

# Vorwort

## Entstehung und Umfeld

Erst in den frühen 20er Jahren des 20. Jahrhunderts – besonders seit dem Welterfolg seiner *Tanzsuite* (1923) – war Béla Bartók ein international bekannter Komponist, Pianist und Ethnomusikologe geworden. Konzert- und Forschungsreisen führten ihn durch große Teile Europas, nach Algerien, Ägypten, in die USA, in die Sowjetunion, in die Türkei. Im Jahre 1934 gab er seine Klavier-Professur an der Budapester Hochschule auf, um sich mit einer Stelle an der ungarischen Akademie der Wissenschaften ganz der Volksmusik-, speziell der Bauernlied-Forschung widmen zu können. Trotz der zeitlichen Belastung ließ diese wissenschaftliche Aufarbeitung von bereits gesammeltem Material genügend Raum zum Komponieren. Es entstanden einige größere Werke, aber auch kleinere, primär pädagogisch intendierte Zyklen, oft auf Basis der gesammelten Bauernlieder. Werke wie die *Cantata profana* „Die Zauberhirsche“ (1930), das Zweite Klavierkonzert (1930/31) oder das 5. Streichquartett (1934) strebten in den 30er Jahren eine ausgleichende Vermittlung zwischen Expressivität, Experimentellem, Konstruktivität und integrativer Vielfalt von musikalischen Elementen unterschiedlichster Herkunft an. Die – persönlichen, kulturpolitischen und politischen – Auseinandersetzungen mit Nationalismen, autoritären Herrschaftsformen und den faschistischen Bewegungen auch in der ungarischen Heimat beeinflussten Bartók als kritischen Wissenschaftler ebenso wie als Komponisten.

Im Juni 1936 nahm Béla Bartók einen Kompositionsauftrag an, den der Dirigent Paul Sacher anlässlich des zehnjährigen Bestehens des Basler Kammerorchesters erteilt hatte. Die nun entstehende *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* wurde im September 1936 vollendet und am 21. Januar 1937 in Basel mit großem Erfolg uraufgeführt. Bartók widmete das Werk, zweifellos eine der herausragendsten Kompositionen des 20. Jahrhunderts, Paul Sacher und seinem Orchester. Es markiert den Beginn einer sehr vertrauensvollen Zusammenarbeit des Komponisten mit Sacher und den musikalischen Institutionen Basels, der sich die *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug* (1937), das *Divertimento für Streichorchester* (August 1939) und die Skizzen zum 6. *Streichquartett* (ebenfalls August 1939; Bartók war Gast Sachers in einem Chalet in Saanen) verdanken. Der II. Weltkrieg und das USA-Exil kündigten sich an.

Bereits im Jahr der Uraufführung begann eine – für ein zentrales Werk der Neuen Musik fast einmalige – Erfolgsgeschichte der *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*. Sie wurde schon im ersten Jahr etwa 50 Mal in zehn Ländern, sogar in Hitler-Deutschland (u. a. durch Furtwängler) aufgeführt. Erst ab 1938 wurde auch Bartók als Komponist „entarteter Musik“<sup>1</sup> aus den Aufführungskalendern in Deutschland und dem dann „angeschlossenen“ Österreich zunehmend eliminiert, und er seinerseits untersagte Aufführungen und trennte sich von seinem Verlag, der Universal Edition in Wien.

Die unglaublich kurze Entstehungszeit der strukturell ja sehr komplexen *Musik* bezeugt Bartóks gereifte kompositorische Meisterschaft. Nicht nur, dass er Experimentelles selbstverständlich zu integrieren wusste, seine Souveränität ging sogar so weit, dass er dieses Orchesterwerk ohne Particell (singulär in Bartóks Œuvre) sofort als Partitur niederschrieb. Sie konnte als Stichvorlage für den Druck bei der Wiener Universal Edition genutzt werden, ohne dass – zweifellos aus Zeitgründen – eine endgültige Partitur-Reinschrift angefertigt wurde. Skizzen und Vorstudien notierte Bartók primär im Autograph selbst auf leer gebliebenen Seiten und Systemen, darüber hinaus geben Einschübe, Verbesserungen, Überklebun-

gen einige Aufschlüsse über Teile der Werkgenese. Über Einzelheiten und editorische Konsequenzen informiert der Revisionsbericht.

