

Vorwort

Die 1916 vollendete Suite op. 14 ist das Werk, das Béla Bartók (1881–1945) unter seinen mehrsätzigen Kompositionen bevorzugt in seinen Klavierrecitals spielte. Es spricht für sich, dass er die Suite auswählte, als er 1929 nach repräsentativen Stücken für seine ersten Grammophonaufnahmen für His Master's Voice suchte.

Wie Bartók später in einem englischsprachigen Interview erklärte, war die Komposition der Suite op. 14 zum Teil durch seinen Wunsch bestimmt, seinem pianistischen Schaffen eine neue Richtung zu geben. Auf die Frage, ob er die Suite als ein typisches Beispiel für seine abstrakte Klaviermusik ansehe, antwortete er: „Die Suite op. 14 enthält keine Volksmelodien. Sie beruht vollständig auf originalen, von mir selbst erschaffenen Themen. Beim Verfassen des Werks schwebte mir eine Verfeinerung der pianistischen Technik vor, ihre Hinführung zu einem transparenteren Stil. Ein Stil aus Knochen und Muskeln, der sich vom schweren akkordischen Stil der Spätromantik absetzt. Das heißt, er verzichtet auf unnötige Verzierungen wie Akkordbrechungen und andere Figuren, es ist ein eher schlichterer Stil“ (György Kroó, *Bartók Concert in New York on July 2, 1944*, in: *Studia Musicologica* XI, 1969, S. 253–257). Auch wenn der Notentext keine Volkslieder zitiert, bemerkte Bartók allerdings an anderer Stelle: „Vor dem [1.] Weltkrieg unternahm ich sogar eine Reise nach Nordafrika, um die arabische Volksmusik der Wüste Sahara zu sammeln und zu studieren; dem Einfluss dieser arabischen Volksmusik habe ich mich nicht entzogen. Diese Art arabischer Musik beeinflusste zum Beispiel den dritten Satz meiner Suite für Klavier (op. 14)“ (*Béla Bartók Essays*, hrsg. von Benjamin Suchoff, London 1976, S. 338). In Zusammenhang mit der Frage, welche äußeren Einflüsse die Suite bestimmen, sollte auch das Thema von Satz II nicht unerwähnt bleiben: Das Prinzip aufein-

anderfolgender, auf übermäßigen Dreiklängen beruhender Zehn-Ton- und später Zwölf-Ton-Phrasen geht auf das Eröffnungsmotiv von Liszts *Faust-Symphonie* zurück. Dieses Werk war Bartók sehr vertraut, und er erwähnte es mehrfach in seinen Schriften.

Im Hinblick auf die dramaturgische Abfolge der Sätze in der Suite op. 14, die mit einem langsamen Satz endet, ist die Entstehungszeit des Werks nicht ohne Bedeutung. Im Sommer 1915 hatte der Komponist Klára Gombossy kennengelernt, die junge Tochter eines Försters in Nordungarn, wo der Komponist mehrmals slowakische Volksmusik sammelte. Obwohl Bartók die Beziehung, die er im September 1916 beendete, niemals öffentlich erwähnte, ist allgemein bekannt, dass sie sein Gefühlsleben völlig durcheinanderwirbelte. Erfreulicherweise inspirierte sie ihn allerdings zum Verfassen von Liebesliederzyklen, darunter die Fünf Lieder op. 15 (Februar bis August 1916) und die *Ady-Lieder* op. 16 (Februar bis April 1916). Mit seiner Gefühlskrise endete die Schreibblockade, die ihn seit Ausbruch des Ersten Weltkriegs gequält hatte, und es war ihm möglich, seine Arbeit an zuvor aufgegebenen Projekten (dem Ballett *Der holzgeschnitzte Prinz* op. 13 und dem Streichquartett Nr. 2 op. 17) wieder aufzunehmen. Für das Entstehen dieser bedeutenden Werke wirkte die Suite op. 14 wie ein Katalysator: Sie war das erste Werk, das Bartók im Februar 1916 (vgl. das Datum am Ende des Notentexts) in Rákoskeresztúr – einem dörflichen Vorort von Budapest, in dem er während der Kriegsjahre mit seiner Familie lebte – vollenden konnte. Dort erdachte der Komponist eine mehrteilige Dramaturgie, in der eine Reihe zunehmend schnellerer Sätze in einem langsamen Schlusssatz kulminierte – wenn auch auf weniger ergreifende Weise als in der *Marcia funebre*, dem Schlusssatz der *Vier Orchesterstücke* (geschrieben 1912, instrumentiert 1921), und in weniger tragischer Form als im abschließenden Lento des Streichquartetts Nr. 2 (1915–17).

