrer Ausdrucksweise und hat Bartók sie benachrichtigt? Dies würde keineswegs die Möglichkeit einer Aufführung am 23. Oktober entkräften, im Gegenteil, es würde nur bestätigen, daß Bartók selbst daran geglaubt hat.

Wie ist nun der Satz über Koesslers Meinung im Brief vom 23. August zu verstehen? Bedeutet er, er habe seine Ansicht (vgl. den Brief vom 18. Juni) geändert und halte nunmehr ein eventuelles Versprechen Mihalovics' für lächerlich und unmöglich?

Dies ist die geläufige Auslegung. Wie ist sie mit einem Brief Mihalovics' vereinbar, der noch immer die Möglichkeit einer kurz bevorstehenden Aufführung zuzugeben scheint?

ORSZ. M. KIR. ZENE-AKADÉMIA.

296/903 sz.

Budapest, 1903 szept. 7.

Andrássy-ut 67.

Kedves Bartók Ur!

[...]

Ezzel kapcsolatban egy félreértést akarok eloszlatni. Az ön „Kossuth symphoniajára“ vonatkozó megbeszélésünk értelme nem az elutasítás volt: ellenkezőleg a legnagyobb érdeklődéssel óhajtom az Ön művét megismerni s ennek bizonyosságául már előre is fenntartom a zeneakadémia ama jogát, hogy az Ön symphoniaja a mi intézet-hangversenyünkön adassék elő.

Kérem tehát, hogy a midőn ösztöndíjának átvétele végett feljő, mindenesetre hozza magával a szóban forgó symphonia vezérkönyvét és kivonatát.

Szíves üdvözzellettel

Mihalovich

KGL. UNG. LANDESMUSIKAKADEMIE

Nr. 296/903.

Budapest, 7. Sept. 1903

Andrássy ut 67.

Lieber Herr Bartók!

[...]

In Verbindung hiermit will ich ein Mißverständnis zerstreuen. Der Sinn unserer Unterredung über Ihre „Kossuth-Symphonie“ war nicht deren Ablehnung: im Gegenteil wünsche ich Ihr Werk mit dem größten Interesse kennenzulernen, und als Zeichen dessen behalte ich schon im voraus das Recht der Musikakademie vor, daß Ihre Symphonie in unserem Anstaltskonzert aufgeführt werde.

Ich bitte Sie also, daß wenn Sie Ihr Stipendium abholen kommen, die Partitur und den Auszug der Symphonie mitzubringen.

Mit herzlichem Gruß

Mihalovich

Dies kompliziert mehr oder weniger die Frage, die der Brief vom 10. September nicht kategorisch klärt, denn der noch immer in Gmunden weilende Bartók konnte Direktor Mihalovich nicht getroffen haben. Indessen schien am 20. September „Kossuth“ nicht mehr in Frage zu kommen, während am 24. September jede Möglichkeit ausgeschlossen war.

Diese Datumsfrage ist, wenigstens auf den ersten Blick, für niemand von großem Interesse. Sie erklärt jedoch, warum Bartók seine Ferien der Beendigung eines Werkes geopfert hat, das er auch später vollenden konnte, und weshalb es um jeden Preis so rasch wie möglich vollendet werden mußte.

Vom Gesichtspunkt des Programms und der Komposition von „Kossuth“ dürfte es interessant sein, auf eine Stelle eines Briefes von Irma Jurkovicis hinzuweisen, aus der hervorgeht, daß Bartók, noch bevor er zu seiner Mutter davon sprach, ja selbst bevor noch die Komposition ganz beendet war, ein Bruchstück den Schwestern Jurkovicis vorgespielt hatte, und daß der berühmte Schluß-Trauermarsch früher als andere Teile der Symphonie komponiert wurde. Was die Mitteilung des Programms anbelangt, so muß sie nicht notwendigerweise vor dem 1. Juni erfolgt sein; es ist recht gut möglich, daß, da der Brief von I. Jurkovicis vom 2. Juni datiert ist, Bartók seiner Mutter und den Schwestern Jurkovicis am gleichen Tag (1. Juni) geschrieben hat.

Kedves Bartók!

Nagyszentmikloson 903. jun 2 án

[...]

Szimfonikus költeményének maga a kiindulási pontja is nagyon sympathikus (bocsánat!) Elképzelem, hogy egész hazafiasságát belé öntötte muzsikájába, és, hogy annak gyújtani kell! Itt fekszik előttem levele és itt áll íróasztalomon óriás Szabadsághősünk picike mellszobra is ha épen szerencsétlenségünkre nem lenne gypsből, bizonyosan nem tagadhatna meg tőlünk egy meglegedett mosolyt. Azt írja szeretné előjátszani ha feljutunk, nem hiszem, hogy eltudja képzelni mennyire szeretnénk ezt mi is. A gyászinduló nagyon élénken van még emlékenben. Adja Isten, hogy a többit is hallhassuk! Még van remény. [...]

Irmy¹⁰

Lieber Bartók!

Nagyszentmiklós, am 2. Juni 903

[...]

Schon der Ausgangspunkt Ihrer symphonischen Dichtung ist sehr sympathisch (Verzeihung!) Ich stelle mir vor, daß Sie Ihren ganzen Patriotismus Ihrer Musik eingeflößt haben, und daß diese entzünden muß! Vor mir liegt Ihr Brief und auf meinem Schreibtisch steht die winzige Büste unseres riesigen Freiheitshelden und wenn sie zu unserem Unglück nicht aus Gips wäre, würde sie uns sicherlich nicht ein zufriedenes Lächeln verweigern. Sie schreiben, daß Sie es uns vorspielen möchten, wenn wir hinaufkämen, ich glaube nicht, daß Sie sich vorstellen könnten, wie sehr auch wir dieses möchten. Der Trauermarsch ist mir noch lebhaft in Erinnerung. Gott gebe, daß wir auch das übrige hören können! Die Hoffnung ist noch nicht geschwunden. [...]

Irmy

VI

Auf S. 78 und 102 sowie im Namenregister wurde der Name *Gianicelli* irrtümlich: *Giancelli* gedruckt.

VII

Bartók-Karikatur: Ervin Voit war ein Neffe der Mutter Bartóks und nicht ihr Cousin. Er war Sohn ihres älteren Bruders Lajos Voit. Aber nach einer Mitteilung von Frau Márta Ziegler stammt die Karrikatur von József Bató.

ANMERKUNGEN

¹ Unveröffentlichter Brief.

² Demény, J.: Bartók Béla (levelek, fényképek, kéziratok, kották) (Briefe, Lichtbilder, Handschriften, Noten). Magyar Művészeti Tanács, Budapest 1948. S. 37–38.

Ders.: Bartók Béla levelei (Die Briefe Béla Bartóks). Múvelt Nép Könyvkiadó. Budapest 1951. S. 44–45.

³ Unveröffentlichter Brief.

⁴ Demény, J.: Bartók Béla (a. a. O.) S. 39.

Ders.: Bartók Béla levelei (a. a. O.) S. 47.

⁵ Ders.: Béla Bartók. Ausgewählte Briefe. Corvina Verlag, Budapest (1960). S. 26.

⁶ Ders.: Bartók Béla (a. a. O.) Brief an Lajos Dietl. S. 45.

⁷ Ders.: Bartók Béla levelei (a. a. O.) Brief an István Thomán. S. 50.

⁸ Ders.: Bartók Béla (a. a. O.) Brief an Lajos Dietl. S. 47.

⁹ und ¹⁰ Unveröffentlichte Briefe.

PHOTOGRAPHIEN UND FAKSIMILES

N° 150

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

Gouvernement Général de l'Algérie

Nous, Gouverneur Général de l'Algérie
prions les autorités civiles et militaires de
donner aide et protection en cas de besoin à
Monsieur Béla Bartók, Professeur à
l'Académie Royale de Musique de Budapest
voyageant dans les départements d'Alger et
de Constantine.

M. JOURDAN ALGER.

Alger le

21 MARS 1913

191

Signature du Porteur,

Béla Bartók



Le Gouverneur Général,

Ch. Antary

Monsieur Bela Bartok, professeur à l'Académie Royale de Musique de Budapest, se rend un beau jour y enregistrer au piano un répertoire des airs arabes. Veuillez lui donner toutes facilités pour remplir sa mission et pour entendre de la musique et des chants arabes.

