

## Vorwort

Im Frühjahr 1918 verhandelte Béla Bartók (1881–1945) intensiv mit dem Wiener Verlag Universal Edition über eine langfristige Zusammenarbeit, die seinen Werken eine weitere internationale Verbreitung als bisher garantieren sollte. Gegenüber dem Verlagsdirektor Emil Hertzka erwähnte er dabei am 11. April 1918 auch erstmals die Etüden op. 18: „Jetzt arbeite ich eben an Etüden für Klavier (etwa Konzertetüden von grösserem Umfang und sehr schwer).“ Am 28. April führte er weiter aus: „Die Etüden, die ich jetzt schreibe, würde ich etwa zu je 6 oder 7 unter eine Opuszahl zusammenfassen.“ Dass es dann bei nur drei Etüden blieb, lag möglicherweise auch an Emil Hertzka: Der Verleger hatte den durchschnittlichen Umfang eines gestochenen Werks nämlich auf ca. 20 Notenseiten begrenzt, was dem Umfang von Opus 18 entspricht. Zwei erhaltene Fragmente in Bartóks Manuskripten lassen jedenfalls vermuten, dass er an mehr Stücken arbeitete. Die Musik des ersten Fragments ging letztlich nicht verloren, da einige Elemente daraus in der Eröffnungsszene von Bartóks Pantomime *Der wunderbare Mandarin* auftauchen.

Als Anstoß zur Komposition von Konzertetüden erwähnte Bartók weder äußere Gründe noch etwaige Vorbilder. Wie ein 1918 gegebenes Interview bezeugt, muss er Claude Debussys zweibändige *Douze Études* gekannt haben. Möglicherweise wurde er auch indirekt beeinflusst durch zwei schwierige zeitgenössische Klavierwerke, aus denen er einige Teile aufgeführt hatte: Arnold Schönbergs *Drei Klavierstücke* op. 11 und Maurice Ravels *Gaspard de la nuit*. Aller Wahrscheinlichkeit nach schwebte ihm jedoch eine Fortsetzung von Franz Liszts Konzertetüden in modernem Stil vor. Nicht zufällig verwendet Zoltán Kodály in seinem Bartók-Artikel für die *Revue Musicale* 1921 im Zusammenhang mit Bartóks Etüden das Adjektiv „transcendentales“.

Bartóks Hauptmotivation für die Komposition der Etüden war wohl der Wunsch, auf seine Weise die Grenzen moderner Kompositionstechnik auszuloten. Der autographe Entwurf zeigt, wie wenig geplant oder konstruiert diese Musik ist; es handelt sich eher um Charakterstücke, die aus dem inspirierten Komponieren am Klavier entstanden. Die erste Etüde ist eine Art übersteigertes *Allegro barbaro*, die zweite eine von Debussy inspirierte Elegie und die dritte eine Bagatelle, in der auch der Einfluss Schönbergs zu erkennen ist.

1920 erschienen die Etüden op. 18 bei der Universal Edition in Wien und Leipzig. Bartók dachte, dass sie in der Neue-Musik-Szene, die sich nach dem Krieg herausbildete, als markanteste Beispiele seines Stils gelten könnten. Er bat daher den Verlag um den Versand von Rezensionsexemplaren an zentrale Figuren des Musiklebens wie Oscar Bie, Hermann Scherchen, Darius Milhaud oder Cecil Gray und noch Jahre später an Pianisten wie Edwin Fischer und Emil Sauer. Überraschenderweise spielte Bartók selbst die Etüden nach der Uraufführung am 21. April 1919 nie wieder. Ein möglicher Grund ist ihr außergewöhnlicher Schwierigkeitsgrad. So schrieb er 1934 einem Konzertmanager: „Ich kann die 3 Études nicht spielen (!), ich habe sie seit 1918 kein einziges Mal mehr gespielt, an keinem einzigen Ort.“ Sein jüngerer ungarischer Kollege Antal Molnár erinnerte sich später, wie Bartók das Üben der Etüden mit den Worten kommentierte: „Während dieser monatelangen Vorbereitung konnte ich mich mit nichts anderem Wesentlichem beschäftigen. Es war einfach vergeudete Zeit!“ Aber es ist auch möglich, dass Bartók die Etüden später – mit seinem neuen Klavierstil ab 1926 – nicht mehr als so bedeutsames, für seine Persönlichkeit und Kunstauffassung repräsentatives Avantgarde-Werk betrachtete wie in den Jahren 1918–20.