Die formale Dramaturgie der fünfsätzigen, 1916 vollendeten Urfassung

der Suite op. 14 war in dieser Hinsicht allerdings noch weit weniger streng gestaltet als die der viersätzigen Druckfassung, für die sich Bartók 1918 entschied. Im Entstehungsjahr 1916 und noch in der Zeit um 1917, als Bartók eine Veröffentlichung des Werks im ungarischen Verlag Rózsavölgyi in Erwägung zog, enthielt die Suite als vollwertigen 2. Satz ein Andante (siehe *Anhang*). Tatsächlich entsprach das Satzschema damit gut dem üblichen tonartlichen Aufbau mehrsätziger Werke Bartóks (I: B, II: Fis, III: B, IV: D, V: B). Spätestens im April 1918 entfernte der Komponist das Andante in Fis jedoch aus der endgültigen Fassung, die er für seinen neuen Wiener Verleger, die Universal Edition, vorbereitet hatte. Möglicherweise wollte er so das Aufeinanderfolgen eines 2. und 3. Satzes im $\frac{3}{4}$ -Takt verhindern; vielleicht hatte er sich aber auch bereits für eine Struktur mit einem einzigen langsamen Satz (dem Schlusssatz) entschieden. Denkbar ist ebenfalls, dass er inzwischen zweifelte, ob das Andante stilistisch zu den anderen Sätzen passte. Die gesamte rekonstruierte fünfsätzige Fassung in einem Konzert wiederzugeben würde sicherlich Bartóks Vorstellungen zuwiderlaufen, während eine separate Aufführung des Andante, etwa als Zugabe, heute vertretbar ist.

Die fünfsätzige Fassung enthielt keine Metronomangaben; Bartók notierte diese erst im Sommer 1918 vor dem Versand der Stichvorlage an die Universal Edition. Die heute bekannte Tempostruktur fand erstmals in die revidierte Ausgabe von 1927 Eingang, in der am Übergang von Satz III zu Satz IV auch die Anweisung „attacca“ hinzugefügt wurde. Im Ergebnis führte das zu einer schrittweisen Steigerung des Tempos der ersten drei Sätze (Metronomangaben 120 – 122 – 124) – mit einer leichten Beschleunigung der Taktschläge, aber stärker noch des Rhythmus selber. Satz IV erhielt dann wieder in etwa die Metronomwerte des Kopfsatzes, er ist jedoch von deutlich ruhigerem Charakter.

Auf der 1929 eingespielten Grammophonaufnahme für His Master's Voice, einer der besten eigenen Aufnahmen

seiner Musik, wählte Bartók allerdings wie so häufig andere Tempi: Die schnellen Tempi nahm er schneller und die langsamen langsamer als in den Druckausgaben vorgeschrieben (siehe die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition). Ganz abgesehen vom Tempo stellt der Vortrag des Komponisten mit seiner Vielfalt perkussiver und expressiver Anschlagsformen, seinem Pedalgebrauch und seiner Akzentsetzung eine so bereichernde Ergänzung der Druckausgaben dar, dass heutigen Pianisten auf jeden Fall anempfohlen sei, neben dem Notentext auch Bartóks beispielhafte Interpretation zu studieren. (Auf den Versuch, diese Vortragsnuancen in der vorliegenden Edition gedruckt wiederzugeben, wurde verzichtet.) Dies wäre übrigens auch ganz im Sinne Bartóks: Der Komponist rühmte zwar generell die Vielfalt der künstlerischen Wiedergabeformen und gab Live-Aufführungen gegenüber Musikaufnahmen den Vorzug; dennoch forderte er seinen Verlag, die Universal Edition, in einem Brief vom 13. Mai 1937 auf, der geplanten neuen Auflage der Suite op. 14 eine Fußnote mit dem Hinweis auf seine Einspielung hinzuzufügen – ein eindeutiger Beweis dafür, dass er die Aufnahme als ein Interpretationsvorbild betrachtete, das maßgebliche Zusatzinformationen für den Pianisten bereitstellt. Die deutschsprachige Fußnote auf der ersten Seite lautete: „Authentische Grammophon-Aufnahme (Vortrag des Komponisten): His Master’s Voice AN 468, 72–671/2.“ Diesen Text druckte die Universal Edition in der Folgeauflage der Ausgabe ab, nach Bartóks Tod und dem Aussterben der 78-U/min-Schallplatten wurde die Fußnote jedoch getilgt.