Besika, le 14 Juin 1913
Le Capitaine Chef d'Armée

A. Chenou


الرحمة برفوق في مرفوقنا
 هذا من المتوفين
 الوطنيين السلام عليكم
 ورحمة ربنا
 فبارك الله السيد بلا
 بركوك الميرسي في جوان
 الموهبة من الملوك
 بملته دون لبست من
 التمسنا فاهم الى اعراضكم
 لسيارة البوقونو عراج
 الاثار العريقة
 والله انتم ان

تفوقوا وحرر كما يندف
 حقا اننا بوجودة قتي
 لنموتوا الى العظام ونسملوا
 له كلوع مرارة لبقا قتي
 له نساء الاكث والامانة
 الهم بيته

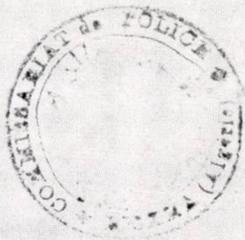
وكتبه السيد
 فلهذا برفوق
 في مرفوقنا
 في اوله
 في اوله

Capitaine. A. Chenou
 du Service des Affaires Indigènes
 Officier de la Légion d'Honneur
 Chef de l'Armée de Besika
 à l'honneur de remettre
 (Constantine)

Monsieur Bela Bartok
est autorisé à sortir du quartier
des Ouled-Nails telle fille
surnommée qu'il lui plaira par les
besoins de sa mission.

Biskra, le 9 Juin 1913

MAJORITY OF THE POLICE



[Handwritten signature]



23009

4-716

das hohe kon. ung. Koroeddumsterium

in

Budapest

Die ehrenrätigst Miterfertigten erlauben sich an ein hohes königl. ungarisches Koroeddumsterium ergebend die Bitte um Entziehung des Komponisten Arnold Schönberg von der Landsturmpflicht zu stellen und diese Bitte folgendermaßen zu begründen:

Arnold Schönberg ist am 13. Oktober 1874 in Wien geboren, nach Beizung zuständig. Den größten Teil seines Lebens hat er in Wien und Berlin zugebracht, rastlos hingegen seiner Tätigkeit als Komponist, Lehrer für musikalische Komposition, Dirigent und Schriftsteller. Seine Werke erscheinen in der Minuskel-Edition. Er ist verheiratet und Vater zweier Kinder. Am 3. November dieses Jahres wurde Arnold Schönberg bei der Musterung in Wien mit der Begründung zum Tragen des Einjährig-Freiwilligen-Abzeichens, das ihm von einem hohen, königl. ungarischen Koroeddumsterium auf Grund des § 21. 3 des Wehr. Gesetzes, Secty. Artikel 30 vom Jahre 1912 zuerkannt worden war, für geeignet befunden und ist dasselbst in Ausübung seines Rechtes als Einjährig-Freiwilliger sich einem Regiment wählen zu dürfen, beim k. u. k. J. R. N. 4 am 15. Dezember eingerückt.

Arnold Schönberg steht heute in der ersten Reihe der lebenden Komponisten. Seine Werke sind der ganzen musikalischen Welt zum wichtigen Problem geworden. Namentlich hat er den alten Ruf der Führerschaft unserer vaterländischen Musik weit über die Grenzen Österreich Ungarns und Deutschlands betätigt, unserem Vaterland zu Ruhm und Ehre. Jährlich steigert sich die Zahl der Aufführungen seiner zahlreichen Werke, vielfach von ihm selbst geleitet in Musikzentren der ganzen Welt. Schönbergs Bedeutung liegt außerdem in seiner überaus großen Tätigkeit als Lehrer der musikalischen Komposition, die er seit vielen Jahren zum Segen der musikalischen Jugend ausübt. Seine zahlreichen Schüler verehren ihn und lieben ihn als höchstes Vorbild in geistlicher Beziehung. Seine „Harmonielehre“ hat allenthalben Eingang gefunden.

Arnold Schönbergs großer, eigenartiger Einfluss wurde bald erkannt. So wurde er schon vor Jahren von Dr. Guido Adler, k. u. k. o. ö. Professor f. Musikwissenschaften an der k. u. k. Musikschule in Wien, der Leitung der k. u. k. Akademie für Musik u. darstellende Kunst in Wien als Lehrkraft für musikalische Komposition empfohlen. Er wirkte hierauf bis zu seiner Übersiedlung nach Berlin als Dozent an dieser Anstalt. Ein Jahr später berief ihn ein hohes k. u. k. Ministerium f. Kultus u. Unterricht, resp.



I. Andante

2. L'istesso tempo

Adagio

sempre forte *sonore*

p *cresc.* *sempre pp* *ppp* *allegro* *mf* *mf* *mf*

The page contains a handwritten musical score on a single sheet of paper. The score is written in black ink and consists of several systems of staves. The first system includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 6/8. The music is marked with *sempre forte* and *sonore*. The second system features a treble clef and a key signature of one flat, with a *p* dynamic marking. The third system includes a treble clef, a key signature of one flat, and a *cresc.* marking. The fourth system features a treble clef, a key signature of one flat, and a *sempre pp* marking. The fifth system includes a treble clef, a key signature of one flat, and a *ppp* marking. The sixth system features a treble clef, a key signature of one flat, and an *allegro* marking. The seventh system includes a treble clef, a key signature of one flat, and a *mf* marking. The eighth system features a treble clef, a key signature of one flat, and a *mf* marking. The ninth system includes a treble clef, a key signature of one flat, and a *mf* marking. The score is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and a variety of dynamic markings. The handwriting is clear and legible, with some corrections and annotations visible throughout the piece.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The score is heavily annotated with dynamics and performance instructions:

- Staff 1:** Starts with a piano (*p*) dynamic. Includes a large slur over the first few measures.
- Staff 2:** Features a forte (*f*) dynamic, a piano (*p*) dynamic, and a fortissimo (*ff*) dynamic. Includes a slur and a fermata.
- Staff 3:** Includes a piano (*p*) dynamic, a fortissimo (*ff*) dynamic, and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Annotations include *accel.*, *rit.*, and *tempo*.
- Staff 4:** Includes a piano (*p*) dynamic and a fortissimo (*ff*) dynamic. Annotations include *accel.* and *rit.*.
- Staff 5:** Includes a piano (*p*) dynamic and a fortissimo (*ff*) dynamic. Annotations include *rit.* and *tempo*.
- Staff 6:** Includes a piano (*p*) dynamic and a fortissimo (*ff*) dynamic. Annotations include *rit.* and *tempo*.
- Staff 7:** Includes a piano (*p*) dynamic and a fortissimo (*ff*) dynamic. Annotations include *rit.* and *tempo*.
- Staff 8:** Includes a piano (*p*) dynamic and a fortissimo (*ff*) dynamic. Annotations include *rit.* and *tempo*.
- Staff 9:** Includes a piano (*p*) dynamic and a fortissimo (*ff*) dynamic. Annotations include *rit.* and *tempo*.
- Staff 10:** Includes a piano (*p*) dynamic and a fortissimo (*ff*) dynamic. Annotations include *rit.* and *tempo*.

Andante non troppo
B. dolce

pp *Allegro*

pp *bast. pom., ma's gosa*

pesante

ben bene, ben bene! Cien!

Allegro *Tuga*

Presto

mf marcato *con amore!*

dim. rit. p *allegro* *cres. molto* *preco rit. allegro* *cres.*

1908. mar. 20.

Pocopiú agitato (♩ = 152)

21.

Lento molto (♩ = 58-60)



1957. dec. 24. (1957)

6

Handwritten musical notation at the top of the page, including a treble clef, a sharp sign, and some notes with accidentals.

Lento. (♩. 52-54)

First system of musical notation, featuring a treble clef and a bass clef. The treble clef part includes the instruction *poco f sordite*. The bass clef part has a '12' written below it. There are some handwritten annotations on the right side of the system.

Handwritten musical notation on the left margin, showing a treble clef and notes with a sharp sign.

Second system of musical notation, featuring a treble clef and a bass clef. The treble clef part has some notes circled. There are handwritten annotations on both the left and right margins.

Handwritten musical notation on the left margin, showing a treble clef and notes with a sharp sign.

Third system of musical notation, featuring a treble clef and a bass clef. The treble clef part has some notes circled. There are handwritten annotations on the right margin.

