

Die deutsche Originalfassung von Bartóks Pro-Musica-Vortrag

Anmerkungen aus Anlass eines Quellenfonds

Felix Meyer

Eigentlich hatte Béla Bartók seine erste Amerikatournee schon in der Saison 1925–26 unternehmen wollen. Doch die Umsetzung dieses Vorhabens, zu dem eine Einladung von E. Robert Schmitz, dem aus Frankreich gebürtigen Gründer und Leiter der Pro Musica Society, den unmittelbaren Anstoss gegeben hatte, musste wegen des schlechten Gesundheitszustands des Komponisten zweimal – im Herbst 1925 und erneut im Frühjahr 1926 – verschoben werden.¹ Erst 1927–28 konnte Bartók schliesslich seine lang geplante, von der Baldwin Piano Company organisierte Reise antreten, die ihn zwischen Dezember 1927 und Ende Februar 1928 quer durch die USA führte. Dabei absolvierte er zu Beginn und gegen Ende der Tournee einige Auftritte mit Orchester (als Gast des New York Philharmonic, des Philadelphia Orchestra, des Cincinnati Symphony Orchestra und des Boston Symphony Orchestra) und präsentierte sich – während der ganzen Dauer der Reise – mehrmals als Kammermusiker (u.a. mit Jelly d'Áranyi in Philadelphia und mit Joseph Szigeti in Chicago und New York). Im Zentrum stand jedoch eine Reihe von «Lecture-Recitals», die er, im Sinne der ursprünglichen Einladung, in verschiedenen Ortsgruppen der Pro Musica gab, nämlich in Los Angeles (am 11. Januar 1928), San Francisco (13. Januar), Seattle (15. Januar), Portland (17. Januar), Denver (21. Januar), Kansas City (23. Januar), St. Paul (25. Januar), New York (5. Februar), Detroit (19. Februar) und Chicago (27. Februar).²

Die Tournee verlief alles in allem nicht ganz so erfolgreich wie die USA-Reisen, die andere führende europäische Komponisten – etwa Igor Strawinsky (von Januar bis März 1925) oder Maurice Ravel (von Januar bis März 1928, also fast gleichzeitig mit Bartók) – in den 1920er Jahren unternahmen; die Gründe hierfür dürften nicht nur im weniger publikumswirksamen

äusseren Habitus Bartóks, sondern auch darin gelegen haben, dass sich ein Teil der amerikanischen Kritik und des Publikums schwer damit tat, sein Schaffen im Spektrum der zeitgenössischen Musik angemessen «einzuordnen». (Dazu hatte der Komponist allerdings auch selbst beigetragen, denn in seinen verbalen Stellungnahmen – etwa in den Interviews, die er vor und während seiner Reise gab – distanzierte er sich von den radikalen Bestrebungen der Zwölftonmusiker ebenso entschieden wie von denjenigen der Traditionalisten und positionierte sich somit in einer schwer definier- und vermittelbaren musikalischen «Mitte».)³ Dennoch waren die gut zwei Dutzend Konzertauftritte Bartóks keineswegs so wirkungslos, wie es der Biograph Halsey Stevens suggeriert hat («[...] in place after place, Bartók's visit made only the faintest of ripples in the musical sea [...]».)⁴ Die publizistische Resonanz war jedenfalls beträchtlich, und sie schlug sich nicht nur in regelmässigen Konzertberichten und im Abdruck der erwähnten Interviews nieder,⁵ sondern führte auch zur Veröffentlichung des Vortrags, den Bartók für seine «Lecture-Recitals» bei der Pro Musica vorbereitet hatte. Auf diesen Vortrag – genauer: auf seine Überlieferung und Textgestalt – soll im Folgenden näher eingegangen werden; den Anlass dazu bietet der Fund der dem Inhalt nach zwar bekannten, aber bisher nicht richtig lokalisierten deutschen Vortragsreinschrift, die vor kurzem an unerwarteter Stelle zum Vorschein gekommen ist.

Obwohl einige der Pro-Musica-Konzerte durch die Mitwirkung von Gastmusikern angereichert waren, bestanden sie zur Hauptsache aus einem Solo-Klavierrezital, in dem Bartók eine Reihe von eigenen Werken sowie zwei Stücke seines Friends und Kollegen Zoltán Kodály vortrug:

Béla Bartók

Suite op. 14

Rumänische Weihnachtslieder

Zoltán Kodály

«Grabinschrift» aus *Sieben Klavierstücke* op. 11

«Allegro molto» aus *Neun Klavierstücke* op. 3

Béla Bartók

Klaviersonate

Nr. 2 aus *Drei Burlesken* op. 8c

Nr. 1 aus *Zwei Elegien* op. 8b

«Bärentanz» und «Abend auf dem Lande» aus *Zehn leichte Klavierstücke*

Allegro barbaro

Jeweils zu Beginn der Konzerte hielt er den besagten Einführungsvortrag, in dem er, in den Worten von József Ujfalussy, «zum ersten Mal die Geschichte der sich auf die Volksmusik gründenden neuen ungarischen Komponistenschule dar[legte] und [...] vor allem auf seine eigenen Kompositionsprinzipien und die Kodálys hin[wies].»⁶ Den Ablauf dieses Vortrags schilderte Bartók seiner Mutter am 18. Januar 1928 – einen Tag nach seinem Auftritt in Portland (und mit Verweis auf das mitgesandte Programm jenes Abends) – wie folgt:

«Diese <10-minute address> halte natürlich ich. Aber sie dauert wohl auch 15 Minuten. Unterdessen habe ich schon viermal «Ladies and gentlemen!» usw. heruntergeleiert. Bald werde ich es auswendig können. Ich nehme an einem kleinen Tisch Platz und lege los. Herrlich! Aber die Leute hören sich das ganz ernst bis zu Ende an und sagen, sie verstehen es sogar. Mir ist diese Ansprache schon sehr langweilig; ich möchte so gern hier und da etwas daran ändern, etwas anderes sagen, aber das geht doch nicht.»⁷

Mit der leisen Ironie, die in seinem Bericht mitschwingt, dürfte Bartók eine doppelte Unsicherheit überspielt haben. Zum einen nämlich war wohl schwer abzuschätzen, ob das mehrheitlich gutbürgerliche Publikum der Pro Musica, das nur wenig Erfahrung mit zeitgenössischer Musik hatte, ihm inhaltlich folgen konnte. Und zum anderen war er sich, wie der letzte Satz zeigt, bewusst, dass seine Englischkenntnisse (noch) ziemlich begrenzt waren – zu begrenzt, um das Erläuterte nötigenfalls ex tempore zu verdeutlichen. Letzteres war auch der Grund, warum er seinen Text nicht in englischer, sondern in deutscher Sprache verfasst hatte. Tatsächlich lag seinem Vortrag eine von fremder Hand angefertigte Übersetzung zugrunde, die er in seiner Redevorlage – einem Typoskript, das heute im Bartók-Archiv in Budapest aufbewahrt wird – mit allerlei Eintragungen (Korrekturen und Lesehilfen wie z.B. Betonungs- und Zäsuren) versah (siehe Abbildung 1).⁸