Unsere Edition der Suite op. 14 (BB 70) 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, in Vorbereitung). Genauere Angaben zu den Quellen werden im Kritischen Bericht der Gesamtausgabe aufgeführt; nähere Informationen zur Entstehung, Publi-

kations- und frühen Aufführungsgeschichte sowie zur Rezeption des Werks finden sich dort in der Einleitung. Die *Bemerkungen* in unserer Edition beschränken sich auf Angaben zu den wichtigsten Quellen sowie auf *Aufführungspraktische Hinweise*.

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 2017
László Somfai

Preface

The Suite op. 14, completed in 1916, was Béla Bartók’s (1881–1945) most favoured multi-movement composition in his piano recitals. It speaks for itself that in 1929 when Bartók selected characteristic pieces for the first gramophone records at His Master’s Voice it was the Suite from his multi-movement piano works that he chose.

The composition of the Suite op. 14 was partly motivated by his desire to give a new direction to his piano writing, as Bartók later recalled in an English-language interview. In reply to the question whether he found the Suite typical of his abstract piano music he declared: “The Suite op. 14 has no folk tunes. It is based entirely on original themes of my own invention. When this work was composed I had in mind the refining of piano technique, the changing of piano technique into a more transparent style. A style more of bone and muscle opposing the heavy chordal style of the late, latter romantic period, that

is, unessential ornaments like broken chords and other figures are omitted and it is more ... simpler style” (György Kroó, *Bartók Concert in New York on July 2, 1944*, in: *Studia Musicologica* XI, 1969, pp. 253–257). While no folk music was quoted in this score, in another context Bartók pointed out that “before the [first] world war, I even made a journey to North Africa in order to collect and study the Arab peasant music of the Sahara Desert; nor have I withdrawn myself from the influence of this Arab peasant music. The third movement of my Suite (Op. 14) for piano, for example, has been influenced by Arab music of this kind” (*Béla Bartók Essays*, ed. by Benjamin Suchoff, London, 1976, p. 338). The theme of movement II should also be mentioned, when discussing external influences on the Suite: the establishment of ten-tone, then twelve-tone phrases of themes based on augmented triads go back to the opening theme of Liszt’s *Faust-Symphonie*. Bartók was very familiar with this work and referred to it in his essays several times.

The date of genesis is not irrelevant from the point of view of the multi-movement dramaturgy ending in a slow movement. Although Bartók did not speak publicly about the crisis in his private life, it is common knowledge that the episode with Klára Gombossy (the young daughter of a forester in Northern Hungary where Bartók repeatedly collected Slovak peasant music) lasting from summer 1915 until he broke with her in September 1916 completely upset the married composer’s emotional life. A positive outcome was the fact that it inspired him to write love song cycles, among other works: Five Songs op. 15 (February to August 1916) and the *Ady Songs* op. 16 (February to April 1916). This crisis put an end to the inability to compose that had plagued Bartók since the outbreak of the war, enabling him to start working again on abandoned projects (the Ballet *The Wooden Prince* op. 13, and the String Quartet no. 2 op. 17). Among these important works, the Suite op. 14 acted as a catalyst: it was the first work he was able to finish

in February 1916 in Rákoskeresztúr (cf. the date at the end of the score), a suburban village of Budapest where he lived with his family during the war years. It was there that Bartók came up with a multi-movement dramaturgy of form in which a series of increasingly fast pieces culminated in a slow movement – perhaps less pathetically than in the *Marcia funebre* finale of the *Four Orchestral Pieces* (written in 1912, orchestrated in 1921), and less tragically than in the closing *Lento* of the String Quartet no. 2 (1915–17).