Handwritten musical notation on the left margin, showing a treble clef and notes with a sharp sign.

Fourth system of musical notation, featuring a treble clef and a bass clef. The treble clef part has some notes circled. There are handwritten annotations on the right margin.

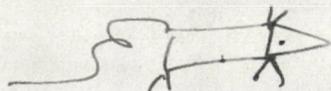
Fifth system of musical notation, featuring a treble clef and a bass clef. The treble clef part has some notes circled.

R. & C. 9 3333

2. Wtz (2. Cap)

✓ Mit dem im 1904 entstandenen ~~Rhapsodie~~ Rhapsodie für Kl. und Orch. warb ich im Jahre 1905 ~~in~~ in Paris ^{opt.} ~~erfolgreich~~ zum den Rubinstein-Preis, sie wurde dann im 1909 in Dordrecht und ~~190~~ 1910 am Züricher Tonkünstlerfest des Alp. d. Musikvereins zur Aufführung gebracht. Die im 1905 ~~erst~~ komponierte I. Suite für gross Orch. erlebte ihre Uraufführung im hr. 1905 unter Ferd. Löwes Leitung in Wien.

Hochachtungsvoll



Meinem Schaffen jedoch bedeutete ~~jedoch~~ ~~im Komponieren jedoch~~ ~~war~~ dies eine sterile Periode. ~~Zeit.~~ ~~Nimm~~ mehr losgelöst vom Brahms'schen Styl, konnte ich auch über Wagner u. Liszt nicht den ersuchten neuen Weg nicht finden und arbeitete infolge dessen

Dudapest, Szilágyi tér 4., 2. Okt. 1923.

Sehr geehrter Herr Gent!

Ich bin sehr gerne bereit im nächsten Jahre im Jure der Gesellschaft teilzunehmen. Ich muss indessen zwei Umstände erwähnen: ich könnte die Reise nach Zürich nur dann unternehmen, wenn mir sämtliche Reisekosten vergütet werden; zweitens, könnte ich, wenn sich mir Ende Februar irgend ein unauflösliches und unworhergesehenes Engagement bietet, an der Sitzung nicht teilnehmen. Denn, wie Sie vielleicht wissen, lebe ich in nicht besonders guten Verhältnissen, resp. ich bin sehr angewiesen auf das Konzertieren oder sonstigen Geld-Erwerb. — Wenn es also der Gesellschaft recht ist, dass ich als Jure-Mitglied fungiere, mit dem Vorbehalt einer eventuellen Abgabe im erwähnten Falle, so bin ich natürlich sehr gerne bereit, in dieser Arbeit teilzunehmen.

Könnte ich ~~in~~ meine Stimme brieflich einbringen dann wäre die Sache allerdings für mich bedeutend einfacher. Ist das nicht vielleicht möglich?

Mein geschätzter Antwort entgegen
verbleibe ich

mit ergebener

Bela Bartók

NAMEN- UND SACHREGISTER*

Aachen 73
Adaverul 136
 Adler, Guido 59
 d'Albert, Eugen 138
 Alberti-Verlag 52
 Albrecht, Otto E. 50
 „Alfa és omega“, siehe Pogány
 Algier 12, 16, 21–25, 27
Allgemeine Musik-Zeitung 107
 Altdörfer, Keresztély 109
Akbar, I' 23–25
 Anklam 6, 105–107
 Arad 134–136
 Arany, János 36, 39, 49
 „*Agnes asszony*“ (Frau Agnes) 39; „*Árva fiú*“ (Ein
 waisern Knabe) 39; „*Buda halála*“ (Der Tod Budas) 36;
 „*Toldi*“ 140
 Arányi, Jelly von 132, 137–138
 Aristophanes 41, 50–51
 „*Lysistrata*“ 40–41, 50–51
 Arundell, Dennis 132
 Asheville 45
 Bachfest, Deutsches 74
 Bach, Johann Sebastian 87–88, 113, 117, 121
Chromatische Fantasie und Fuge 105
 Bakóczi, Károly 32
 „*Csaba*“ 28, 32
 Balabán, Imre (Emerich) 54, 60

Balázs, Béla 29, 38, 49, 93–94, 115
 „*Cantata*“ (aus „*A vándor énekel*“) 94; „*Ein kleines
 Mädchen in der großen Stadt*“ 29
 Banat, Konzertagentur 136
 Bánffy, Miklós 38, 49, 115
 Bantock, Granville 133
 Bányai, Elemér 112
 Bárd, Verlag 74, 76–77
 Barricand (?), Victor 23–25
 Bartha, Dénes 13, 69, 102, 138
 Bartók Archives (New York) 50, 93
 Bartók Archivum (Budapest) 28, 60, 140
 Bartók, Béla

KOMPOSITIONEN. I. Bühnenwerke: „*Herzog Blaubarts
 Burg*“ 8, 38, 115, 119, 123–124, 128–132; „*Der holz-
 geschnitzte Prinz*“ 30, 32, 49, 115, 119, 123, 128, 130;
 „*Der wunderbare Mandarin*“ 31, 135. II. Chorwerke:
 „*Est*“ 142. III. Orchesterwerke: „*Kossuth*“ 7, 96, 114,
 118, 122, 140–145; I. *Suite* 27, 36, 49, 71, 109, 111,
 114, 118, 122; II. *Suite* 71, 115–116, 119, 123, (I.
 Fassung) 63–66; *Deux portraits* 77–97, 102–103;
Deux Images 18–22, 115; I. rumänischer Tanz 8, 18–19,
 27, 77–90; *Tanzsuite* 47, 52; *Rumänische Tänze* (Orch.
 v. *Leó Weiner*) 100; *Concerto for orchestra* 45, 50. IV.
 Konzertstücke: *Scherzo f. Kl. u. Orch.* 141–144;
Rhapsodie Op. 1 f. Kl. u. Orch. 51–52, 55–56, 114,
 118, 122, 135–136; *Violinkonzert* (1907) 6, 91–99, 101,
 103. V. Kammermusik: (I.) *Quartett Op. 7* 6, 50, 56,
 60, 79, 91–92, 97–98, 103, 111, 115, 127; II. *Quartett*
 55; III. *Quartett* 56; *Quintett* 114, 118, 122; *Sonate f.*
2 Kl. u. Schlagwerk 129; *Violinsonate* (1903) 114, 118,
 122; I. *Violinsonate* 129–130, 132, 139; II. *Violinsonate*
 137–138. VI. Klaviermusik: *Bagatellen* 6, 55–56, 61,
 64, 69–71, 92, 97, 138–139; 10 leichte Klavierstücke
 51–52, 69–70, 97; *Elegie* 51–52, 97, 102; „*Für
 Kinder*“ 19–24; *Skizzen* 50, 61, 92; *Burlesken* 61, 102;

* Die Zeitschriften und Zeitungen werden kursiv, jedoch nicht in Anführungszeichen gebracht; die im Text vorkommenden Kompositionen sind nicht alphabetisch dem Titel nach, sondern bei den Autoren in Petit zu finden. Der Titel, Erscheinungsort und Verlag der als bibliographische Daten zitierten Werke wurden in das Register nicht aufgenommen. (L. Somfai)

2 rumänische Tänze 6, 18–19, 56, 78–91, 98–101, 103;
4 Nénies 56; *Allegro barbaro* 51–52; *Rumänische Volks-
tänze* 55–56, 61, 135; *Rumänische Weihnachtslieder*
55–56, 61, 135, 138. VII. Volksliedbearb.: *Acht
ungarische Volkslieder* 112.

SCHRIFTEN. *A Biskera-vidéki arabok népzeneje* 16; *Arnold
Schönbergs Musik in Ungarn* 53, 68; *Cântece populare
românești din comitatul Bihor* 127, 134; *Die Volksmusik der
Araber von Biskra und Umgebung* 13; *Die Volksmusik der
Rumänen von Maramureș* 134; *Hungary in the Throes of
Reaction* 60; *Selbstbiogr. aus d. J. 1905* 6, 7, 108–110;
aus d. J. 1911 7, 111–112; *aus d. J. 1918* 6, 7, 113–116;
aus d. J. 1921 7, 117–120; *aus d. J. 1923* 7, 121–124.