## Zum Werk

Eine der Hauptideen der *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* ist die Synthese unterschiedlicher, musikhistorisch bedeutsamer Struktur- und Formprinzipien, zugleich ihre Versöhnung mit Formen und Elementen der Bauernmusik; und auch auf der Ebene des musikalischen Materials geschieht eine Synthese aus differenziertesten Gebilden freier und polymodaler Chromatik (mit zwölftönigen Komplexen), aus emanzipierten Klang- und Geräuschfeldern und substantiell einfachen Gestalten in der musikalischen Horizontale und Vertikale, aus komplexer und einfachkräftiger Rhythmik und Metrik bis hin zu Volkstanz- und Trivialmusik-Elementen. Diese Synthese fasst einerseits musikgeschichtliche Entwicklungen zusammen und ist damit rückwärtsgewandt, andererseits stößt sie zugleich weit in musikalisches Neuland vor. Bartók selbst hat drei kompositorische Vorbilder besonders hervorgehoben: J. S. Bach (im kontrapunktischen Denken), Beethoven (im Formdenken) und Debussy (im unmittelbar sinnlichen Klangempfinden und der Akkordik, aber ebenso in der Offenheit gegenüber Elementen der Volks- und Unterhaltungsmusik-Genres). Dem tragen die ersten drei Sätze der *Musik*, die insgesamt auch die Idee des Symphonischen neu fasst, auf sehr individuelle Weise Rechnung: die „Fächerfuge“ des I. Satzes repräsentiert – selbstverständlich nicht ausschließlich – Bach, die modifizierte Sonatenform des II. Satzes Beethoven, die axialsymmetrische „Brückenform“ des III. mit ihren sich emanzipierenden Klangflächen Debussy; die offenere Reihungsform des Rondos im IV. Satz vereint Formprinzipien des Volkstanzes und sogar von Elementen sowohl liebevoll zitierter als auch kritisch verfremdeter Trivialmusik mit denen französischer Rondeaux des 18. Jahrhunderts – solche Verbindungen sind auch etwa für Schlusssätze von Solokonzerten Mozarts charakteristisch.

Die Großordnung der vier Sätze (I langsam – II schnell – III langsam – IV schnell) lässt an die „Sonata da chiesa“ des 17. Jahrhunderts denken; schon im 3. Streichquartett (1927) hatte Bartók – typisch für die neoklassisch-neusachliche Phase – erneuernd auf dieses historische Modell zurückgegriffen. Wichtig sind die „formbildenden Tendenzen“ (Arnold Schönberg) der Harmonik in der Groß-Konstruktion; hier wird Bartóks Vorliebe für Möglichkeiten der symmetrischen Oktavteilungen deutlich. In der *Musik* ist es der Kleinterz-Zirkel A–C–Es–Fis mit den Möglichkeiten von tritonischen „Achsen“- bzw. „Gegenpol“-Bildungen: im I. Satz von A nach Es und zurück (als konstruktives Resultat der konsequenten „Fächerfuge“), im II. Satz von C in ein allerdings nur schwach markiertes Fis im 2. Teil der Durchführung und zurück, im III. Satz Fis – Es/C (wiederum schwach, nur als Teil-Schichten ausgeprägt) – Fis; und der IV. Satz, in A beginnend und schließend, hat zumindest einen Formabschnitt in Es. Koinzidenzen mit der „oktatonischen“, auf dem Kleinterzzirkel basierenden Halbton-Ganzton-Skala (Messiaens „Modus II“) sind strukturimmanent. Formbildende symmetrische Oktavteilungen bei Bartók stellen sich aber ebenso etwa als Großterz-Zirkel (Klaviersonate, 4. Streichquartett) oder Großsekund-Zirkel (5. Streichquartett, I. Satz) dar. Form kann auch (besonders im I. Satz der *Musik*) von der Fibonacci-Reihe geprägt sein, also den Zahlen-Proportionen, die sich den geometrischen Relationen des Goldenen Schnitts annähern.<sup>2</sup> All dies sind aber lediglich kompositorische Prinzipien als variable, locker gehandhabte Möglichkeiten, nicht starre Systeme mit dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit.

Das polymodal-chromatische Fugenthema des I. Satzes sorgt für viele satzübergreifende Zusammenhänge, sowohl als quasi-literarisches interpoliertes „Zitat“ als auch in solchen strukturellen Tiefenschichten verankert, die sich erst nach analytischen Annäherungen erschließen (dann aber auch unmittelbar hör- und erlebbar werden). Als entscheidendes dramaturgisches Ziel des IV. Satzes und sicherlich auch der finalen semantischen Konzeption des gesamten Werks wird die Verwandlung („extension in range“)<sup>3</sup> der chromatischen Enge des Themas in die Weite einer bimodalen Diatonik inszeniert, die zugleich die „akustische Skala“ repräsentiert. Bartók hat schon auf der ersten Seite des Autographs als Skizze auf leer gebliebenen Zeilen sowohl die Spiegelung des Fugenthemas – damit sind Originalgestalt, Umkehrung, Krebs und Krebsumkehrung von Beginn an gegeben – als auch die Verwandlung in die bimodal-„akustische“ Gestalt notiert.<sup>4</sup>