In this respect, however, the dramaturgy of form of the Suite op. 14 in its five-movement original version completed in 1916 was far less concise than that of the four-movement printed version he decided on in 1918. The original movement II, *Andante* (see *Appendix*), was a legitimate part of the Suite in the year of its composition and even around 1917 when Bartók considered its publication at the Hungarian firm Rózsavölgyi. In fact it fitted well into the typical Bartókian key structure of a multi-movement composition (I: B♭, II: F♯, III: B♭, IV: D, V: B♭). However in April 1918, at the latest he removed the *Andante* in F♯ from the finalized version that he had prepared for his new Viennese publisher Universal Edition, either because movements II and III would also have been in $\frac{3}{4}$ meter; or because he had already decided to include only one slow movement in the work, as the finale; or because he had become critical of the style of this piece within the context of the other movements. While an independent performance of the *Andante*, for instance as an encore piece, might be legitimate today, the concert performance of the reconstructed five-movement version would certainly go against Bartók's wishes.

The five-movement version did not yet contain any metronome numbers, Bartók added them in summer 1918 before sending the engraver's copy to Universal Edition. The structure of tempo as we know it today first appeared in the 1927 revised edition when the instruction "attacca" joining movements III–IV was also added to the score. This re-

sulted in the gradual acceleration of the tempo of movements I–II–III (metronome markings 120 – 122 – 124) – a slight acceleration in the pulse of the beats but even more intensively, in the rhythm itself –, then in a return more or less to the metronome numbers of the opening, with a considerably slower sense of motion.

Yet on the His Master's Voice record in 1929, one of the best recorded interpretations of his own music, Bartók played the movements, as was often the case, using different tempi: fast tempi were faster and slow ones slower than in the printed editions (see the *Comments* at the end of the present edition). Beyond the tempo the intended characters, the variety of percussive and expressive touch, the pedalling, and the accents on this author's interpretation add so much to the printed music that pianists today should study Bartók's model performance next to the score. (We have refrained from attempting to transcribe these performance nuances within the scope of the present edition.) In fact Bartók thought so, too: his letter of 13 May 1937 to his publisher Universal Edition, requesting them to include a footnote in the next impression of the Suite op. 14, provides unambiguous evidence of the fact that Bartók – who always took sides with live music as opposed to pre-recorded music and extolled the steady variability of artistic performance – considered his own recording of the Suite op. 14 a model which gives authentic supplementary information for the pianist. The footnote on the first page was (originally in German): "Authentic gramophone recording (the composer's performance): His Master's Voice AN 468, 72–671/2." This text appeared in the next Universal Edition issue but was omitted after Bartók's death, with the disappearance of 78 rpm records.

Our edition of the Suite op. 14 (BB 70) is based on the *Béla Bartók Complete Critical Edition*, ed. by the Bartók Archives of the Hungarian Academy of Sciences in Budapest (vol. 33, *Works for Piano 1914–1920*, ed. by László Som-

fai, Munich/Budapest, in preparation). Detailed information on the sources will appear in the Critical Commentary in the Complete Edition volume; more on the genesis, publication, early performance history and reception can be found in its Introduction. The *Comments* in our edition are limited to basic information on the relevant sources, with *Editorial notes for the performer*.

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 putting source material at our disposal.

Budapest, spring 2017

László Somfai

Préface

Achevée en 1916, la Suite op. 14 était l'œuvre en plusieurs mouvements la plus volontiers jouée par Béla Bartók (1881–1945) dans ses récitals de piano. Il est significatif qu'en 1929, au moment où il doit constituer un programme de pièces caractéristiques pour ses premiers enregistrements sur gramophone chez His Master's Voice, c'est cette Suite qu'il choisit dans les partitions pour piano en plusieurs mouvements.