Auch wenn der Vortrag von den anwesenden Konzertbesuchern möglicherweise nicht in allen Details verstanden wurde, gab es schon bald Gelegenheit, Bartóks Ausführungen mehr

oder weniger wortgetreu nachzulesen. Denn abgesehen davon, dass der bisher unbetiteltete Text kurz nach Abschluss der Tournee, von der Bartók Anfang März 1928 zurückgekehrt war, im Frühjahr 1928 unter der Überschrift *Magyar népzene és új magyar zene* (Ungarische Volksmusik und neue ungarische Musik) in der ungarischen Zeitschrift *Zenei Szemle* erschien (in einer Übersetzung von Bence Szabolcsi),⁹ kam es im Herbst 1928 im *Pro Musica Quarterly*, dem Hausorgan der Pro Musica Society, zur Publikation einer etwas erweiterten, im Sommer 1928 erstellten englischen Fassung des Vortrags unter dem Titel *The Folk Songs of Hungary*.¹⁰ Diese beiden Veröffentlichungen – ebenso wie zwei Textpartien, die unter der Überschrift *The National Temperament in Music* im Dezember 1928 in der englischen Zeitschrift *The Musical Times* erschienen¹¹ – werden in der Bartók-Literatur gemeinhin als die frühesten Druckfassungen des Texts genannt, so auch in den beiden maßgeblichen ungarischen Schriftenausgaben von András Szöllösy (1967) und von Tibor Tallián (1989) sowie in dem von Benjamin Suchoff edierten englischsprachigen Sammelband *Essays* (1976).¹² Tatsächlich aber war fast der gesamte Vortrag bereits Ende Januar 1928, also noch während Bartóks Aufenthalt in den USA, abgedruckt worden, nämlich in dem von Maurice Halpern gezeichneten Aufsatz *Béla Bartók Explains Himself: And Throws a White Light on Several Contemporaries* in der Zeitschrift *Musical America*.¹³ Diese sprachlich überarbeitete und mit Zwischentiteln versehene, aller Wahrscheinlichkeit nach auf dem englischen Vortragsmanuskript beruhende Textversion, der Bartók handschriftlich sechs Notenbeispiele sowie eine mit «Chicago, 3. Jan. 1928» datierte Notiz in deutscher Sprache an Halpern beigefügt hat, blieb aus unerfindlichen Gründen bisher unbeachtet, obwohl es sich bei ihr nicht nur um die erste englischsprachige, sondern um die erste Druckfassung des Vortrags überhaupt handelt.

Da Bartók den ursprünglichen (wohl im Spätherbst 1927 verfassten und noch vor Jahresende ins Englische übersetzten) Vortrag im Sommer 1928 erweiterte – die Erweiterungen betreffen in erster Linie den von den tonalen Eigenschaften der ungarischen Bauernmusik handelnden letzten Teil, in den eine Anzahl von Musikbeispielen mit entsprechenden Erläuterungen eingefügt wurde –, hat man es also mit zwei unterschiedlichen Textversionen zu tun, die in der folgenden Auflistung der ersten drei Druckfassungen (DF) entweder mit *a* (für die Vortragsversion) oder mit *b* (für die Aufsatzversion) gekennzeichnet sind:

- DF 1: Maurice Halpern, *Béla Bartók Explains Himself*, in: *Musical America*, 21. Januar 1928: *a* (vgl. Anm. 13).
- DF 2: Béla Bartók, *Magyar népzene és új magyar zene*, in: *Zenei Szemle*, März/April – April/Mai 1928: *a* (vgl. Anm. 9).
- DF 3: Béla Bartók, *The Folk Songs of Hungary*, in: *Pro Musica Quarterly*, Oktober 1928: *b* (vgl. Anm. 10).

Diese Doppelheit spiegelt sich auch in den zahlreichen späteren Wiederabdrucken des Texts.¹⁴ Denn ohne dass dies immer kenntlich gemacht worden wäre, fassen sie teils auf der ungarischen Version in *Zenei Szemle* (und geben somit die Vortragsfassung wieder), teils aber auf der englischen Version im

Ladies and Gentlemen!

The "Pro Musica Society" has honored me with a request to give its members some information regarding progressive musical aims and trends in Hungary to-day. I take pleasure in doing this, though I am not used to speaking or reading in public, and shall have to struggle with my English pronunciation.

The subject in question is one which I will present to you from two points of view: First, we shall try to ^{ascertain} ~~discover~~ whether contemporary Hungarian music and the contemporary music of other countries have any points in common. Secondly, we will try to determine whether contemporary Hungarian music differs from that of other countries.

In my opinion, all the progressive music of our day has in common two attributes which, however, are interlinked, so to speak, like cause and effect.

The ^{characteristic} one attribute is a more or less radical turning away from the music of yesterday, in particular that of the Romanticists. The second ^{characteristic} attribute is the urge to approximate the musical styles of older periods. Hence, first there came weariness of the productions of the Romantic period, and then, as a consequence of this weariness, a search for points of departure which represented the greatest possible contrast to those of the romantic mode of expression. Half consciously and half unconsciously, composers turned to the musical productions of older days, which, in fact, represented an entire antithesis.

In this harking back to quite ancient musical styles, we again find that two different methods of procedure are observed: either ^{there is a reversion} ~~is a reversion~~ to ^{the} ~~the~~ peasant music (as, for instance, is the case with the Hungarian composers of my own generation, and ^{with} ~~to~~ Stravinsky's works of his, so-called Russian period. Or there is a reversion to the older art-music - namely the art music of the XVIIth and XVIth centuries. This trend we can observe - as is generally known - among the so-called neo-classicists, and notably in Stravinsky's ^{later} ~~later~~ works.

Abbildung 1: Typoskript der Vortragsfassung in englischer Sprache, mit handschriftlichen Lesehilfen und Korrekturen Bartóks.

Bartók-Archiv, Budapest, 3936/b

Pro Musica Quarterly (und reproduzieren demzufolge die Aufsatzfassung). Bis zum Erscheinen der kritischen Ausgabe von Tibor Tallián, die Bartóks Überarbeitungen nachvollziehbar macht, war denn auch die Überlieferungsgeschichte des Texts einigermaßen unübersichtlich - umso mehr, als sich einige Herausgeber das Recht herausnahmen, an den von ihnen vorgelegten Fassungen stillschweigend kleine Veränderungen vorzunehmen.

Was nun die handschriftlichen Quellen betrifft, so liegen zu Bartóks Text ein deutschsprachiger Entwurf der Vortragsfassung mit nachträglichen Ergänzungen zur Aufsatzfassung, eine Reinschrift der Vortragsfassung (ebenfalls in deutscher Sprache) sowie das bereits erwähnte, mit eigenhändigen Kor-

rekturen versehene Typoskript in englischer Sprache vor. Es ergibt sich also, unter Berücksichtigung der bei Tallián mitgeteilten Aufbewahrungsorte,¹⁵ folgendes Bild:

- MS 1: Autographischer Entwurf der Vortragsfassung in deutscher Sprache, mit nachträglichen Ergänzungen zur Aufsatzfassung, 6 S. + 3 S. + 1 S. Notenbeispiele: a-b (Bartók-Archiv, Budapest, 3936/a).
- MS 2: Autographie Reinschrift der Vortragsfassung in deutscher Sprache, 7 S.: a (Nachweis bei Tallián: *Bartók Estate*).
- MS 3: Typoskript der Vortragsfassung in englischer Sprache, mit handschriftlichen Lesehilfen und Korrekturen Bartóks, 7 S.: a (Bartók-Archiv, Budapest, 3936/b).

Eigenartig mutet dabei vor allem eines an: Warum hat Bartók die für die Aufsatzfassung bestimmten Ergänzungen nicht der Reinschrift der Vortragsfassung (MS 2), sondern dem weit weniger sauberen, mit Korrekturen übersäten Entwurf (MS 1) hinzugefügt? Die naheliegende Antwort – weil er die Reinschrift nicht zur Hand hatte – konnte bisher nicht erhärtet werden. Jetzt aber ist diese Reinschrift (siehe Abbildung 2) überraschenderweise im Nachlass Paul Sachers aufgetaucht, und ihre Geschichte, die im Folgenden skizziert sei, klärt den Sachverhalt.