Bartók, Béla jr. 6, 8, 49

Bartók, Béla (Vater des Komponisten) 113, 117, 121

Bartók, Frau Béla (Mutter des Komponisten) 6, 70,
94, 109, 111, 113, 117, 120–121, 138, 142–143,
145

Basch, Hugo F. 27, 30

„Zehntausend Volt“ 28, 30

Bató, József 145

Bátor, Viktor 50, 93

Bauhaus, siehe Weimar

Bax, Arnold 133

Bayer, József 42

Bechstein, Klavierfabrik 107

Becking, Gustav 129

Beethoven, Ludwig van 42, 79–80

Klaviersonaten 27; *V. Symphonie* 77; *Violinsonate Op. 96*
137–139

Beer, August 86

Béldi, Izidor 81–82

Bellevue 21–22, 26

Benamy, Sándor 43–44

„Csarcsaf“ 43–44

Bencze, István 30

„Fortunatus“ 29–30

Berlin 13, 23–24, 40–41, 49–52, 55, 58–59, 62,

66, 71, 103–104, 107, 115, 140, 142

– Philharmonisches Orchester 64–65

– Phonogramm-Archiv 13

– Universität 49

Berliner Zeitung 60

Beszerce, siehe Bistritz

Bianu, Ion 136

Bie, Oskar 40

Birnbaum, Alexander Z. 63

Biskra 6, 8–10, 13, 16, 27, 115, 119, 123, 125–126

– Ouled-Nails-Quartier 6, 9, 16

Bistritz 117, 120–121

Bittner, Julius 57, 59

Blüthner, Klavierfabrik 107

Bolm, Adolph 42

Bónis, Ferenc 120, 140

Boosey & Hawkes, Verlag 92–93

Brahms, Johannes 113, 117, 121, 137

Lieder 105

166 Bratislava, siehe Preßburg

Breitkopf & Härtel, Verlag 66–67, 70–76,
100–101

Briou, Léon 23–25

Bruck 57

Brunot, Ferdinand 127

Bruxelles 48

Buda (Ofen) 30

Budapest 25, 31–34, 42–43, 47, 49–50, 52, 57,
64–65, 69, 71, 75–76, 93, 95, 99, 103, 109,
113–114, 118, 120, 124, 128–130, 132, 140,
144

– Ethnographische Gesellschaft 21–22

– Ethnographisches Museum 13

– Honvédministerium 58–59, 61

– Landes-Symphonie-Orchester (Orsz. Szim-
foniai Zk.) 77–90, 98–99

– Musikakademie („Liszt Ferenc“) 21–22,
60–62, 64, 66, 68, 73–90, 99, 101, 109, 111,
113–114, 117, 119, 121–122, 124, 140–144

– Neue Ungarische Bühne („Új Magyar Szín-
pad“) 43

– Opernhaus 19–20, 38, 49, 99, 102, 142

– Philharmonische Gesellschaft 88–89, 99,
142–144

– Volkstheater (Népszínház) 77, 99

Budapesti Hirlap 85–86

Budapesti Ujságírók Egyesülete Almanachja 112

Bukarest 43, 115, 126, 134

– Akademie der Wissenschaften 115, 126–127,
134, 136

– Gesellschaft rumänischer Komponisten 135–
136

– Staatliche Philharmonie 135–136

Bușiția, Ion 136

Busoni, Ferruccio 54, 60–70, 72

Indianisches Tagebuch 61

Buttykay, Ákos

Ungarische Suite 77

Calvocoressi, Michel Dimitri 20, 22–26, 28,

30–31, 126–127

Projet de Ballet 28, 30–31

Cambridge

– Rowe Music Library (King's College) 132

Capell, Richard 137–138

Carish, S.–A. Igino Robbiani, Firma 46

Carmen Sylva 47

Casals, Pablo 107

Chamonix 12

Chantavoine, Jean 47

Chenin, A. 6, 16

Cherubini, Luigi

Anakreon-Ouverture 77, 81, 86–87, 90

Chopin, Fryderyk

Ballade (2-moll) 105; *Nocturne (cis-moll)* 101, 105;

Nocturne (Es-dur?) 105; *Scherzo (h-moll)* 101

Ciomac, Emanoil 134–136
Clegg, David 6, 132, 138
Cluj, siehe Klausenburg
Cocteau, Jean 98
Comoedia illustré 20, 22
Constantine 9, 13
Cook Son, Firma 16
Coolidge, Elizabeth Sprague 41
Cooper, Gerald 137
Cornelius, Peter

Lieder 105

Cosma, Viorel 134–136
„Csaba“, siehe Bakóczy
„Csarcsaf“, siehe Benamy
Csáth, Géza 80
Csatkai, Endre 110
„Csodaszarvas, A“ (*Der Wunderhirsch*) 29, 36–37

„Dágon“, siehe Kaczér

„Das verlorene Lämmchen“, siehe Pantasi
Debussy, Claude Achille 21–22, 27, 78, 114, 119,
122, 138
Delius, Frédéric 100–101
Demény, János 13, 40, 62, 69, 71–72, 76, 97,
102–103, 109–110, 138, 142, 145
Dent, Edward J. 6, 132–133
„Der Esel ist ein dummes Tier. . .“ (*Kinderlied*) 92
Dienzl, Oszkár 102
Dietl, Lajos 145
Dille, Denis 8, 49–50, 53, 62, 91, 104, 113, 117,
121, 125, 128, 140
Diósy, Béla 87
„Djurjura“, Dampfer 9, 16
Documenta Bartókiana, Heft 1 7, 140–145
Dohnányi, Ernő (Ernst von) 64, 69–70, 113, 117,
121, 124, 137
Klavierquintett Op. 1 113, 117, 121
Doráti, Antal 45
Drei Masken Verlag 134

Écorcheville, Jules Armand 23–24

Edison Gesellschaft 13
Editio Musica, Verlag 96, 102
Egyetértés 69–70, 90
El Guerra 16
El Kantara 12–13, 125–126
Enescu, George 135
Engel, Carl 41–42
Erfurter Zeitung 131
Erkel, Ferenc (Franz) 113, 117, 121, 124
Erkel, László 109, 111, 113, 117, 121
Est, Az 123
Est Hármaskönyve, Az 123
Evans, Edwin 132

Fachiri, Adèle 138

Faragó, Ödön 43
Fauré, Gabriel Urbain
„Dolly“ 18–19
Ferand, Ernő 86
„Féreg álma, A“ siehe Sebes
Fischer, O. 140
Fitzner, Rudolf 114, 118, 122
Fleischer, Antal 49
Fodor, Aranka 102
Fodor, Direktion 134
Fodor, Ilona 31
„Tündérlázadás“ (*Aufstand der Feen*) 28, 31
„Föld, A“, siehe Maár
Fokin, Michail 45
„Fortunatus“, siehe Bencze
Franck, César
Symphonie (d-moll) 63
Frankfurt 128
Freund, Etelka 71–72, 103
Freund, Robert 64, 69–70, 101
Független Magyarország 69–70
Fülöp, Áron 28, 32

Gajári, István 81

Genf 71, 95
Gerley, Mihály 49
Geyer, Stefi 6, 91–97, 101–103
Gianicelli, Károly 145
Glasunow, Alexander 90
Stenka Rasin 77, 82
Gleiman, Annie 41, 49–52
Gmunden 141, 143–144
Godowsky, Leopold 62
Gombosi, Ottó 88
Goossens, Eugene 133
Gornergrat 12
„Gott erhalte“ (Hymnus von J. Haydn) 96
Grande revue 20, 22
Grenoble 12
Grež sur Loing 101
Großwardein 103, 120, 134–135
Grünfeld-Quartett 88–89

Habsburgs, Die 140

„Hadak útja“ (*Weg der Heerscharen*) 29, 35
Hajdúdorog 30
Händel, Georg Friedrich 132
Hamburg 106–107
Haraszti, Emil 85–86
Harsányi, Kálmán 142
Haslinger-Verlag 68
Hawkes, Ralph 44, 49

Heidelberg 73
 Heinsheimer, H. W. 45
 „Hekabé“ 46
 Hertzka, Emil 40–41, 52, 115
 Hevesi, Piroška 60–61
 Hevesi, Sándor 38, 49
 Hoffmann, Richard 53, 59–60
 Hoffmann, S. & W. 16
 Honti, Tibor 38
 Hornbostel, Erich von 13, 50–51
 Hubay, Jenő 91