C'est en partie pour donner une nouvelle direction à son écriture pour piano qu'il l'écrivit, comme il l'expliquera après coup dans un entretien donné en anglais. Lorsqu'on lui demande s'il trouve la Suite typique de sa musique abstraite pour piano, il répond: «La Suite op. 14 ne renferme pas de mélodies populaires. Elle se nourrit entièrement de thèmes originaux de mon invention. Au moment de la composition de l'œuvre, j'avais l'esprit occupé par

l'idée de parfaire la technique pianistique, de la transformer en un style plus transparent. Un style qui soit fait d'os et de muscle – à l'opposé du lourd style harmonique du postromantisme –, c'est-à-dire où des ornements superflus comme les arpèges ou d'autres figures sont proscrits, un style plus simple» (György Kroó, *Bartók Concert in New York on July 2, 1944*, dans: *Studia Musicologica* XI, 1969, pp. 253–257). Si Bartók ne cite aucun air populaire dans sa partition, il raconte dans un autre contexte: «Avant la [Première] Guerre mondiale, j'ai même fait un voyage en Afrique du Nord pour recueillir et étudier la musique paysanne arabe dans le désert du Sahara, et je ne me suis pas soustrait à l'influence de cette musique. Le troisième mouvement de ma Suite pour piano (op. 14), par exemple, a été influencé par ce genre de musique arabe» (*Béla Bartók Essays*, éd. par Benjamin Suchoff, Londres, 1976, p. 338). S'agissant des influences extérieures sur la partition, il faudrait aussi mentionner le thème du mouvement II: ce thème, qui s'élabore à partir de phrases décaphoniques puis dodécaphoniques fondées sur des accords augmentés, renvoie au thème initial de la *Faust-Symphonie* de Liszt, une œuvre que Bartók connaissait parfaitement et à laquelle il se réfère plusieurs fois dans ses essais.

La date de composition de la Suite n'est pas insignifiante du point de vue de la dramaturgie de la partition, qui s'achève sur un mouvement lent. L'on sait, même si Bartók n'a jamais parlé publiquement de cette crise survenue dans sa vie privée, que son aventure, de l'été 1915 à septembre 1916, avec Klára Gombossy, jeune fille d'un forestier du nord de la Hongrie où le compositeur va plusieurs fois recueillir de la musique paysanne slovaque, bouleverse complètement sa vie émotionnelle. Cette crise a cependant ceci de bénéfique qu'elle lui inspire, entre autres, des recueils de chants d'amour – les Cinq Chants op. 15 (février–août 1916), les *Chants sur des poèmes d'Endre Ady* op. 16 (février–avril 1916) – et met un terme au tarissement de sa plume qui l'accable

depuis le début de la guerre. Ainsi se remet-il à travailler à des projets abandonnés – le Ballet *Le Prince de bois* op. 13 et le Quatuor à cordes n° 2 op. 17. À cet égard, la Suite op. 14 joue le rôle de catalyseur: c'est la première partition qu'il arrive à terminer en février 1916 à Rákoskeresztúr (comme l'indique la date figurant à la fin de la partition), un faubourg de Budapest où il vit avec sa famille durant les années de guerre. C'est là qu'il imagine pour l'œuvre une dramaturgie d'accélération progressive, d'un mouvement à l'autre, qui débouche sur un mouvement lent – un aboutissement cependant moins pathétique que la *Marche funèbre* finale des *Quatre Pièces orchestrales* (écrites en 1912, orchestrées en 1921), et moins tragique que le Lento conclusif du Quatuor à cordes n° 2 (1915–17).

Dans sa forme originale en cinq mouvements de 1916, la Suite op. 14 était pourtant encore bien moins concise sous ce rapport que dans sa version en quatre mouvements à laquelle Bartók donna son imprimatur en 1918. Le mouvement II d'origine, Andante (voir l'*Appendice*), avait encore toute sa place dans l'œuvre en 1916/17, à l'époque où le compositeur envisageait de la publier chez l'éditeur hongrois Rózsavölgyi, et s'inscrivait parfaitement dans la structure tonale typiquement bartókienne d'une composition en plusieurs mouvements (I: Sib ; II: Fa# ; III: Sib ; IV: Ré; V: Sib). Cependant, en avril 1918 au plus tard, Bartók enlève l'Andante en Fa# de la version qu'il a finalisée pour son nouvel éditeur viennois Universal Edition, soit parce que les mouvements II et III auraient été tous les deux à $\frac{3}{4}$; soit parce qu'il avait alors déjà décidé de ne mettre qu'un mouvement lent dans son œuvre, le finale; soit encore parce qu'il estimait que cet Andante s'intégrait mal dans le contexte des autres mouvements d'un point de vue stylistique. S'il est légitime aujourd'hui de donner ce morceau en concert de manière indépendante, par exemple en bis, jouer une reconstitution de la version en cinq mouvements serait certainement aller contre la volonté du compositeur.