DIE MANUSKRIPTEGESCHICHTE

In den Besitz der Vortragsreinschrift kam Sacher durch den Pianisten und Komponisten Ernő Balogh, einen Bartók-Schüler, der seit 1924 in New York lebte. Dieser trat erstmals im Frühjahr 1955 an den Dirigenten und Mäzen mit der Bitte heran, einen Text für eine geplante Bartók-Hommage zum 10. Todestag des Komponisten in der Schallplattenzeitschrift *The Long Player* beizusteuern.¹⁶ Sacher überliess Balogh daraufhin einen älteren Aufsatz (*Begegnungen mit Béla Bartók*), der jedoch – aus ungeklärten Gründen – in der erwähnten Bartók-Gedenknummer nicht erschien und noch im Herbst 1957, nachdem Sacher die Übersetzung längst überprüft und gutgeheissen hatte, der Veröffentlichung harrete.¹⁷ Im Mai 1959 streckte Balogh sodann seine Fühler bei Sacher in einer anderen Angelegenheit aus: Er liess ihm über den Photographen Gabriel Hackett eine Reproduktion der Reinschrift von Bartóks Pro-Musica-Vortrag mit der Anfrage zukommen, ob er an einer Erwerbung des in seinem Besitz befindlichen Originaldokuments interessiert sei.¹⁸ Sacher zögerte nicht lange, und so wurde durch Vermittlung des Antiquars Walter Schatzki (New York) ein Verkauf ausgehandelt, bei dem das siebenseitige Manuskript zum stolzen Preis von 700 Dollar die Hand wechselte¹⁹ und Ende 1959 nach Basel gelangte. Im April 1960 schliesslich schickte Balogh dem neuen Besitzer einen Brief, in dem er die Geschichte des Manuskripts (die Sacher bereits von Hackett erfahren hatte) rekapitulierte und ergänzte.²⁰ Demnach hatte Balogh Bartók seinerzeit bei den Vorbereitungen zu dessen USA-Tournee geholfen und ihm insbesondere zu einer – von einer ungenannten Person erstellten – englischen Übersetzung des deutschen Vortragsmanuskripts verholfen, worauf ihm der Komponist das Manuskript, für das er keinen weiteren Verwendungszweck mehr zu haben schien, als Geschenk übergab: «I asked him to give it to me as a souvenir, which he smilingly did.» Des Weiteren erläuterte Balogh, er habe die Handschrift im Zuge einer temporären Übersiedlung nach Budapest im Winter 1929 im Haus seiner Eltern deponiert; dort sei sie nach seiner Rückkehr in die USA jahrzehntelang verblieben. Erst 1957 sei ihm das Manuskript, zusammen mit seinen anderen in Budapest deponierten Musikalien, nach Amerika nachgeschickt worden, und im darauffolgenden Jahr habe er dem Bartók-Forscher Bence Szabolcsi eine Kopie davon gezeigt. Bis dahin habe niemand von dieser Quelle Kenntnis gehabt – «not even the family knew what [had] happened with the original German [version].»

Wie von selbst ergibt sich aus diesem Bericht also die Antwort auf die Frage, warum Bartók die Erweiterungen für die Aufsatzfassung nicht der Vortragsreinschrift, sondern dem Entwurf hinzufügte: Die Reinschrift war, da er sie seinem Schüler Balogh geschenkt hatte, zum fraglichen Zeitpunkt gar nicht mehr in seinem Besitz. Zugleich macht die Manuskriptgeschichte aber auch deutlich, wie leicht die Interessen eines Privatsammlers mit denjenigen der Forschung in Konflikt geraten können. Mit seiner Entscheidung, die Handschrift jahrzehntelang unter Verschluss zu halten (und auch nach seiner Wiederinbesitznahme Szabolcsi eine Kopie davon nur zu «zeigen», statt sie ihm zur wissenschaftlichen Auswertung anzuvertrauen), hat Balogh der Bartók-Forschung jedenfalls keinen Gefallen getan; vielmehr führte seine Zurückhaltung dazu, dass im deutschen Schrifttum viele Jahre lang statt der Originalfassung des Vortrags nur eine von Mirza Schüchling besorgte Rückübersetzung der in *Zenei Szemle* veröffentlichten ungarischen Version (DF 2) in Umlauf war²¹ – und dass auch die Übersetzungen in andere Sprachen nicht an Bartóks definitiver eigenhändiger Vorlage überprüft werden konnten. Immerhin aber ist Balogh zugutezuhalten, dass er den Bartók-Erben schliesslich doch eine Reproduktion seines Manuskripts anvertraute, die später als Duplikat in den Quellenbestand des Budapester Bartók-Archivs gelangte. Dieses Duplikat (bei dem es sich also, wie sich jetzt herausstellt, nicht um die Kopie eines im *Bartók Estate* befindlichen Originals, sondern um die Kopie einer Kopie eines in der Sammlung Paul Sacher aufbewahrten Originals handelt) stand auch Tibor Tallián bei den Vorbereitungen zu seiner kritischen Schriftenausgabe zur Verfügung, in der zum erstenmal Bartóks originale deutsche Textfassung als genuiner Bestandteil der Edition und nicht nur in Form einer Erwähnung im Anmerkungsapparat berücksichtigt ist.

Für seine Ausgabe erarbeitete Tallián ein in sich stimmiges Editions-konzept, demzufolge im Hauptteil sämtliche Schriften in ungarischer Fassung wiedergegeben sind, wogegen die nicht-ungarischen Originaltexte Bartóks im Anhang erscheinen. Im Falle des hier diskutierten «Doppeltexts» stellte sich dabei nicht zuletzt die Frage, welcher der beiden Fassungen das Primat einzuräumen sei. Tallián entschied sich für die Aufsatzfassung; diese ist als Nr. 33 und unter dem definitiven Aufsatztitel *Magyar népzene és új magyar zene* (Ungarische Volksmusik und neue ungarische Musik) als Primärfassung abgedruckt, während die unbetitelt deutsche Entwurfsfassung zusammen mit ihren nachträglichen Ergänzungen als Nr. 33a unter dem gleichen, aber in eckige Klammern gesetzten Titel, als Sekundärquelle erscheint.²² Diese Gewichtung leuchtet angesichts der Tatsache, dass Bartók in der Aufsatzfassung den «technischen» Teil des Texts ergänzt und präzisiert hat, unmittelbar ein. Und durchaus nachvollziehbar ist auch Talliáns Entscheidung, bei der Wiedergabe des deutschen Texts statt auf die Reinschrift auf den ergänzten Entwurf zurückzugreifen und so – unter Kenntlichmachung der beiden Manuskriptteile und unter Hinzufügung einzelner durchgestrichener Formulierungen (im Text) sowie der wichtigsten in der Vortragsreinschrift hinzugefügten Textelemente (in den

Meine Damen und Herren!

Ich habe von der „Pro Musica“-Gesellschaft die beehrende Aufforderung erhalten, über die ~~besten~~ zeitgenössische progressive Musikbestrebungen Ungarns Ihnen einiges mitzuteilen. Ich will nun dieser Aufforderung Folge leisten — obwohl ich an Vorträgen nicht gewöhnt bin und mir auch die Aussprache des Englischen einige Schwierigkeiten bereitet, ~~den~~ ^{mit} Ich (also hier dieses Thema vor Ihnen aus zwei Gesichtspunkten betrachten. Erstens wollen wir ~~schon~~ untersuchen, ob ~~es sich~~ gemeinsame ~~Merkmale~~ die zeitgenössische ungarische Musik und die zeitgenössische Musik anderer Länder irgendwelche gemeinsame ^{Merkmale} aufweist. ~~Das zweite~~ Zweitens wollen wir ~~schon~~ ^{untersuchen, ob} sich die heutige Musik Ungarns von derjenigen anderer Länder unterscheidet.

Slovak

Meinem Gefühle nach gibt es in fast aller progressiven Musik unserer Tage zwei gemeinsame Merkmale, die jedoch miteinander sozusagen wie Ursache und Folge verknüpft sind.