Indy, Vincent d' 66, 72
 „Istar“ 77
 Ingersoll, Helen F. 47–48, 52
 International Society for Contemporary Music 132
 Jász, Dezső 78
 Jászberényi 91–93, 96
 „Júlia szép leány“, siehe Puskás
 „Júlia szép leány“ (*Volksballade*) 34
 Jurkovic, Imre 143–145

Kaczér, Illés 46
 „Dágon“ 46
 Kaiglitschek (Kopist) 141–142
 Kálmán, Jenő Ákos 84–85
 Kapitánffy, István 140
 Kapp-Putsch 41
 Karutz, Dr. 13
 Kellermann, Berthold 72–73
 Kereszty, István 112
 Kern, Aurél
 „Kell hogy hozzád visszatérjek“ 102
 Kestenberg, Leo 62, 69
 Kirchner, Dr. 61
 Kiriác, Demetri G. 125–127, 136
 Kiss, Elek 52
 Kiss, P. K. 99
 Klausenburg 103, 134, 136
 „Kleines Mädchen in der großen Stadt, Ein“, siehe Balázs
 Klengel, August
 Scherzo 105
 „Kömvies Kelemen“ (*Volksballade*) 34
 Königer, Paul 55
 Koessler, János (Hans) 109, 111, 113, 117, 121, 124, 142–144
 Kodály, Zoltán 8, 25–27, 38, 49–51, 54, 59, 60–61, 91, 93–94, 101–102, 112, 114–115, 118–119, 122–123, 135
 „Háry János“ 132; *Klaviermusik (Op. 3)* 102, 139; *7 Klavierstücke (Op. 11)* 139; *Psalmus Hungaricus* 132; *Sonate f. Vl. u. Kl.* 50–51

Korda, Alexander 50
 Kovács, Sándor 88–89, 103
 Kraków 103
 Krehl, Stephan 69
 Kristóf, Károly 38, 43, 49
 Krocsák, Emma 120
 Kroubs 16
 Kun, Imre 103
 Kun, László 77–90, 98

Lade, John 126

Lakatos, István 103
 Laloy, Louis 20–22, 26
 Lambert, Constant 102
 Latzko, Ernst 128–131
 Lauterbach & Kuhn, Verlag 71
 Leipzig 66–67, 71–76
 – Gewandhaus-Orchester 107
 Lessmann, Eva 105, 107
 Leßmann, Otto 107
 „Du schaust mich an...“ 105

Lisboa 107

Liszt, Ferenc (Franz) 54, 64, 66–69, 72–73, 75, 113, 117–118, 121, 137, 142
Années de Pèlerinage 118, 122; *Bevezetés és magyar induló* 74; *Das Lied der Begeisterung* 74; *Epithalam zu Reményi's Vermählungsfeier* 74; *Faust-Symphonie* 118, 122; *Harmonies poétiques et religieuses* 118, 122; *Magyar Dallok* 67–68, 73–76; „*Salve Polonia*“ 63; *Spanische Rhapsodie* 105; *Totentanz* 118, 122; *Ung. Königslied* 74; *Ung. Krönungsmarsch* 72; *Ung. Nationalmelodien* 74; *Ungarische Nationalweisen* 68; *Ung. Rhapsodien* 66–68, 72–76; *Ung. Sturmmarsch* 72; *Ungarns Gott* 74; (Beethoven–Liszt) *Sinfonien* 75; (Schubert–Liszt) *Mélodies hongroises* 74, *Ung. Melodien* 74

Liszt-Museum, siehe Weimar

Liszt-Stiftung 66, 72, 74

Löwe, Ferdinand 114

Lombos, Alfréd 39

„A kivándorlók trilógiája“ (*Trilogie der Auswanderer*) 40

London 137

– Aeolium Hall 138

– B. B. C. 132

– Philharmonic Orchestra 102

Los Angeles 53

Lukács, György (Georg) 49

Lukács, Mici (Frau Otto Popper) 6

„Lysistrata“, siehe Aristophanes

Ma 61

Maár, Ferike 33

„A föld“ (*Die Erde*) 29, 33

„Macska az asztalon“, siehe Szabó

Madách, Imre 34

„Tragödie des Menschen“ 34

Magyar Hirlap 82
Magyar Nemzet 83, 112
Magyarország 49, 84, 123
 Mahler, Gustav 47
 III. *Symphonie* 102
 Mailand 46
 Manchester 109, 114, 118, 122
 Marchand, George 25
 Marseille 9, 12, 16, 23—25
 Marteau, François Henri 95, 101
 Marton, Sándor 43
 Mayer, Géza 110
Melos 50—51
 Mendelssohn Bartholdy, Felix
 Italienische Symphonie 77, 86—87, 90
 Merzler, Andor 84
 Mezőkövesd 38
 Meyerbeer, Giacomo
 „*Le prophète*“ 102
 M'hammed 9—10, 12
 Mihalovich, Ödön 91, 140, 142—144
 Mitringer, Frau Dr. 61
Modern Music, A Quarterly Review 52
Modernes Musikleben (Beiblatt der *Musikpädagogischen Zeitschrift*) 115—116
 Mohács 30, 49
 Mohácsi, Jenő 38
 Molnár, Antal 88, 100, 102
 Monteverdi, Claudio
 „*Le couronnement de Poppée*“ 18—19
 Moravcsik, Géza 140—142
 Mozart, Wolfgang Amadeus
 Lieder 105; *Ouverture zu „Don Giovanni“* 63; *Zauberflöte* 132
 Motta, José Viana da 75
 München 47, 72
 Muharay, Elemér 43
Musikblätter des Anbruch 53, 76, 120, 129, 134
 — *Sonderheft Béla Bartók* 120
 „*Mustapha*“, Dampfer 12
Muzica 135—136
 Nagyszentmiklós 109, 111, 113, 117, 120—121,
 124, 143, 145
 Nagyszöllös 100, 117, 121
 Nagyvárad, siehe Großwardein
Nation and Athenaeum 133
Népszava 78—80
Neues Budapester Abendblatt 86
Neues Pester Journal 87
 Neue Ungarische Musikgesellschaft, siehe Új
 Magyar Zene Egyesület
 New York 45—47, 100
 — *Ballet Theatre* 45—46
 — *Metropolitan Opera House* 46
 — *Neighbourhood Playhouse* 52

Noren, Heinrich Gottlieb 71
 „*Nyolcadik pont*“ (*Lustspiel*) 102
Nyugat 50, 78, 115

Oper von Heute, Die 129

Orchis, Romulus 135—136
 Országos Szimfoniai Zenekar, siehe Budapest

Paganini, Niccolò

Caprices 138
 Pantasi, Gregor 42—43
 „*Das verlorene Lämmchen*“ 42
 Papp, Viktor 40—41
 Paris 18, 21—22, 24—27, 44, 49, 99, 103, 107,
 114—115, 118, 122, 125—127
 — *Archives de la parole* 127
 — *Schola Cantorum* 72
 — *Sorbonne* 61
 — *Théâtre des Arts* 18—20, 22
 Pásztor, Ditta (Frau Bartók) 8, 44, 49, 54, 103
 Patzauer, Esther 94
 Peck, Esther 52
Pester Lloyd Abendblatt 86
Pesti Hirlap 81—82
Pesti Napló 84—85, 123
 Perzina, Klavierfabrik 107
 Philipp, Isidore 66
 Philippeville 9, 16
 Piatti, Alfredo
 Tarantella 105
 Plona, Stefania
 „*Selene*“ 46
 Pogány, Alfréd 33
 „*Alfa és omega*“ 28, 33
Polgár, A 69—70
Politisches Volksblatt 77, 86
 Polnauer, Josef 61
 Popper, David
 Vito 105
 Popper, Irma 88
 Porto 107
 Pozsony, siehe Preßburg
 Prag 129
 Preßburg 58—59, 109, 111, 113, 117, 121
 Prill-Quartett 114, 118, 122
 Prunières, Henry 61
 Puskás, Lajos
 „*Júlia szép leány*“ 28, 34; „*Árva Tóni*“ 34

Raab, Peter 73—74, 76

Racek, Fritz 61
 Radnai, Miklós 49
 Rákoshegy 16
 Rákoskeresztúr 13, 52, 67, 72, 74, 126
 Ravel, Maurice 6, 27, 54, 125—127
 Ma mère l'oye 18—19