La version en cinq mouvements ne comportait pas d'indications métronomiques, Bartók les ajouta à l'été 1918 avant d'envoyer la copie à graver à Universal Edition. La structure de tempo de l'œuvre telle que nous la connaissons aujourd'hui date de l'édition révisée de 1927 dans laquelle fut également ajouté un «attaca» pour enchaîner les mouvements III et IV. Elle consiste en une accélération progressive dans les trois premiers mouvements (120, 122, puis 124 au métronome) – accélération légère de la pulsation mais plus intense dans les rythmes proprement dits; puis, dans le mouvement IV, on revient plus ou moins au chiffre métronomique du début, mais à la croche, ce qui équivaut à un ralentissement considérable.

Toutefois, dans l'enregistrement His Master's Voice de 1929, l'une des meilleures interprétations au disque qu'ait données le compositeur de sa musique, Bartók ne prend pas les mêmes tempos, comme c'était souvent son habitude: les tempos rapides sont plus rapides et les tempi lents plus lents que ce qui est indiqué dans les éditions imprimées (voir les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition). Au-delà de ces divergences de tempo, il ajoute tellement de choses du point de vue du caractère, de la variété de l'attaque percussive et expressive, de l'usage des pédales et des accents que les pianistes d'aujourd'hui seraient bien avisés d'écouter son interprétation en plus d'étudier la partition. (Nous avons renoncé à essayer de transcrire ces nuances de l'interprétation au cadre de la présente édition.) C'est d'ailleurs ce que recommandait Bartók: sa lettre du 13 mai 1937 à son éditeur Universal Edition, dans laquelle il demande d'insérer une note de bas de page dans le tirage suivant de la Suite op. 14, prouve sans ambiguïté qu'il considérait son enregistrement de l'œuvre comme un modèle donnant des informations supplémentaires authentiques au pianiste – et pourtant il prenait toujours parti pour l'interprétation sur le vif et contre la musique préenregistrée, vantant la variabilité de la première. La note en question indiquait (en allemand) en première page de la partition: «Enregistrement

authentique sur gramophone (interprétation du compositeur): His Master's Voice AN 468, 72–671/2.» Cette note figurera sur le tirage suivant de la partition chez Universal Edition mais sera ensuite supprimée après la mort du compositeur, avec la disparition des enregistrements sur 78 tours.

Notre édition de la Suite op. 14 (BB 70) s'appuie sur l'Édition Critique des Œuvres Complètes de Béla Bartók 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; en préparation). On trouvera des informations détaillées sur les sources dans le Commentaire Critique de ce vol. 38, et plus de détails sur les origines de la Suite, sa publication, les premières exécutions et l'histoire de la réception de l'œuvre dans son Introduction. Les *Bemerkungen* ou *Comments* de cette édition se limitent à donner des informations de base sur les sources principales et des conseils pour l'exécution à l'intention du pianiste (*Aufführungspraktische Hinweise* ou *Editorial notes for the performer*).

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

Nous aimerions remercier ici toutes les institutions mentionnées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* d'avoir aimablement mis les sources à notre disposition.

Budapest, printemps 2017
László Somfai

Partitur der Gesamtausgabe / Score of the Complete Edition:
Béla Bartók Complete Critical Edition, vol. 38 (HN 6202)

Eine Gemeinschaftsproduktion von / Joint publication of:
G. Henle Verlag, München (www.henle.com)
und / and
Editio Musica Budapest (www.emb.hu)



Diese Ausgabe ist auch in der „Henle Library“-App erhältlich /
This edition is also available in the Henle Library app:
www.henle-library.com