Ein vertrautes Instrumentarium wird in neue Klang-, Farb- und Raumvorstellungen gebracht: Bartók komponierte eine „Musik“ für Saiteninstrumente (also Streicher, in zwei vollständige, sich gegenüberstehende Orchester geteilt, dazu Harfe und Klavier), Schlagzeug (2 kleine Trommeln, 2 Becken, Tam-tam, Große Trommel, Pedalpauken, Xylophon) und Celesta. Das Klavier als Orchesterinstrument möchte der Komponist ganz vorn in der Mitte platziert haben, noch vor Celesta und Harfe, und als besondere Farbe wird das Klavier partiell vierhändig eingesetzt.<sup>5</sup>

Das Klangfarben-Spektrum der Streicher wird, auf der Basis der experimentellen Erfahrungen in den Streichquartetten, aber auch durch die Erfahrungen von Spielweisen der Volksmusik, erheblich erweitert: Glissandi in unterschiedlichen Ausprägungen (auch Pizzicato-Glissando); natürliche und künstliche Flageolets; Schlagen mit dem Bogenholz; Beeinflussung des Partialtonspektrums durch Spiel am Steg oder am Griffbrett; Flautato; gitarrenähnliche Behandlung der Streichinstrumente; „Bartók-Pizzicato“, bei dem

die angerissene Saite aufs Griffbrett schlägt; Pizzicati mit der Fingerkuppe oder mit den Fingernägeln.

Der Paul Sacher Stiftung Basel und ihrem Leiter Dr. Felix Meyer sei ganz herzlich für die Möglichkeit der Einsichtnahme in die Quellen gedankt. Seine kommentierte Faksimile-Ausgabe<sup>6</sup> der autographen Quellen der *Musik* war eine unentbehrliche Hilfe bei der Erstellung dieser Urtextausgabe.

Berlin, Frühjahr 2016

Hartmut Fladt

- 1 Bartók selbst benutzte spöttisch diesen Kampfbegriff der nationalsozialistischen Propaganda für seine eigene Musik; vgl. den Brief an den Pianisten Hans Priegnitz (Berlin) vom 12. Januar 1939, in: Bence Szabolcsi (Hrsg.), *Béla Bartók. Weg und Werk, Schriften und Briefe*, Budapest 1957, auch Kassel etc. 1972, S. 285.
- 2 Vgl. Ernő Lendvai, *Einführung in die Formen- und Harmoniewelt Bartóks* [= Lendvai, *Einführung*], in: Szabolcsi (1957/1972), S. 105ff., ders., *Über die Formkonzeption Bartóks*, in: *Studia Musicologica* 11, 1969, S. 271; zur Lendvai-Kritik, besonders am „Achsensystem“, aber auch an methodischen Mängeln bei den Analysen der Fibonacci-Proportionen: Peter Petersen, *Die Tonalität im Instrumentalschaffen von Béla Bartók*, Hamburg 1971; auch Roy Howat, *Lendvai and the Principles of Proportional Analysis*, in: *Musical Analysis* 2, 1983, H. 1, S. 69.
- 3 „Extension in range“ und „chromatic compression“: Begriffe aus Bartóks Harvard-Vorlesungen 1943, in: Benjamin Suchoff (Hrsg.), *Béla Bartók: Essays*, London 1976, S. 381.
- 4 Siehe *Béla Bartók, Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta. Faksimile des Partiturautographs und der Skizzen*, hrsg. und komm. von Felix Meyer für die Paul Sacher Stiftung Basel, Mainz 2000, S. 77.
- 5 Zu Bartóks Vorstellung, die Aufstellung des Orchesters betreffend, siehe Seite XII.
- 6 Faksimile, Mainz 2000 (siehe Fn. 4).

## Preface

### Genesis and Milieu

Béla Bartók first became an internationally known composer, pianist, and ethnomusicologist in the early 1920s – especially after the worldwide success of his *Dance Suite* (1923). Concert tours and research expeditions took him through a large part of Europe, to Algeria, Egypt, to the United States, the Soviet Union, and Turkey. In 1934 he gave up his piano professorship at the Royal Academy of Music in Budapest for a position at the Hungarian Academy of Sciences in order to be able to devote himself entirely to researching folk music, specifically peasant song. Despite its time demands this scholarly examination of already assembled material left sufficient scope for composing. Several larger works were created, but also smaller cycles, intended primarily for pedagogical use, often based on the collected peasant songs. Works in the 1930s such as the *Cantata profana* „*The Magic Stag*“ (1930), the Second Piano Concerto (1930/31), or the 5th String Quartet (1934) aspired to a balancing mediation between expressivity, the experimental, constructiveness, and the integrative range of musical elements of the most diverse origin. The confrontations – , politico-cultural, and political – with nationalism, authoritarian regimes, and the fascist movements also in his Hungarian homeland influenced Bartók as critical scholar as well as composer.