Das eine Merkmal ist ein mehr oder weniger radikales Sich-Wegwenden von der Musik von Gestern (= yesterday's music!) (namentlich von der Romantik). Das zweite Merkmal ist ein ~~Strebungs~~ ^{Drang} an ~~den~~ ^{zu} ~~den~~ ^{den} ~~älteren~~ ^{älteren} ~~musikalischen~~ ^{musikalischen} ~~Stilen~~ ^{Stilen} älterer Zeitperioden. — Zuerst kam also ein Überdruß mit den ~~Produkten~~ ^{Produkten} der ~~romantischen~~ ^{romantischen} Periode und als Folge dieses Überdrußes kam ein Suchen nach ^(Anhaltspunkten,) die soweit wie möglich von der romantischen ^{Welle} ~~Ausdrucksweise~~ ^{abstecken}. Halb bewusst und halb unbewusst griff man zu Musikprodukten (älterer Zeiten zu, die tatsächlich etwas ganz ^{viel} Gegensätzliches darbieten.

Bei diesem Zurückgreifen zu ganz alten Musikstilen finden wir wiederum zweierlei Verfahren: entweder das Zurückgreifen zu alter Volksmusik — z. B. ist das der Fall bei den ungarischen Komponisten meiner Generation, bei den Werken Strawinsky's der sogenannten russischen Periode. Oder aber wird zurückgegriffen zu älterer Kunstmusik — namentlich zur Kunstmusik des XVIII. und ~~XVII.~~ XVII. Jahr —

Abbildung 2: Autographe Reinschrift der Vortragsfassung in deutscher Sprache. Sammlung Paul Sacher, Paul Sacher Stiftung, Basel

Anmerkungen) – ein in seinem Ausarbeitungsgrad einheitliches (nämlich entwurfsmässiges) deutsches Äquivalent zur Aufsatzfassung vorzulegen.

DIE DEUTSCHE ORIGINALFASSUNG

So sinnvoll es war, Bartóks Text im Rahmen der kritischen Schriftenausgabe in dieser Weise zu veröffentlichen, so sehr mag man es gleichwohl bedauern, nicht auch auf einen vollständigen Abdruck der Reinschrift zugreifen zu können: Denn als definitive deutsche Vorlage der englischen Vortragsfassung hat diese Quelle durchaus ihren Eigenwert. Dies zeigen schon die zahlreichen kleinen sprachlichen Umformulierungen, die die Reinschrift gegenüber dem Entwurf aufweist. Sie dienen oftmals der grösseren Klarheit – so etwa, wenn Bartók gleich zu Beginn seine Themenstellung in zwei einfachen, parallelen Sätzen umreisst («Erstens wollen wir untersuchen, ob die zeitgenössische ungarische Musik und die zeitgenössische Musik anderer Länder irgendwelche gemeinsame[n] Merkmale aufweis[en]. Zweitens wollen wir untersuchen, ob sich die heutige Musik Ungarns von derjenigen anderer Länder unterscheidet.»), wogegen es im Entwurf noch etwas umständlich und ungenau heisst, er – Bartók – wolle darlegen, «erstens[,] was für gemeinsame Merkmale die neuere ungarische Musik und die neuere Musik anderer Länder aufweis[en] – bzw. ob überhaupt solche gemeinsame[n] Merkmale aller neueren Musikbestrebungen vorhanden [sind]./Der zweite Gesichtspunkt ist: worin sich die neuere Musik Ungarns von derjenigen anderer Länder unterscheidet.» In einzelnen Fällen kommt es dabei auch zu Verbesserungen in der Wortwahl; ein Beispiel hierfür findet sich ebenfalls zu Beginn des Vortrags, wo Bartók zur Begründung der von ihm festgestellten allgemeinen Abkehr von der Musik des 19. Jahrhunderts im Entwurf von einem «Übergenugsein mit den Produkten der romantischen Periode» spricht, in der Reinschrift dann aber das korrekte Wort «Überdruss» wählt. Solche und zahlreiche andere sprachliche Retuschen machen den Text letztlich flüssiger und verständlicher – auch wenn, da Bartók sich in einer Fremdsprache ausdrückte, etliche kleine Ecken und Kanten bestehen bleiben.

Hinzu kommt, dass Bartók in der Vortragsreinschrift einige Ausführungen durch kleine, aber wichtige Einschübe ergänzt hat; so etwa, wenn er bei der Schilderung seiner Forschungsreisen die Schwierigkeit, die alten Bäuerinnen und Bauern zum Singen zu bringen, nicht nur mit der Distanz zu den «fremden Herren» und mit der Angst, von den Dorfleuten ausgelacht zu werden, begründet, sondern als wichtigen Faktor hinzufügt: «[S]ie fürchteten sich vor dem Phonograph[en], da sie noch nie in ihrem Leben solch' ein Ungetüm gesehen ha[tt]en [wir arbeiteten nämlich meistens mit dem Phonograph[en]»; oder wenn er die Spezifität der Melodien, die bei den bäuerlichen Tanzunterhaltungen, Hochzeiten, Weihnachtsfesten etc. vorgebracht wurden, durch den Zusatz verdeutlicht: «[...] denn bei all diesen Gelegenheiten werden ganz spezielle Melodien, oft von der größten Eigenart, gesungen.» Mehrere Ergänzungen nehmen darüber hinaus Bezug auf die konkrete Situation des

«Lecture-Recitals». Dazu gehört, ganz zu Beginn, Bartóks entschuldigender Hinweis, er sei «an Vorlesungen nicht gewöhnt» und es bereite ihm auch «die Aussprache des Englischen einige Schwierigkeiten»; und dazu gehört nicht zuletzt der abschliessende, zum Konzertteil der Veranstaltung überleitende Satz: «Und nun will ich Ihnen einige Beispiele von Kodály's und von meinen Werken auf dem Klavier vortragen.» (Eine ähnlich situationsbezogene Bemerkung im zweitletzten Abschnitt – der Verweis darauf, dass das Publikum vor nicht allzu langer Zeit Gelegenheit gehabt habe, einige Werke der ganz jungen ungarischen Komponisten zu hören – findet sich dagegen schon im Entwurf.²³) All diese Ergänzungen sind zwar bei Tallián in den Anmerkungen festgehalten, so dass sich der gedankliche Verlauf der deutschen Originalversion lückenlos rekonstruieren lässt. Aber als integrierte Textbestandteile der redigierten Schlussfassung lesen sie sich doch anders und geben dieser Originalversion ihre spezifische, anlassbezogene Färbung.

Und schliesslich ist zu bedenken, dass Bartók die erweiterte Aufsatzfassung nicht ausschliesslich auf der Grundlage des Entwurfs – gewissermassen an der an Ernő Balogh verschenkten Reinschrift «vorbei» –, sondern unter Verwendung des auf dieser Reinschrift beruhenden englischen Typoskripts gearbeitet hat. Zwar lässt sich die Entstehung dieser Aufsatzfassung anhand der vorhandenen Dokumente nicht Schritt für Schritt rekonstruieren: Denn auch zwischen der Vortragsreinschrift und der erstmals im Druck des *Pro Musica Quarterly* greifbaren Aufsatzfassung, ebenso wie zwischen dem ergänzten Vortragsentwurf und der Aufsatzfassung, bestehen kleine Diskrepanzen, weshalb anzunehmen ist, dass letztere auf einer bisher nicht bekannten Reinschrift des ersten Textteils sowie auf jenen auf vier separaten Seiten aufgezeichneten «Additions» beruht, die sich im Nachlass von Schmitz befinden;²⁴ diese beiden Manuskripte dürften denn auch die Textvorlage gebildet haben, die Bartók am 28. Juli 1928 mit den Worten «Je vous envoie[is] ci-joint l'essai et aussi la lettre sur <Pro Musica> (en allemand! excusez-moi!)» an Schmitz übermittelte und deren Empfang Schmitz am 26. August 1928 verdankte.²⁵ Klar ist aber auf jeden Fall, dass einige Ergänzungen, die Bartók erst in der Reinschrift vornahm (die sich also nicht im Entwurf finden), über das englische Vortragstyposkript auch in die Aufsatzfassung gelangten – so etwa die Präzisierung, die einfachste kompositorische Adaption von Bauernmusik habe in der Komposition kurzer Stücke bestanden, bei denen einer gegebenen Melodie eine Begleitung hinzugefügt worden sei (Entwurf: «ein ganz wunderbares Material, das wir [...] zu kleinen Musikstücken nützen konnten»; Reinschrift: «ein ganz wunderbares Material, das wir [...] zu kleinen Musikstücken benützen konnten, indem wir Melodien mit Begleitung[en] versahen»; Typoskript und im Erstdruck der Aufsatzfassung: «material which [...] we could turn into short compositions by providing melodies with accompaniments»²⁶). Und klar ist deswegen auch, dass die Reinschrift der Vortragsfassung nicht nur eine liegengelassene «Zwischenfassung», sondern eine organische Stufe in der Genese der Aufsatzfassung darstellt.