Regensburg 51–52
 Reger, Max 78
 Reichenburg 60
 Reinhardt, Max 40–41, 50–51
 Reinitz, Béla 79–80, 112
 Reitz, Robert 129
 Rékai, Nándor 102
 Rendla (Kendla?), R. 99
Revue française de musique 47
Revue musicale, La 61, 102
 Réz, Pál 112
Rheinische Musik- und Theaterzeitung 116, 120
 Richter, Hans 62, 114, 118, 122
 Rittenberg, Louis 53
 Ritter, William 46–47
 Rom 56
 Rosé-Quartett 60
 Rostal, Max 103
 Rózsa, Ignác 34
 „Szerelem a középkorban“ (*Liebe im Mittelalter*) 29, 34
 Rózsavölgyi-Verlag 21–22, 54, 56, 68, 100–101, 103
 Rozsnyai-Verlag 54, 69
 Rubinstein-Preis (1905, Paris) 114, 118, 122
 Russian Ballet 42

Silber, Norbert 106–107

Salzburg 132
Sammelbände für vergl. Musikwissenschaft 134
 Sarkad 77
 Scarlatti, Alessandro 132
 Scherchen, Hermann 48, 51–52
 Schlesinger-Verlag 68
 Schoenberg, Arnold 6, 53–61

Die Gurrelieder 60; *Op. 7. I. Quartett* 54, 60; *Op. 10 II. Quartett* 60, 68; *Op. 11 3 Klavierstücke* 54; (Schoenberg – Busoni) *Op. 11/2* 54, 60–61, 68; *Op. 16 5 Orchesterstücke* 60; *Op. 19 6 kleine Klavierstücke* 60; 21 „Pierrot lunaire“ 21, 23, 60; *Op. 22 4 Lieder* 60; *Harmonielehre* 53, 58, 61

Schott-Verlag 68
 Schubert, Franz
Introduction und Rondo 63

Schumann, Robert
Larghetto 105

Schreker, Franz 47
 Schwapp, Friedrich 72
 Searchinger, César 50
 Sebes, Árpád 35
 „A féreg álma“ (*Der Traum der Made*) 28, 35

Senff-Verlag 68
 Sidi-Okba 10, 12–13
 Siklós, Albert 73–74, 76
 S. I. M. 21–23
 Sinkó, Ervin 46

Smetana, Bedřich 47
 Société indépendante 21–23
 Somfai, László 8, 27–28, 111
 Somló, Sári 101
 Sopron (Oedenburg) 110
 – Liszt Ferenc-Museum 6, 110
Sopronvármegye 110
 Stettin 106–107
 Strassburg 106–107
 Strasser, Dr. 61
 Strasser, István 50–51, 102
Lieder 50–51

Strauss, Richard 78, 81, 85–86, 96, 114, 118, 120, 122, 124
Also sprach Zarathustra 113, 118, 121; *Don Quixote* 96;
Elektra 86

Strawinsky, Igor 54, 114, 119, 122
 Strobel, Heinrich 129
 Suggia, Guilhermina 105–107
 Svendsen, Johann
Romanze 105

„Symphonia egy kacér lányról...“ 46
 Szabadka 46

Szabó, Pál 43, 49

„Macska az asztalon“ (*Die Katze auf dem Tisch*) 43

Szabolcsi, Bence 13, 69, 102, 112, 138
 Székely, Arnold 69–70
 Székelyudvarhely 32
 Szendy, Árpád 72
 „Szerelem a középkorban“, siehe Rózsa
 Szigeti, József 91, 102
Szimfonia 16
 „Szív, A“ (*Das Herz*) 38
Szózat 40
 Szymanowski, Karol 138

Talbot, Mr. 45

Tango, Egisto 115, 119, 123
 Temesvár (Timișoara) 134–136
The Daily Mail 138
 Thomán, István 62, 72, 109, 111, 113, 117, 121, 124, 142, 145
 Tiersot, Julien 25–26
 „Tisza“, Dampfer 16
 Tolga 10, 13
Toll, A 50
 Torontáli Komitat 113, 117, 121, 124
 Tovey, Donald 133
 Trend, John Brande 132
 Triest 16
 Tudor, Mr. (David?) 45
 Tunis 13
 „Tündérlázadás“, siehe Fodor

Ugocsa 120

Új Magyar Zene Egyesület (Neue Ungarische Musikgesellschaft, oder: Ung. Verein f. Neue Musik) 68, 76, 99, 119, 123

Ujság, Az 81

„100 ungarische Soldatenlieder“ 115

Universal Edition 40, 52, 55, 58, 115, 120, 128, 130

Vairon & Cie, Ch. 13

Vaughan Williams, Ralph 133

Vecsey, Ferenc (Franz von) 40, 49, 91, 107

Venedig 13

Vérszi, Margit 38

Vieuxtemps, Henri

Rondeau 102

Világ 80

Voit, Lajos sen. 120, 145

Voit, Lajos jr. 120, 145

Voit, Paula, siehe Bartóks Mutter

Vörösmarty, Mihály

„A vén cigány“ 80

Vuillermoz, Emile 21–24

Wagner, Richard 78, 113, 117, 120–121, 124

Lohengrin-Vorspiel 78; Meistersinger 113, 117, 121;

Tannhäuser 113, 117, 121; Tetralogie 113, 117, 121;

Tristan 78, 88–89, 113, 117, 121

Waldbauer, Imre 77–90, 98

Waldbauer-Quartett 127

Washington 41–42

– Library of Congress 41–42

Weber, Carl Maria von

Euryante-Ouverture 77

Weimar 74, 128

– Bauhaus 130

Weimar, Liszt-Museum 67–68, 73–75

– Nationaltheater 129–130

Weimarische Zeitung 131

Weiner, Leó 100

Weterings, Joseph 48

Wien 30, 33, 40, 42–43, 54–55, 57–59, 62,

70–71, 104, 107, 109–110, 114–115, 118,

122, 124

– Akademie für Musik und darstellende Kunst 59, 61

– Gesellschaft der Musikfreunde 61

– Konservatorium 113, 117, 124

– Kriegsarchiv 59

– Kriegsministerium 115

– Österr. Ministerium f. Kultus und Unterricht 57

– Stadtbibliothek 61

– Tonkünstlerverein 57, 59

– Universität 59

– Verein für Musikalische Privataufführungen 55–56, 61

Wolf, Hermann 104

Wolfrum, Philipp 67, 73

Zágon, Géza Vilmos 13, 18–27, 49, 99

„Pierrot lunaire“ 21, 23; Sonate 21, 23

„Zehntausend Volt“, siehe Basch

Zeitschrift für Musikwissenschaft 16–17, 69

Zeneközlöny 88–89

Zermatt 12–13

Ziegler, Herma 12

Ziegler, Márta 6, 50, 71–72, 92, 106, 116, 120,

123, 126–127, 145

Ziegler, Vilmos 8

Zombor 39

Zürich 101, 114, 115, 132

– Tonkünstlerfest des allg. deutschen Musikvereines (1910) 114

NOTENBEILAGE

SONATE FÜR KLAVIER UND VIOLINE

(1903)

III. SATZ

Vivace

f

f energico

7

10

15

20

8

First system of musical notation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. A dynamic marking of *2f* is present. A first ending bracket is shown above the vocal line.

Second system of musical notation. The piano accompaniment continues with chords and moving lines. A dynamic marking of *f* is present. A first ending bracket is shown above the vocal line. The system concludes with the instruction *(stacc.)*.

Third system of musical notation. The tempo is marked *rubato*. The piano part includes a triplet of eighth notes in the right hand. Dynamic markings include *3f* and *p*. Measure numbers 30, 35, and 40 are indicated. The system concludes with the instruction *stacc.*

Fourth system of musical notation. The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand. Dynamic markings include *3f* and *p*. Measure numbers 45 and 50 are indicated. The system concludes with the instruction *stacc.*

First system of a musical score. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The top staff features a melodic line with eighth notes and a sixteenth-note triplet. The grand staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands. A measure number '75' is placed above the grand staff.

Second system of the musical score. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff below. The music continues with a melodic line in the top staff and accompaniment in the grand staff. Measure numbers '80' and '85' are visible. The dynamics are marked with *sf* (sforzando).