In June 1936 Béla Bartók accepted a composing commission from the conductor Paul Sacher on the occasion of the tenth anniversary of the *Basler Kammerorchester* [Basel Chamber Orchestra].

The *Music for Strings, Percussion and Celesta* was completed in September 1936 and very successfully premiered in Basel on 21 January 1937. Bartók dedicated the work, without doubt one of the most prominent compositions of the 20th century, to Paul Sacher and his orchestra. It marked the start of the composer's very close collaboration with Sacher and Basel's musical institutions to which are owed the *Sonata for Two Pianos and Percussion* (1937), the *Divertimento for String Orchestra* (August 1939), and the sketches for the *6th String Quartet* (likewise August 1939; Bartók was Sacher's guest in a chalet in Saanen). World War II and exile in the United States were prefigured.

Already in the year of its premiere the *Music for Strings, Percussion and Celesta* became a success story – virtually unique for a crucial work of New Music. The first year it was already performed about 50 times in ten countries, even in Nazi Germany (by Furtwängler, among others). It was not until 1938 that Bartók as composer of “degenerate music”<sup>1</sup> was also increasingly eliminated from the concert programs in Germany and the then “annexed” Austria, and he on his part prohibited performances and left his publishing house, the Universal Edition in Vienna.

The incredibly short genesis period of the structurally very complex *Musik* attested to Bartók's mature compositional mastery. Not only did he as a matter of course know how to incorporate the experimental, but his superior facility went so far that without a short score, he could even write down this orchestral work as a full

score straight away (singular in Bartók's oeuvre). This manuscript could be used as engraver's model for publishing by the Viennese Universal Edition without his having – undoubtedly for lack of time – to prepare a final full-score fair copy. In the autograph itself on pages and staves left blank, Bartók mainly notated sketches and preliminary studies; moreover insertions, corrections, and paste-overs provide details on the work's genesis. The Critical Commentary of the present edition provides information about details and editorial consequences.

#### On the Work

One of the main ideas of the *Music for Strings, Percussion and Celesta* is the synthesis of various musico-historically significant principles of structure and form, reconciling them at the same time with forms and elements of peasant music. And, also at the level of the musical material a synthesis comes about from the most differentiated entities of free and polymodal chromaticism (with twelve-tone complexes), from emancipated sound and noise fields and substantive simple forms in the musical horizontal and vertical, from complex and sturdier, simple rhythms and metrics culminating in folk-dance and trivial-music elements. This synthesis combines, on the one hand, musico-historical developments and hence looks to the past, venturing at the same time, on the other hand, far into new musical territory. Bartók himself especially stressed three compositional models: J. S. Bach (in contrapuntal thought), Beethoven (in formal thought) and Debussy (in direct sensory sound perception and the chordality, but likewise in the openness to elements of the folk- and entertainment-music genres). This is reflected in a very individual manner in the first three movements of the *Music*, which altogether also recast the idea of the symphonic: representing the "*Fächerfuge* [fan-shaped fugue]" of the 1st movement – obviously not exclusively –, Bach; the modified sonata form of the 2nd movement, Beethoven; the axial-symmetrical "*Brückenform* [rondo]" of the 3rd movement with its emancipated soundscapes, Debussy; the more open sequential form of the rondo in the 4th movement combines folk-dance form principles and even trivial-music elements, quoted fondly as well as alienated critically, with those of the 18th-century French *rondeau* – such associations are also, for instance, characteristic of closing movements in Mozart's solo concertos.