Aus all diesen Gründen mag es sinnvoll sein, im Anhang des vorliegenden Beitrags Bartóks Vortragsreinschrift vollständig abdruckend und damit einem breiteren Interessentenkreis die Möglichkeit zu geben, die nicht immer ganz glücklichen Übersetzungen am nicht restlos idiomatischen, aber sachlich präzisen und schnörkellosen Originalwortlaut zu überprüfen. Altmodische Schreibweisen und unorthodoxe Gross- und Kleinschreibungen wurden dabei ebenso beibehalten wie die Hilfestellungen für den Übersetzer, die Bartók an zwei Textstellen in Klammern eingefügt hat: «Musik von Gestern (= yesterday's music?)» und «'Gewohnheit[is]'-Musiker (perhaps: Durchschnittsmusiker?)». Kleine Unebenheiten wie Kasus- oder Genusfehler wurden dagegen in eckigen Klammern emendiert, wobei in den Anmerkungen am Ende der Edition der originale Wortlaut erscheint. (Wo ein solcher Vermerk fehlt, handelt es sich bei den Emendationen in eckigen Klammern lediglich um Ergänzungen.) Eine vielleicht überraschende Zutat stellen schliesslich die sechs Notenbeispiele dar, mit denen Bartók die modalen Eigenschaften der osteuropäischen Volksmelodien illustrierte. (Es handelt sich um die Melodien Nr. 15, 35, 299c und 240 aus der Sammlung *Das ungarische Volkslied* [Beispiele 1, 2, 4 und 5] sowie um die Nr. 318a und

1201 aus der Sammlung *Slowakische Volkslieder* [Beispiele 3 und 6].)²⁷ Diese Notenbeispiele finden sich zwar weder in den Manuskripten noch in irgendeiner der bisher beachteten gedruckten Versionen der Vortragsfassung. Wohl aber erscheinen sie, als Faksimile von Bartóks eigener Handschrift – und im Unterschied zu den genannten Volksliedsammlungen in einer nicht-wissenschaftlichen, sehr approximativen Transkription –, im Anhang zum obengenannten Text *Béla Bartók Explains Himself in Musical America*. Jetzt, da dieser Text als Erst- druck der Vortragsfassung identifiziert ist, können diese am 3. Januar 1928 (d.h. eine gute Woche vor Bartóks erstem Pro-Musica-Konzert in Los Angeles) aufgezeichneten Noten- beispiele also zumindest hypothetisch in den Vortrag eingefügt werden – auch wenn natürlich gut denkbar ist, dass Bartók während des «Lecture-Recitals» seine Beispiele aus dem Stegreif gewählt und möglicherweise von Auftritt zu Auftritt variiert hat. Denn auf dem Klavier, im Gegensatz zu einem Vortrag in einer noch nicht sehr gut gemeisterten Fremdsprache, konnte Bartók aus dem Vollen schöpfen und souverän auf seine umfassenden, in jahrzehntelangen Forschungen erworbenen Kenntnisse der osteuropäischen Volksmusik zurückgreifen.

BÉLA BARTÓK: AUTOGRAPHE DEUTSCHE REINSCHRIFT DES VORTRAGS «[UNGARISCHE VOLKSMUSIK UND NEUE UNGARISCHE MUSIK]»

Sammlung Paul Sacher, Paul Sacher Stiftung, Basel

Meine Damen und Herren!

1 Ich habe von der «Pro Musica»[-]Gesellschaft die beehrende Aufforderung erhalten, über die zeitgenössische[n] progressive[n] Musikbestrebungen Ungarns Ihnen einiges mitzuteilen. Ich will nun dieser Aufforderung Folge

5 leisten – obzwar ich an Vorlesungen nicht gewöhnt bin und mir auch die Aussprache des Englischen einige Schwierigkeiten bereitet.

Ich will also hier dieses Thema vor Ihnen aus zwei

10 Gesichtspunkten betrachten. Erstens wollen wir untersuchen, ob die zeitgenössische ungarische Musik und die zeitgenössische Musik anderer Länder irgendwelche gemeinsame[n] Merkmale aufweis[en]. Zweitens wollen wir untersuchen, ob sich die heutige Musik Ungarns von derjenigen anderer Länder unterscheidet.

15 Meinem Gefühle nach gibt es in fast aller progressiven Musik unserer Tage zwei gemeinsame Merkmale, die jedoch miteinander sozusagen wie Ursache und Folge verkettet sind.

Das eine Merkmal ist ein mehr oder weniger radikales

20 Sich-Wegwenden von der Musik von Gestern (= yesterday's music?) (namentlich von der Romantik). Das zweite Merkmal ist ein Anlehnungsdrang an musikalische Style älterer Zeitperioden. – Zuerst kam also ein

25 Überdruß mit den Produkten der romantischen Periode und als Folge dieses Überdrußes kam ein Suchen nach solchen Anhaltspunkten, die soweit wie möglich von der

romantischen Ausdrucksweise abstecken. Halb bewusst und halb unbewusst griff man zu Musikprodukten viel älterer Zeiten zu, die tatsächlich etwas ganz Gegensätzliches darbieten.

Bei diesem Zurückgreifen zu ganz alten Musikstilen finden wir wiederum zweierlei Verfahren: entweder das Zurückgreifen zu alter Bauernmusik – z.B. ist das der Fall bei den ungarischen Komponisten meiner Generation, bei den Werken Strawinsky's der sogenannten russischen Periode. Oder aber [es] wird zurückgegriffen zu älterer Kunstmusik – namentlich zur Kunstmusik des XVIII. und XVII. Jahrhunderts: dies können wir – wie allbekannt [-] bei den sogenannten Neoklassizisten wahrnehmen, vor allem in den letzten Werken Strawinsky's.

Die ungarischen Bauern, ferner die übrigen Bauernvölker im Ungarn der Vorkriegszeit – z.B. die slowakischen und rumänischen Bauern [-] bergen einen unglaublich grossen Musikschatz in ihrer Volksmusik. Wir brauchten also nur unsere Hand auszustrecken nach diesem Reichtum und hatten ein ganz wunderbares Material zu unserer Verfügung, das wir einerseits zu kleinen Musikstücken benutzen konnten, indem wir Melodien mit Begleitung versahen, andererseits wiederum konnten wir durch diese Musik inspiriert werden.

Freilich war dieses «Ausreichen der Hand» nicht so ganz einfach, wie Sie es sich vielleicht im ersten Augenblicke vorstellen. Sie müssen nämlich wissen, dass von

55 diesem unglaublich grossen Schatz in den Städten,
unter der sogenannten gebildeten Klasse[,] ganz und
gar nichts bekannt war; man ahnte nicht einmal das
Vorhandensein dieser Art von Musik.

60 Vor etwa 25 Jahren haben einige ganz junge Musiker
– darunter Kodály und ich – begonnen[,] ihre Aufmerk-
samkeit der ungarischen Bauernklasse zuzuwenden.
Ein Drang nach dem Unbekannten, eine dunkle Ahnung,
dass echte Volksmusik bloss in der Bauernklasse auf-
zufinden ist, liess sie zuerst Stichproben machen. Diese
65 Stichproben verschafften ihnen reiches[,] bis daher völlig
unbekanntes Material; ermuntert durch diesen Erfolg[,]
widmeten sie sich dem Sammeln in ganzem Ernste und
mit vollkommen systematischem Verfahren.