Zu Bartóks Lebzeiten wurden die Etüden nur selten öffentlich vorgetragen, immerhin erhielt der Komponist von einigen Aufführungen Kenntnis: Eduard Erdmann wollte 1921 eine oder zwei der Etüden vortragen; am 28. No-

vember 1921 spielte Albert Lindschütz zweimal alle drei Etüden im Rahmen der „Musikalischen Privataufführungen“ des Schönberg-Kreises; einem Programm in Bartóks Bibliothek zufolge erklang die Nr. I am 10. November 1931 in der MacPhail School of Music, Minneapolis, und am 3. Januar 1934 wurde die komplette Reihe von Lajos (Louis) Kentner an der Liszt-Akademie in Budapest im Rahmen eines reinen Bartók-Programms vorgetragen.

Ein größeres Interesse bestand offenbar an der Notenausgabe der Etüden: Nach Auslieferung der ersten 500 Exemplare im Jahr 1920 wurde schon 1921 eine 2. Auflage von 1.000 Exemplaren gedruckt. Zu Bartóks Lebzeiten wurde allerdings auch keine weitere Auflage mehr nötig, sodass der Komponist keine Möglichkeit hatte, die in der Erstausgabe fehlenden Spieldauern der Stücke in einer revidierten Ausgabe zu ergänzen. Diese nur aus Einträgen in Bartóks Handexemplar bekannten Einzelangaben wurden in die vorliegende Edition übernommen.

Der Notentext dieser Edition beruht auf der vom Bartók-Archiv der Ungarischen Akademie der Wissenschaften herausgegebenen *Kritischen Gesamtausgabe Béla Bartók* (Bd. 38, *Klavierwerke 1914–1920*, hrsg. von László Somfai, München/Budapest 2019). Genauere Angaben zu den Quellen werden im Kritischen Bericht zu Band 38 der Gesamtausgabe aufgeführt; nähere Informationen zur Entstehung, Publikations- und frühen Aufführungsgeschichte sowie zur Rezeption des Werks finden sich in der Einleitung des Bandes. Die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition beschränken sich auf grundlegende Angaben zu den wichtigsten Quellen.

Die BB-Nummern folgen dem Werkverzeichnis in: László Somfai, *Béla Bartók. Composition, Concepts, and Autograph Sources*, Berkeley 1996.

Herausgeber und Verlag danken allen in den *Bemerkungen* genannten Einrichtungen für die freundliche Bereitstellung der Quellen.

Budapest, Frühjahr 2020  
László Somfai

## Preface

In spring 1918 Béla Bartók (1881–1945) conducted intensive negotiations with the Viennese publishing house Universal Edition regarding a long-term cooperation with the aim of guaranteeing his works greater international distribution than had been the case prior to this. In the process in a letter on 11 April 1918 to Emil Hertzka, the head of the publishing house, he made first mention of the Studies op. 18: “Right now I am working on studies for piano (concert studies of larger size and very difficult).” On 28 April he elaborated: “I would unite the studies I am writing at the moment in groups of about 6 or 7 under one opus number.” The fact that he only wrote three in the end might have also been due to Emil Hertzka: the publisher limited the size of a work to twenty engraved pages of music on average, which was about the length of opus 18. Two surviving fragments among Bartók’s manuscripts suggest that the composer was indeed working on more pieces. The music of the first of these two fragments was not lost after all because elements of it emerge in the opening scene of Bartók’s pantomime *The Miraculous Mandarin*.

Bartók mentioned neither external motives nor possible models as reasons for composing concert studies. Based on the evidence in an interview given in 1918, he must have known the two volumes of Debussy’s *Douze Études*. Two difficult contemporary piano works, from which he played some pieces in concert, might have influenced him indirectly, notably Schoenberg’s *Drei Klavierstücke* op. 11 and Maurice Ravel’s *Gaspard de la nuit*. Most probably, however, what he had in mind was a continuation of Liszt’s concert studies in a modern style. It is no coincidence that in his 1921 Bartók article for the *Revue Musicale* his friend Zoltán Kodály used the adjective “transcendantes” in connection with Bartók’s Studies.

Bartók’s chief motivation for composing the Studies must have been the desire to test the limits of modern compo-

sition in his own style. The autograph draft shows how little planned or constructed this music is; the pieces are rather character pieces written by Bartók with inspired work at the piano. The first Study is a kind of “super” *Allegro barbaro*, the second is an Elegy partly inspired by Debussy, and the third a Bagatelle not without Schoenberg’s influence.