The overarching sequence of the four movements (I Slow – II Fast – III Slow – IV Fast) is reminiscent of the 17th-century "Sonata da chiesa;" Bartók had already revived this historical model in the 3rd String Quartet (1927) – typical of his neo-classic/neo-objective phase. Important are the "structural functions" (Arnold Schoenberg) of the harmony in the overarching construction; here Bartók's predilection for the possibilities of symmetrical octave partitioning becomes clear. In the *Music* it is the circle of minor thirds A–C–E flat–F sharp with the possibilities of tritone "axis"- and/or "opposing-pole"-formations: in the 1st movement from A to E flat and back (as the constructive result of the strict "fan-shaped fugue"), in the 2nd movement from C into a nonetheless only weakly marked F sharp in the 2nd part of the development and back, in the 3rd movement F sharp – E flat/C (again, weakly pronounced, only as partial layers) – F sharp; and the 4th movement, beginning and closing in A, has at least a formal section in E flat. Coincidences with the "octatonic," the half-tone/whole-tone scale based on the minor-third circle (Messiaen's "Modus II") are structurally immanent. But formative symmetrical octave partitioning for Bartók is also represented, for instance, as the circle of major thirds (Piano Sonata, 4th String Quartet) or circle of major seconds (5th String Quartet, 1st movement). Form can also be marked by the Fibonacci sequence (especially in the 1st movement of the *Music*), thus the number proportions approximating the

geometrical relations of the Golden Ratio.<sup>2</sup> But all these are simply compositional principles as variable, flexible options, not rigorous systems with a claim to universal validity.

The polymodal-chromatic fugue subject of the 1st movement ensures many movement-spanning relations, as well as quasi-literarily interpolated "quotations" anchored in such deep structural layers that they only become accessible through analytical approaches (but that can then also be directly heard and perceived). As a crucial dramaturgical goal of the 4th movement and certainly also of the final semantic conception of the whole work is the staged transformation ("extension in range")<sup>3</sup> of the theme's chromatic compression into the expanse of a bimodal diatonicism, concurrently representing the "acoustic scale." Bartók already notated as a sketch on the lines left blank in the first page of the autograph the mirroring of the fugue subject – given with it from the start are the original form, inversion, retrograde and retrograde inversion – as well as the transformation into the bimodal-"acoustical" form.<sup>4</sup>

A familiar group of instruments is spotlighted in new concepts of sound, color, and space: Bartók composed a "music" for strings (divided thus into two completely opposing string orchestras, to which are added harp and piano), percussion (2 snare drums, 2 cymbals, tam-tam, bass drum, pedal timpani, xylophone) and celesta. The composer wanted to have the piano as an orchestral instrument centered right in the forefront, just ahead of the celesta and harp, and as a special color the piano is partly scored for four hands.<sup>5</sup>

The sound-color spectrum of the strings is considerably expanded, based on expertise in the string quartets, but also on empirical knowledge of the way folk music is played: Various kinds of glissandi (even pizzicato glissando); natural and artificial flageolet tones; striking with the bow; influence of the harmonics spectrum by playing on the bridge or on the fingerboard; *flautato*; guitar-like treatment of the string instruments; "Bartók pizzicato", slapping the plucked string on the fingerboard; pizzicati with the fingertips or with the fingernails.

The Paul Sacher Stiftung Basel and its director Dr. Felix Meyer are very warmly thanked for the opportunity of inspecting the sources. His annotated facsimile edition<sup>6</sup> of the autograph sources for the *Music* was an indispensable help in producing this Urtext edition.

Berlin, Spring 2016

Hartmut Fladt

- 1 Bartók himself derisively utilized this battle cry of the National-Socialist propaganda for his own music; cf. the letter to the pianist Hans Prieognitz (Berlin) of 12 January 1939, in: Bence Szabolcsi (ed.), *Béla Bartók. Weg und Werk, Schriften und Briefe*, Budapest, 1957, also Kassel etc., 1972, p. 285.
- 2 Cf. Ernő Lendvai, *Einführung in die Formen- und Harmoniewelt Bartóks* [= Lendvai Einführung], in: Szabolcsi (1957/1972), pp. 105ff., [the same author], *Über die Formkonzeption Bartóks*, in: *Studia Musicologica* 11, 1969, p. 271; on the Lendvai criticism, especially for the "axis system," but also for the methodological shortcomings of the analysis of the Fibonacci proportions, cf. Peter Petersen, *Die Tonalität im Instrumentalschaffen von Béla Bartók*, Hamburg, 1971; also Roy Howat, *Lendvai and the Principles of Proportional Analysis*, in: *Musical Analysis* 2, 1983, vol. 1, p. 69.
- 3 "Extension in range" and "chromatic compression," cf. terminology from Bartók's Harvard Lectures in 1943, in: Benjamin Suchoff (ed.), *Béla Bartók: Essays*, London, 1976, p. 381.
- 4 See Béla Bartók, *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta. Faksimile des Partituraautographs und der Skizzen*, edited and annotated by Felix Meyer for the Paul Sacher Stiftung Basel, Mainz, 2000, p. 77.
- 5 On Bartók's idea concerning the positioning of the orchestra, see p. XII.
- 6 Facsimile, Mainz, 2000 (see fn. 4).