70 Sie können sich wahrscheinlich schwer vorstellen,
mit wieviel Mühseligkeiten unsere Sammelarbeit ver-
bunden war. Um von städtischer Musikkultur unbeein-
flusstes Material zu erlangen, mussten wir [uns] in
Dörfer begeben, die Kulturzentren und Verkehrslinien
womöglich entlegen waren. Solche Dörfer gab es damals
75 noch recht viele in Ungarn. – Um ältere, vielleicht viele
Jahrhunderte alte Lieder zu erlangen, mussten wir uns
an alte Leute, namentlich an alte Frauen wenden, die
natürlich schwer zum Singen zu bewegen waren. Sie
schämten sich[,] vor einem fremden Herren zu singen;
sie befürchteten[,] von den Dorfsleuten verlacht und
80 verhöhnt zu werden; sie fürchteten sich vor dem
Phonograph[en], da sie noch nie in ihrem Leben solch'
ein Ungetüm gesehen ha[tt]en (wir arbeiteten nämlich
meistens mit dem Phonograph[en]). – Mit einem Worte:
wir mussten in ärmsten Dörfer[en], primitivsten Verhält-
85 nissen sozusagen wohnen, mussten uns mit den Bauern
befreunden, mussten ihr Vertrauen gewinnen. Und gerade
letzteres war nicht immer leicht, denn die Bauern wurden
in früherer Zeit zu sehr von der Herrenklasse ausge-
beutet[,] und waren infolgedessen Herren gegenüber
90 sehr misstrauisch.

Und trotz all diesem muss ich bekennen, dass diese
mühsame Arbeit uns eine grössere Freude bereitete als
welch' immer andere. Jene Zeit, welche ich in den Dörfern
mit den Bauern zubachte, war die schönste Zeit meines
95 Lebens.

Eines ist da von grosser Wichtigkeit: es war für uns
von ausserordentlich hoher Bedeutung, dass wir selber
an's Sammeln gehen mussten und dass wir nicht etwa
das Melodien-Material aus schriftlichen oder gedruck-
100 ten Sammlungen kennen lernen konnten.

Die Melodien einer geschriebenen oder gedruckten
Sammlung bilden eigentlich ein totes Material: daraus
kann man zwar die Melodien kennen lernen (falls natür-
105 lich die Sammlung verlässlich ist); aber man kann in
das pulsierende Leben dieser Musik absolut nicht ein-
dringen. Um das Leben dieser Musik erföhlen zu können[,]
muss man diese Musik sozusagen erlebt haben.
Und dies ist nur möglich, wenn man dieselbe durch den
direkten Kontakt mit den Bauern kennen lernt. Um eine

110 derart gewaltige Impression von dieser Musik zu erhal-
ten, die auf unser Schaffen von massgebendem Ein-
fluss sein soll, ist es nicht genug, die Melodien bloss
kennen zu lernen. Es ist – ich möchte fast sagen –
ebensowichtig[,] auch das Milieu, in der diese Melodien
115 leben, ebenfalls zu sehen und kennen. Das Mienenspiel
der Bauern beim Singen muss man miterlebt haben, den
Tanzunterhaltungen, Hochzeiten, Weihnachtsfesten,
Begräbnissen muss man beigewohnt haben; denn bei all
diesen Gelegenheiten werden ganz spezielle Melodien,
120 oft von der grössten Eigenart, gesungen. Ich muss näm-
lich eines sehr betonen: für uns handelte es sich nicht
[darum], bloss eigenartige Melodien irgendwie [zu] ver-
nehmen und sie dann, oder Bruckstücke derselben[,]
unseren Werken ein[zu]verleiben und sie dort irgendwie
125 nach althergebrachter Art [zu] verarbeiten: Dies wäre
eine handwerkliche Arbeit gewesen und hätte zu keinem
neuartigen und einheitlichen Style geführt.

Für uns handelte es sich [darum]: den Geist dieser
bisher unbekanntes Musik zu erföhlen und dann diesen
130 Geist, der mit Worten schwer zu beschreiben ist, unse-
ren Werken zur Grundlage zu geben. Und nun gerade um
den Geist dieser Musik richtig zu erfassen, war es von
so ungemein grosser Bedeutung für uns, das Sammeln
dieser Melodien selber in eigener Person bewerkstelli-
135 gen zu können.

Den Geist dieser Bauernmusik, den unsere Werke
widerspiegeln wollen, kann ich – wie gesagt – mit
Worten nicht definieren. Ich [kann] indessen Ihnen doch
einiges Konkretes über die Einflüsse, die wir dieser
140 Bauernmusik verdanken, mitteilen.

Bevor ich jedoch darangehe, möchte ich noch etwas
bemerken. Meinem Geföhle nach ist eine echte Bauern-
melodie unserer Gegend das Musterbeispiel einer voll-
kommenen Kunst. Sie betrachte ich [als] ein eben-
145 solches Meisterwerk im ganz Kleinen, als ich z. B. eine
Bach-sche Fuge oder einen Mozart-schen Sonatensatz
als ein Meisterwerk im Grossen betrachte.

Solch' eine Melodie ist ein klassisches Beispiel dafür,
eine[en] musikalischen Gedanken in der denkbar knapp-
150 sten Form, mit der Vermeidung von allem Überflüssigem
auszudrücken. Freilich eben diese unbarmherzige
Knappeheit, ferner die ungewohnte Ausdrucksart dieser
Melodien bringt es mit sich, dass dieselben für den
«Gewohnheit[s]»-Musiker (perhaps: Durchschnitts-
155 musiker?) ungeniessbar ist. Für den Gewohnheitsmusi-
ker ist in jeder Musik das (ihm bereits wohlbekannte)
Schablonenbeiwerk die Hauptsache. Er ist bloss im-
stande[,] dieses Beiwerk zu geniessen; für die Grund-
essenz jedoch hat er kein Verständnis. Nun fehlt aber
160 in einer solchen Bauernmelodie jedes Beiwerk – da ist
nur die bare Grundessenz vorhanden: kein Wunder also,
dass ein Gewohnheitsmusiker ihr nahezukommen nicht
imstande ist.

Vor allem lernten wir also aus dieser Musik am bes-
165 ten die knappe Ausdrucksweise, die womögliche Aus-

schaltung von Allem Überflüssigem. Und es hat uns gerade nach dem Überschwulst der romantischen Periode gedürstet[,] dies zu erlernen.

170 Was nun die Melodik anbelangt, so finden wir in der Musik Ost-Europa's die unglaublichste Mannigfaltigkeit sowohl in der Linienführung der Melodien, als auch in den vorliegenden Tonreihen. Hier führen die verschie-

densten alten Tonreihen, wie z. B. dorisch, phrygisch, mixolydisch, aeolisch usw., ihr robustes Leben. Ferner finden wir Tonreihen mit orientalischer Färbung (durch übermässige Sekundschritte) und – last but not least – eine Art von pentatonischer Tonreihe. Ich will Ihnen hier einige Beispiele auf dem Klavier zeigen:



Notenbeispiel 1: Dorische Skala (mit pentatonischer Färbung) / Alte ungarische Melodie [«Dorian scale (with pentatone color) / Old Hungarian melody»]



Notenbeispiel 2: Aeolische Skala (mit pentatonischer Färbung) / Alte ungarische Melodie [«Aeolian scale (with pentatone color) / Old Hungarian melody»]



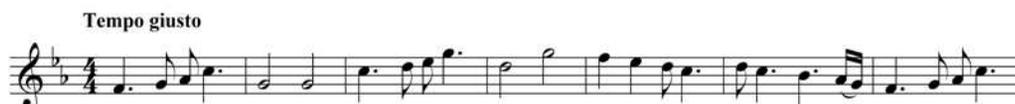
Notenbeispiel 3: Lydische Skala / Slowenische Melodie [«Lydian scale / Slowene melody»]



Notenbeispiel 4: Mixolydische Skala / Jüngere ungarische Melodie [«Mixolydian scale / More recent Hungarian melody»]



Notenbeispiel 5: Skala ohne Bezeichnung / Alte ungarische Melodie [«Scale – nameless / Old Hungarian melody»]



Notenbeispiel 6: Skala mit übermässigen Sekunden / Melodie ungarischen Ursprungs [«Scale with augmented seconds / Melody of Hungarian origin»]

180 In den meisten dieser Tonreihen hat die 5. Stufe über-
haupt nicht jene dominierende Rolle, welche wir bei der
5. Stufe der Dur[-] oder Moll[-]Tonleiter beobachten.
Dieser Umstand hat nun auf unser harmonisches Ver-
fahren einen wichtigen Einfluss gehabt: die aus der
185 älteren Kunstmusik wohlbekannte Wechselwirkung zwi-
schen Tonika und Dominante muss hier vieles von ihrer
Alleinherrschaft einbüßen.