The Studies were published in 1920 by Universal Edition in Vienna and Leipzig. Bartók thought that they could be the most significant representatives of his style in the new music scene that opened up after the war. He thus asked the publisher to send copies for review to key figures in the music scene such as Oscar Bie, Hermann Scherchen, Darius Milhaud or Cecil Gray, and even years later to pianists such as Edwin Fischer and Emil Sauer. In this light it is puzzling why Bartók never played the Studies after the première on 21 April 1919. A possible reason is their immense technical difficulty. As Bartók wrote to a concert manager in 1934: “I cannot play the 3 Etudes (!), I haven’t played them – ever or anywhere – since 1918.” Antal Molnár, his younger Hungarian colleague, later recollected what Bartók said of practicing the Studies: “During the months of preparation I was unable to do anything essential. It was time wasted!” Yet it is also conceivable that after a while – with his new piano style of the year 1926 – Bartók no longer considered the Studies to be such an important, avant-garde work representative of his personality and artistic concept as he did in 1918–20.

The Studies were scarcely performed in public in Bartók’s lifetime. Nevertheless, Bartók was informed about a few performances: Eduard Erdmann intended to perform one or two of the Studies in 1921; Albert Lindschütz played all three Studies twice at the Schoenberg circle’s “Musikalische Privataufführungen” (Private Musical Performances) on 28 November 1921; according to a programme in Bartók’s library, no. I was heard on 10 November 1931 in the MacPhail School of Music, Minneapolis; and on 3 January 1934 the complete set was performed by Lajos (Louis) Kentner

in an all-Bartók programme at the Liszt Academy in Budapest.

There seemed to be more interest in the printed edition of the Studies: the first print run of 500 copies in 1920 was quickly followed by a second print run of 1,000 copies in 1921. There was, however, no demand for a further impression in Bartók’s lifetime, so he had no opportunity to add the durations of the pieces, which were missing from the first edition. These details, only known from entries in Bartók’s personal copy, are included in the present edition.

The musical text of this edition is based on the *Béla Bartók Complete Critical Edition* edited by the Bartók Archives of the Hungarian Academy of Sciences in Budapest (vol. 38, *Works for Piano 1914–1920*, ed. by László Somfai, Munich/Budapest, 2019). Detailed information on the sources is given in the Critical Commentary of the Complete Edition volume; more on the work’s origin, publication, early performance history and reception can be found in the same volume’s Introduction. The *Comments* at the end of the present edition are limited to basic information on the relevant sources.

The BB numbers follow the work catalogue in: László Somfai, *Béla Bartók. Composition, Concepts, and Autograph Sources*, Berkeley, 1996.

We cordially thank all those institutions listed in the *Comments* for kindly placing source material at our disposal.

Budapest, spring 2020  
László Somfai

## Préface

Au printemps 1918, Béla Bartók (1881–1945) négocia intensément une coopération à long terme avec la maison d’édition viennoise Universal Edition, afin de garantir à ses œuvres une diffusion inter-

nationale plus importante qu'auparavant. C'est dans ce contexte qu'il mentionna pour la première fois les Études op. 18 auprès du directeur de la maison d'édition, Emil Hertzka, le 11 avril 1918: «Actuellement, je travaille sur des études pour piano (sortes d'études de concert de grande envergure et très difficiles)», poursuivant le 28 avril que «les études que j'écris en ce moment, je les réunirais par 6 ou 7 environ par numéro d'opus». Le fait que les Études soient finalement restées au nombre de trois est probablement lié aussi à Emil Hertzka. En effet, ce dernier avait limité la taille moyenne d'une œuvre gravée à environ 20 pages, ce qui correspond à la taille de l'opus 18. Deux fragments manuscrits de Bartók suggèrent cependant qu'il travaillait encore à d'autres pièces. La musique du premier fragment ne fut pas perdue finalement puisque certains éléments ont été utilisés dans la première scène de la pantomime du *Mandarin merveilleux* de Bartók.

Bartók n'a jamais mentionné les raisons qui auraient pu motiver la composition d'études de concert, ni aucune source d'inspiration éventuelle. Comme en témoigne une interview accordée en 1918, il connaissait les *Douze Études* en deux volumes de Claude Debussy. Il se peut également qu'il ait été indirectement influencé par deux œuvres difficiles pour piano de la musique contemporaine dont il avait interprété quelques extraits: les *Drei Klavierstücke* op. 11 d'Arnold Schönberg et *Gaspard de la nuit* de Maurice Ravel. Mais, selon toute vraisemblance, il avait en tête de donner une suite aux études de concert de Franz Liszt, dans un style moderne. D'ailleurs, ce n'est pas un hasard si en 1921, dans son article consacré à Bartók pour la *Revue Musicale*, Zoltán Kodály utilise l'adjectif «transcendantales» en parlant de ces Études.