Third system of the musical score. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff below. The music features a melodic line with a seven-measure rest and a *ff* (fortissimo) dynamic marking. Measure numbers '85' and '90' are visible. The accompaniment in the grand staff includes chords and moving lines.

Fourth system of the musical score. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff below. The music continues with a melodic line and accompaniment. Measure numbers '95' and '90' are visible. The system concludes with a final chord in the grand staff.

First system of a musical score. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a melodic phrase marked with a slur and a fermata, ending with a measure containing a circled '8'. The piano accompaniment features chords in the right hand and a rhythmic bass line in the left hand. Measure numbers 100 and 105 are indicated above the piano staff.

Second system of the musical score. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment includes a section with a slur and a fermata. Measure number 110 is marked above the piano staff.

Third system of the musical score. The vocal line features a melodic phrase with a slur and a fermata. The piano accompaniment includes a section with a slur and a fermata. Measure number 115 is marked above the piano staff. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Fourth system of the musical score. The vocal line begins with a melodic phrase. The piano accompaniment includes a section with a slur and a fermata. Measure number 120 is marked above the piano staff. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

poco rit.

125 *dim.*

dim.

a tempo (ma tranquillo)

p espr.

130 *p*

135

140

(1-3-1)

poco rit. a tempo (più vivo)

145 *[p]*

p gracioso

poco rit.

Musical score for measures 150-155. The top staff features a melodic line with a triplet of eighth notes at the beginning. The middle and bottom staves show piano accompaniment with chords and moving lines. Measure numbers 150 and 155 are indicated.

tranquillo

Musical score for measures 160-165. The top staff is mostly empty. The middle and bottom staves feature piano accompaniment with sixteenth-note patterns and chords. Measure numbers 160 and 165 are indicated. The dynamic marking *mf espr.* is present.

Musical score for measures 165-170. The top staff has a few notes. The middle and bottom staves feature piano accompaniment with sixteenth-note patterns and chords. Measure numbers 165 and 170 are indicated. The dynamic marking *[mf]* is present.

Musical score for measures 170-175. The top staff has a few notes. The middle and bottom staves feature piano accompaniment with sixteenth-note patterns and chords. Measure numbers 170 and 175 are indicated. The dynamic marking *p* is present.

espr. *espr.* *poco rit.*

This system contains three staves. The top staff has a melodic line with slurs and accents. The middle staff features a piano accompaniment with sixteenth-note patterns and sixths, marked with '6' and 'espr.'. The bottom staff continues the piano accompaniment with slurs and sixths, marked with '6' and 'poco rit.'.

180 *185*

This system contains three staves. The top staff has a melodic line with slurs and accents, marked with '180' and '185'. The middle staff features a piano accompaniment with sixteenth-note patterns and sixths, marked with '6'. The bottom staff continues the piano accompaniment with slurs and sixths, marked with '6'.

a tempo (più vivo)

mf *190*

This system contains three staves. The top staff has a melodic line with slurs and accents, marked with '190'. The middle staff features a piano accompaniment with chords and sixths, marked with 'mf' and '190'. The bottom staff continues the piano accompaniment with chords and sixths, marked with '190'.

p *cresc.* *195* *cresc.*

This system contains three staves. The top staff has a melodic line with slurs and accents, marked with 'p' and '195'. The middle staff features a piano accompaniment with chords and sixths, marked with 'p' and '195'. The bottom staff continues the piano accompaniment with chords and sixths, marked with 'cresc.' and '195'.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is one sharp (F#). The first staff has a dynamic marking of *f*. The grand staff also has a dynamic marking of *f*. The tempo is marked as 200. The music features a melodic line in the upper staff with slurs and a triplet of eighth notes. The grand staff has a bass line with slurs and fingerings 5, 6, and 6. The piano part includes chords and arpeggiated figures.

Second system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked as 205. The music continues with similar melodic and harmonic textures, including slurs, triplets, and fingerings (6, 3, 6) in the bass line.

Third system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is one sharp (F#). The first staff has a dynamic marking of *ff*. The grand staff has a dynamic marking of *ff*. The tempo is marked as 210. The music features a melodic line in the upper staff with slurs and a triplet of eighth notes. The grand staff has a bass line with slurs and fingerings 2, 3, 8, 3, 3, 1. The piano part includes chords and arpeggiated figures. The system concludes with a dynamic marking of *f*. Performance instructions include *espr.* and *dim.*.

2
dim.
p
220
dim.
p

poco rit. Poco adagio Tempo I.
13 *ff*
225
cresc. *ff* *f*
(stacc.)

poco rit. Poco adagio
230 235
ff

Tempo I.

poco rit.

First system of musical notation. The top staff is a single melodic line. The bottom two staves are piano accompaniment. The piano part features a prominent bass line with a 'stacc.' marking. A dynamic marking of *f* is present. A measure number of 240 is indicated. A slur with a '7' underneath spans the final notes of the system.

Second system of musical notation. The top staff continues the melody with several slurs and accents. A dynamic marking of *f* is present. The piano accompaniment continues with chords and a bass line. A measure number of 245 is indicated.

Third system of musical notation. The top staff features a complex melodic passage with a slur and a '7' underneath. A dynamic marking of *f* is present. The piano accompaniment continues. Measure numbers 250 and 255 are indicated.

Fourth system of musical notation. The top staff begins with a repeat sign and a measure number of 8. The piano part features a dynamic marking of *mf* and later *f*. A measure number of 260 is indicated. The system concludes with a double bar line.

8

26 *f*

This system contains the first two staves of music. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *f* (forte) at measure 26. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing harmonic support with chords and moving lines.

270

This system contains the second two staves of music. The upper staff continues the melodic line from the previous system, marked with a first ending bracket. The lower staff continues the harmonic accompaniment. The key signature changes to two flats (Bb, Eb) at measure 270.

poco rit. *a tempo*

275 *p* 280 *p semplice*

This system contains the third two staves of music. The upper staff is mostly empty, with a key signature change to two flats (Bb, Eb) at measure 275. The lower staff features a piano (*p*) accompaniment with triplets and a dynamic marking of *p semplice* at measure 280.

285 *f*

This system contains the fourth two staves of music. The upper staff has a melodic line starting at measure 285 with a dynamic marking of *f* (forte). The lower staff continues the accompaniment with triplets. The key signature remains two flats (Bb, Eb).

First system of musical notation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a dynamic marking of *p* at the beginning and *f energico* later. A measure number of 315 is indicated above the piano part.

Second system of musical notation. It features a vocal line and piano accompaniment. Dynamic markings include *f*, *p*, *sf*, and *sf*. Measure numbers 320 and 325 are marked above the piano part.

Third system of musical notation. It includes a vocal line and piano accompaniment. Dynamic markings are *f* and *p*. A measure number of 330 is shown above the piano part.

Fourth system of musical notation. It contains a vocal line and piano accompaniment. Dynamic markings include *mf*, *f*, and *p*. A measure number of 335 is indicated above the piano part.

tr tr
pp cresc. molto 340 ff
m.s.

This system features a vocal line with trills and a piano accompaniment. The piano part includes a melodic line with a trill and a bass line with a sixteenth-note accompaniment. Dynamics range from *pp* to *ff*. A tempo marking of 340 is present.

sf *mf* 340 (*sf*)

This system continues the piano accompaniment with triplet figures in both hands. The dynamics are marked *mf* and *sf*. A tempo marking of 340 is present.

(*sf*) (*sf*) 350

This system continues the piano accompaniment with triplet figures in both hands. The dynamics are marked *sf*. A tempo marking of 350 is present.

ritardando poco a poco

sempre ff *cresc.* 355 *f* *p^b*

This system concludes the piece with a *ritardando poco a poco* instruction. It features triplet figures in both hands and a final melodic phrase in the right hand. Dynamics include *sempre ff*, *cresc.*, *f*, and *p^b*. A tempo marking of 355 is present.

Musical score for measures 360-364. The score is in 3/4 time and features a complex texture with multiple voices. Measure 360 is marked with a forte *f* dynamic. The music includes various rhythmic patterns and melodic lines.

poco a poco accel. - - - - -

Musical score for measures 365-370. Measure 365 is marked with a piano *p* dynamic. The score continues with complex textures and includes a section starting at measure 370.