Noch sonstige Einflüsse auf unsere Harmonik können
erwähnt werden. Ich will hier nur eine[n] nennen:

190 Die kleine Septime der Tonreihe hat namentlich in
den pentatonischen Melodien den Charakter eines
konsonanten Intervalls. Diese Tatsache brachte mich
dazu, schon im Jahr 1905 eine Komposition in Fis[-]moll
mit fis a cis e Akkord zu schliessen. In diesem Schluss-
Akkord fungiert also die Septime als ein konsonant[er]
195 Intervall. Zu jener Zeit war ein solch[er] Schluss etwas
ganz Ungewöhnliches: wir finden bloss bei Debussy
in Werken aus ungefähr derselben Zeit eine parallele
Erscheinung, nämlich folgenden Schlussakkord[:] a cis
e fis; freilich kannte ich diese Werke damals noch nicht.

200 Noch sehr viele ähnliche harmonische Eingebungen
verdanken wir de[n] latenten Harmonien, die unseren
Bauernmelodien innewohnen.

Ich muss dann noch die ganz unglaubliche rhythmische
Mannigfaltigkeit unserer Bauernmelodien erwähnen.
205 Wir finden die denkbar freieste rhythmische Unge-
zwungenheit in unseren parlando-rubato[-]Melodien.
Auch in den Melodien mit festem (Tanz-)Rhythmus sind
die merkwürdigsten rhythmischen Kombinationen zu fin-
den. Es ist ganz selbstverständlich, dass dieser Umstand
210 uns zu ganz neuen rhythmischen Möglichkeiten führte.

Kontrapunktische Anregungen fanden wir dagegen
in unserer Bauernmusik nicht: vielleicht ist es diesem
Umstände zuzuschreiben, dass unsere Werke im allge-
meinen einen mehr homophonen Charakter aufweisen.

215 Wenn Sie mich nun fragen, welche Werke am meis-
ten den ungarischen Geist verkörpern, so muss ich
Ihnen sagen, dass es die Werke Kodály's sind. In seinen
Werken offenbart sich ein fast religiöse[s] Bekenntnis
des Ungarntum's. Dies hat seinen äusseren Grund
220 darin, dass seine kompositorische Tätigkeit aus-
schliesslich in der ungarischen Bauernmusik wurzelt.
Der innere Grund ist aber ein unerschütterlich festes
Vertrauen und Glauben Kodály's an die gestaltende
Kraft und an die Zukunft seines Volkes.

225 Ich habe dagegen ebenso ungarische, wie auch slo-
vakische und rumänische Volksmusik gesammelt und
als Vorlage benutzt. Ja[,] ich habe sogar noch knapp
vor dem Weltkrieg eine Reise nach Nordafrika unter-
nommen[,] um dort arabische Bauernmusik der Sahara[-]
230 Oasen zu sammeln und zu studieren, und habe mich
dem Einfluss auch dieser arabischen Bauernmusik
nicht entzogen. ([S]o z.B. ist der III. Satz der Klavier-
suite, die sie heute hören werden, von solch einer ara-
bischen Musik beeinflusst[.]].

235 Die Volksmusik[,] auf die wir uns stützen, verkörpert
in sich solch äussere Merkmale und solchen inneren
Geist, der ganz verschieden vom Geist und von den
Merkmale sonstiger Bauernmusik ist. Infolgedessen
hat auch die heutige ungarische Kunstmusik ihre eige-
nen Merkmale, die sie von der heutigen Kunstmusik
240 anderer Länder scharf unterscheidet.

Eines muss ich noch besonders betonen:

Die Bauernmusik ist selbstverständlich immer tonal,
wenn auch nicht immer in der Art des starren Dur- und
Moll-Systems. (Eine «atonale» Volksmusik ist meiner
245 Ansicht nach undenkbar.) Da wir nun in unserem Schaf-
fen uns an eine derart tonale Basis stützen, so ist
es ganz selbstverständlich, dass auch unsere Werke
ausgesprochen tonal sind. – Ich muss allerdings
bekennen: es war eine Periode, während der ich mich
250 einer Art Zwölftonmusik zu nähern glaubte. Aber selbst
in Werken dieser Periode ist eine absolute tonale
Grundlage nicht zu verkennen.

Die Generation, der wir – Kodály und ich – angehö-
ren, steht nun dem 50.-ten Lebensjahre nahe. Die unga-
rischen Komponisten, die heute zwischen [dem] 30.
und 40. Lebensjahr sind[,], weisen leider keine beson-
deren Talente auf. Dagegen sind einige ganz junge
Musiker – kaum etwas über dem zwanzigsten Lebens-
260 jah – da, die ihre eigenen Wege suchen und zu grossen
Hoffnungen Anlass geben. (Sie haben Gelegenheit
gehabt[,], vor einigen Wochen einige ihrer Werke kennen
zu lernen.) Wir hoffen, dass diese jüngste Generation in
der Zukunft es auch erfüllen wird, was sie heute ver-
spricht.

265 Und nun will ich Ihnen einige Beispiele von Kodály's
und von meinen Werken auf dem Klavier vortragen.

Anmerkungen

- Z. 12: «aufweist»
- Z. 42: «in Ungarn»
- Z. 69: «Sammel-arbeit»
- Z. 82: «gesehen haben»
- Z. 88f.: «ausgebeuten»
- Z. 111: «auf unseres Schaffen»
- Z. 128f.: «dieser, bisher unbekanntes»
- Z. 137: «wiederspiegeln»
- Z. 159: «Verständnis»
- Z. 164f.: «ambesten»
- Z. 178: «zeigen: ----»
- Z. 185f.: «von seiner Alleinherrschaft»
- Z. 188: «nur eines»
- Z. 191: «konsonanten – intervalls»
- Z. 194: «konsonanter»
- Z. 195: «ein solches»
- Z. 201: «der latenten»
- Z. 210: «führten»
- Z. 218: «eine fast religiöse Bekenntnis»
- Z. 223f.: «an der gestaltenden Kraft».