La principale motivation de Bartók reposait probablement sur sa volonté d'explorer les limites des techniques de composition modernes dans un style personnel. L'esquisse autographe montre à quel point cette musique est peu planifiée ou construite: il s'agit davantage de pièces de caractère notées par Bartók di-

rectement au piano. La première étude est une sorte d'*Allegro barbaro* exacerbé, la seconde une élégie inspirée de Debussy tandis que la troisième est une bagatelle dans laquelle transparaît l'influence de Schönberg.

Les Études op. 18 furent publiées en 1920 par Universal Edition à Vienne et Leipzig. Bartók espérait que la scène de la musique dite nouvelle qui avait émergé après la guerre les considèrerait comme les exemples les plus marquants de son style. Il demanda donc à l'éditeur d'en envoyer des exemplaires de courtoisie à des figures centrales de la vie musicale, notamment Oscar Bie, Hermann Scherchen, Darius Milhaud et Cecil Gray, et des années plus tard, à des pianistes tels qu'Edwin Fischer et Emil Sauer. Fait étonnant, Bartók lui-même ne joua plus jamais les Études après leur création le 21 avril 1919. L'une des raisons possibles tient sans doute à leur difficulté exceptionnelle. Dans ce sens, il écrivit, en 1934, à un organisateur de concerts: «Je ne peux pas jouer les 3 études (!), je ne les ai pas jouées une seule fois depuis 1918, nulle part.» Son jeune collègue hongrois Antal Molnár se souviendra plus tard de la manière dont Bartók évoquait la période où il travaillait ces Études: «Pendant ces mois de préparation, je ne pouvais me préoccuper de rien de plus essentiel. Ce n'était qu'une perte de temps!» Mais il est possible aussi que Bartók ait cessé plus tard – à l'époque de son nouveau style de la musique pour piano dès 1926 – de considérer les Études comme une œuvre d'avant-garde aussi importante et représentative de sa personnalité et de sa vision artistique qu'il le pensait en 1918–20.

Les Études furent rarement jouées en public du vivant de Bartók, mais le compositeur fut malgré tout informé de quelques exécutions: en 1921, Eduard Erdmann manifesta le désir d'en interpréter une ou deux; le 28 novembre 1921, Albert Lindschütz interpréta les trois Études deux fois dans le cadre des exécutions musicales privées du cercle Schönberg; selon un programme conservé dans la bibliothèque de Bartók, l'étude n° I fut donnée à la MacPhail School of Music, à Minneapolis, le 10 no-

vembre 1931; enfin, le 3 janvier 1934, la série complète fut interprétée par Lajos (Louis) Kentner à l'Académie Liszt de Budapest, dans le cadre d'un programme entièrement consacré à Bartók.

L'édition imprimée des Études suscita manifestement davantage d'intérêt: après les 500 premiers exemplaires livrés en 1920, un 2<sup>e</sup> tirage de 1.000 exemplaires fut imprimé dès 1921. Cependant, aucune autre réédition ne fut nécessaire du vivant de Bartók, de sorte qu'il n'eut pas l'occasion d'ajouter les durées d'exécutions absentes de la première édition dans une édition révisée. Ces éléments, dont seules témoignent les annotations figurant dans l'exemplaire personnel de Bartók, ont été intégrés dans la présente édition.

Le texte musical de cette édition s'appuie sur l'Édition Critique des Œuvres Complètes de Béla Bartók éditée par les Archives Bartók de l'Académie des sciences de Hongrie à Budapest (vol. 38, *Works for Piano 1914–1920*, éd. par László Somfai, Munich/Budapest, 2019). On trouvera des informations détaillées sur les sources dans le Commentaire Critique dudit volume de l'Édition Complète, ainsi que davantage de détails sur les origines de l'œuvre, sa publication, les premières exécutions et l'histoire de sa réception dans son Introduction. Les *Bemerkungen* ou *Comments* figurant à la fin de la présente édition se limitent à donner des informations de base sur les sources principales.

Les numéros BB sont repris du catalogue des œuvres dans: László Somfai, *Béla Bartók. Composition, Concepts, and Autograph Sources*, Berkeley, 1996.

L'éditeur et la maison d'édition remercient toutes les institutions mentionnées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* d'avoir mis les sources à notre disposition.

Budapest, printemps 2020  
László Somfai