- - - - - **Tempo I.**

Musical score for measures 371-376. The tempo is marked **Tempo I.** Measure 371 is marked with a piano *p* dynamic and a *cresc.* (crescendo) marking. The score features a complex texture with multiple voices and includes a section starting at measure 375.

Musical score for measures 377-380. Measure 377 is marked with a forte *f* dynamic. The score continues with complex textures and includes a section starting at measure 380.

First system of musical notation, measures 385-390. The system includes a vocal line with slurs and accents, and a piano accompaniment with chords and arpeggiated figures. Measure numbers 385 and 390 are indicated.

Second system of musical notation, measures 390-395. The system includes a vocal line with slurs and accents, and a piano accompaniment with chords and arpeggiated figures. Measure numbers 390 and 395 are indicated.

Third system of musical notation, measures 395-400. The system includes a vocal line with slurs and accents, and a piano accompaniment with chords and arpeggiated figures. Measure numbers 395 and 400 are indicated.

Fourth system of musical notation, measures 400-405. The system includes a vocal line with slurs and accents, and a piano accompaniment with chords and arpeggiated figures. Measure numbers 400 and 405 are indicated.

410 *p* *rubato*
staccato

This system contains the first two staves of music. The upper staff begins with a rest, followed by a triplet of eighth notes marked *p* and *rubato*. The lower staff features a continuous eighth-note accompaniment starting at measure 410, marked *staccato*.

415

This system contains the next two staves. The upper staff has a melodic line with a triplet of eighth notes at measure 415. The lower staff continues the accompaniment with chords and moving lines.

420 *mf*

This system contains the third and fourth staves. The upper staff has a melodic line with a *mf* dynamic. The lower staff features a more active accompaniment with chords and moving lines, also marked *mf*.

425 *f sf sf sf sf [sf dim. sf sf] p*
430

This system contains the final two staves. The upper staff has a melodic line with dynamics *f sf sf sf sf [sf dim. sf sf] p*. The lower staff has a chordal accompaniment with dynamics *f (sf sf sf sf sf sf) p*. Measure 430 is marked at the end of the system.

First system of musical notation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with many beamed sixteenth notes. A measure number '435' is written above the piano staff. The instruction '(stacc.)' is written below the piano staff.

Second system of musical notation. The vocal line begins with a *p* dynamic marking. The piano accompaniment includes the instruction *rubato*. A measure number '440' is written above the piano staff.

Third system of musical notation. The piano accompaniment features a dense texture of chords and moving lines. A measure number '445' is written above the piano staff. A *f* dynamic marking is present.

Fourth system of musical notation. The piano accompaniment continues with a complex texture. A measure number '450' is written above the piano staff. Multiple *f* dynamic markings are used throughout the system.

455 *sf* 460

This system contains the first two staves of music. The top staff is a single melodic line in treble clef, starting with a forte (*sf*) dynamic. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a forte (*sf*) dynamic. Measure numbers 455 and 460 are indicated.

mf dolce 465

This system contains the third and fourth staves. The top staff is in treble clef with a mezzo-forte (*mf*) and *dolce* dynamic. The bottom staff is in grand staff with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. It features sixteenth-note patterns in both hands, with fingerings '6' and '6' indicated. Measure number 465 is marked.

470

This system contains the fifth and sixth staves. The top staff is in treble clef. The bottom staff is in grand staff. It continues with sixteenth-note patterns and includes a triplet in the bass line. Measure number 470 is marked.

475

This system contains the seventh and eighth staves. The top staff is in treble clef. The bottom staff is in grand staff. It features triplet patterns in the bass line and sixteenth-note patterns in the right hand. Measure number 475 is marked.

First system of musical notation. The treble clef staff begins with a *pp* dynamic marking. The piano accompaniment starts at measure 480 with a *mf* dynamic. The piano part features sixteenth-note runs with fingerings 6, 6, 6, 6, 5, and 6. A triplet of eighth notes appears in the treble clef staff at the end of the system.

Second system of musical notation. The treble clef staff begins at measure 485 with a *mf dolce* dynamic. The piano accompaniment continues with sixteenth-note runs and fingerings 6, 6, 6, 6, 6, 6. A *p* dynamic marking is present in the piano part. The system concludes with a triplet of eighth notes in the treble clef staff.

Third system of musical notation. The treble clef staff begins at measure 495 with a *cresc.* dynamic. The piano accompaniment features sixteenth-note runs with fingerings 6, 6, 6, 6, 6, 6. A *cresc.* dynamic marking is also present in the piano part. The system concludes with a triplet of eighth notes in the treble clef staff.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff begins at measure 500 with an *agitato* tempo marking. The piano accompaniment consists of chords with a *f* dynamic. The system concludes with a *tranquillo* tempo marking and a *f* dynamic. A triplet of eighth notes appears in the treble clef staff at the end of the system.

First system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various notes and rests. The lower staff contains a bass line with chords and single notes. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. A measure number '125' is written below the lower staff.

Second system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff features a melodic line with dynamic markings 'f' and 'd'. The lower staff has a bass line with dynamic markings 'f' and 'd'. A measure number '120' is written below the lower staff. Performance instructions 'rit.', 'rubato', and 'Poco adagio' are written below the system.

Third system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with a sixteenth-note triplet and a measure number '115'. The lower staff has a bass line with a triplet and a measure number '110'. The instruction 'meno mosso' is written below the system.

Fourth system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with sixteenth-note groups and dynamic markings 'mf' and 'dim.'. The lower staff has a bass line with triplets and dynamic markings 'dim.' and 'f'. Measure numbers '105' and '100' are written below the system.

Tempo I.

pp *f* 530 *p*

This system contains the first two staves of music. The upper staff begins with a piano (*pp*) dynamic and features a melodic line with a fermata over a sixteenth-note run. The lower staff is a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and chords. A dynamic marking of *f* appears at measure 530, and *p* is marked at the end of the system.

535

This system contains the next two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff maintains the piano accompaniment. A dynamic marking of *f* is present at measure 535.

p marcato 540 [*p*]
(stacc.)

This system contains the third and fourth staves. The upper staff has a dynamic marking of *p marcato*. The lower staff has a dynamic marking of *p*. Measure 540 is marked with [*p*]. The system concludes with the instruction (stacc.)

545 *sempre p*
p ma marcato stacc.
sempre stacc.

This system contains the final two staves. The upper staff is marked *sempre p*. The lower staff has a dynamic marking of *p ma marcato* and includes the instruction stacc. The system concludes with the instruction *sempre stacc.*

poco a poco accel.
mf
poco a poco cresc.
550
555
poco a poco cresc.

560

f
565
f

rit.
a tempo
570
(stacc.)

Vivace molto

First system of musical notation. The treble clef staff begins with a melodic line featuring a triplet of eighth notes. The piano accompaniment starts with a bass line and a right-hand part that includes a triplet of eighth notes. A dynamic marking of *575* is present above the piano part.

Second system of musical notation. The piano part features a complex texture with a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line. A dynamic marking of *580* is above the piano part, and *585* is above the treble clef staff.

Third system of musical notation. The piano part continues with a complex texture, including a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line. A dynamic marking of *590* is above the piano part.

Fourth system of musical notation. The piano part features a complex texture with a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line. A dynamic marking of *595* is above the piano part.

First system of musical notation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. A tempo marking of 600 is placed above the piano part.

Second system of musical notation. The piano part continues with eighth-note accompaniment. A tempo marking of 605 is placed above the piano part, and a marking of 610 is placed above the vocal line.

Third system of musical notation. The tempo is marked **Presto**. The piano part features a more active eighth-note accompaniment. A marking of 615 is placed above the piano part, and an 8-measure rest is indicated above the vocal line. The instruction *(stacc.)* is written below the piano part.

Fourth system of musical notation. The piano part continues with eighth-note accompaniment. A marking of 620 is placed above the piano part, and a first ending bracket labeled '1' is shown above the vocal line.



Für Ausgabe und Herstellung verantwortlich

GYÖRGY BERNÁT

Direktor des Verlages und der Druckere
der Ungarischen Akademie der Wissenschaften

Verantwortlicher Redakteur

TILDA ALPÁRI

Gestaltung

ANNA KECSKEMÉTI

Technischer Redakteur

ÁGNES GARAMVÖLGYI