- 1 Vgl. N.N., *Bartók Not Coming*, in: *Musical Courier* 91/17, 22. Oktober 1925, S. 24; und Brief von Béla Bartók an E. Robert Schmitz, 28. März 1926, Irving S. Gilmore Music Library, Yale University. Für die Übermittlung von Fotokopien der in der S. Gilmore Music Library befindlichen Briefe Bartóks an Schmitz dankt der Verfasser herzlich Herrn Dr. Richard Boursy und Frau Dr. Emily Ferrigno.
- 2 Eine bildliche Darstellung der Reiseroute Bartóks findet sich in Ferenc Bónis, *Béla Bartók: His Life in Pictures and Documents*, Budapest: Corvina 1980, S. 165; eine tabellarische Auflistung der Konzertauftritte gibt Ronald Victor Wiecki, *A Chronicle of Pro Musica in the United States (1920–1944): With a Biographical Sketch of Its Founder, E. Robert Schmitz*, Diss. University of Wisconsin-Madison 1992, S. 265.
- 3 Vgl. z.B. Harry Cassin Becker, *Béla Bartók and His Credo*, in: *Musical America* 47/9, 17. Dezember 1927, S. 7 und 35.
- 4 Halsey Stevens, *The Life and Music of Béla Bartók*, New York: Oxford University Press 1953 (3. Auflage: Oxford: Clarendon Press 1993), S. 71.
- 5 Vgl. die Auszüge aus diesen Artikeln und Interviews in Wiecki, *A Chronicle of Pro Musica*, S. 265–283 (vgl. Anm. 2).
- 6 József Ujfalussy, *Béla Bartók*, aus dem Ungarischen übersetzt von Sophie und Robert Boháhi, Budapest: Corvina 1973, S. 248.
- 7 Béla Bartók, Brief an seine Mutter, Seattle, 18. Januar 1928; zitiert nach Béla Bartók, *Ausgewählte Briefe*, gesammelt und hrsg. von János Demény, Budapest: Corvina 1960, S. 186–187.
- 8 Für die Übermittlung der in Budapest aufbewahrten Quellen zu Bartóks Vortrag (vgl. weiter unten, MS 1 und MS 3), für die Genehmigung zum Abdruck der hier gezeigten Seite aus dem Typoskript sowie für verschiedene Auskünfte sei dem Leiter des Bartók-Archivs, Dr. László Vikárius, sehr herzlich gedankt. Ein besonderer Dank geht auch an Herrn Márton Kerékfy, der dem Verfasser mit deutschen Übersetzungen ausgewählter Passagen aus ungarischen Publikationen behilflich war.
- 9 Béla Bartók, *Magyar népzene és új magyar zene* (Ungarische Volksmusik und neue ungarische Musik), in: *Zenei Szemle* 12/3–4, März/April – April/Mai 1928, S. 55–58.
- 10 Béla Bartók, *The Folk Songs of Hungary*, in: *Pro Musica Quarterly* 7/1, Oktober 1928, S. 28–35.
- 11 Béla Bartók, *The National Temperament in Music*, in: *The Musical Times*, 1. Dezember 1928, S. 1079.
- 12 Vgl. Béla Bartók, *Összegyűjtött írásai* (Gesammelte Schriften), hrsg. von András Szöllösy, Budapest: Zeneműkiadó 1967, S. 932 sowie 917 und 920; Béla Bartók, *Írásai*, Band 1: *Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról* (Béla Bartók über sein Leben, Werk, die neue ungarische Musik und das Verhältnis von Kunstmusik und Volksmusik), hrsg. von Tibor Tallián, Budapest: Zeneműkiadó 1989, S. 136; und Béla Bartók, *Essays*, hrsg. von Benjamin Suchoff, New York: St. Martin's Press 1976, S. 539.
- 13 Maurice Halperson, *Béla Bartók Explains Himself: And Throws a White Light on Several Contemporaries*, in: *Musical America* 47/14, 21. Januar 1928, S. 9, 15 und 21.
- 14 Allein für die Zeit zwischen Bartóks Tod und den frühen 1970er Jahren sind in Suchoffs Ausgabe der *Essays* zehn solche Wiederabdrucke in ungarischer, italienischer, französischer, deutscher, englischer und slowakischer Sprache nachgewiesen; vgl. Bartók, *Essays*, S. 539 (vgl. Anm. 12).
- 15 Vgl. Bartók, *Írásai*, Band 1, S. 136 (vgl. Anm. 12).
- 16 Brief von Ernő Balogh an Paul Sacher, 30. April 1955; Sammlung Paul Sacher, Paul Sacher Stiftung, Basel.
- 17 Die Bartók-Hommage, für die Sachers Beitrag ursprünglich vorgesehen war, enthielt sieben Beiträge von Joseph Szigeti, Antal Doráti, Douglas Moore, Ernő Balogh, Ernest J.M. Lert, Tibor Serly und Yehudi Menuhin; siehe *The Long Player* 1/10, Oktober 1955, S. 10–29. Ob Sachers Text schliesslich im Frühjahr 1958, wie von Balogh in einem Brief vom 21. November 1957 angekündigt (Sammlung Paul Sacher, Paul Sacher Stiftung, Basel), veröffentlicht wurde, konnte leider nicht verifiziert werden.
- 18 Brief von Gabriel Hackett an Paul Sacher, 30. Mai 1959; Sammlung Paul Sacher, Paul Sacher Stiftung, Basel.
- 19 Der geforderte Verkaufspreis betrug 750 Dollar, doch Sacher bestand erfolgreich auf Anrechnung der 50 Dollar, die er bereits für die Photo-reproduktion bezahlt hatte.
- 20 Brief von Ernő Balogh an Paul Sacher, 12. April 1960; Sammlung Paul Sacher, Paul Sacher Stiftung, Basel.
- 21 Diese Übersetzung erschien erstmals in Béla Bartók, *Weg und Werk: Schriften und Briefe*, hrsg. von Bence Szabolcsi, Budapest: Corvina 1957, S. 148–155, und erfuhr später weite Verbreitung nicht nur durch die Taschenbuchausgabe dieses Bands (Kassel und München: Bärenreiter und Deutscher Taschenbuchverlag 1972, S. 158–163), sondern auch durch den Wiederabdruck in einer anderen deutschsprachigen Schriftensammlung: Béla Bartók, *Musiksprachen: Aufsätze und Vorträge*, hrsg. von Bence Szabolcsi, Leipzig: Reclam 1972, S. 190–196.
- 22 Bartók, *Írásai*, Band 1, S. 129–137 bzw. 232–238 (siehe Anm. 12).
- 23 Diese Bemerkung bezieht sich auf die Pro-Musica-Konzerte des Bartók-Schülers Imre Weisshaus, der am 14. November 1927 in Kansas City und am 17. November 1927 in Los Angeles aufgetreten war und neben Musik von Bartók und Kodály auch Werke von Pál Kadosa sowie Eigenkompositionen gespielt hatte.
- 24 E. Robert Schmitz, Papers, S. Gilmore Music Library, Yale University. Eine Seite aus diesen «Additions» ist reproduziert in Vivian Perlis, *Two Men for Modern Music: E. Robert Schmitz and Herman Langinger* (I.S.A.M. Monographs 9), Brooklyn: Brooklyn College of Music/Institute for Studies in American Music 1978, S. 19. Der Verfasser dankt Frau Dr. Vera Lampert herzlich für den Hinweis auf diese Publikation.
- 25 Béla Bartók, Brief an E. Robert Schmitz, 28. Juli 1928, E. Robert Schmitz, Papers, S. Gilmore Music Library, Yale University; E. Robert Schmitz, Brief an Béla Bartók, 26. August 1928, Bartók-Archiv, Budapest.
- 26 Bartók, *The Folk Songs of Hungary*, S. 29 und 30 (siehe Anm. 10).
- 27 Vgl. Béla Bartók, *Das ungarische Volkslied: Versuch einer Systematisierung der ungarischen Bauernmelodien*, Berlin und Leipzig: Walter de Gruyter 1925, Faksimile-Nachdruck, hrsg. von Denis Dille, Mainz: Schott 1965, S. 257, 262, 333 und 317; Béla Bartók, *Slovenské ľudové piesne/Slovakische Volkslieder*, Band 1, hrsg. von Alica Elscheková, Oskár Elschek und Jozef Kresánek, Bratislava: Academia Scientiarum Slovaca 1959, S. 522, und Band 3, hrsg. von Alica Elscheková und Oskár Elschek, Bratislava: ASCO Art and Science 2007, S. 210. Für die Identifizierung dieser Notenbeispiele dankt der Verfasser sehr herzlich Herrn Dr. László Vikárius.