

Bartóks Urteil über den Jazz

von Jürgen Hunkemöller, Heidelberg

In einem Interview des Brüsseler Rundfunks wurde Bartók am 3. Februar 1937¹ als folkloristischer Alleskönner vorgestellt und prompt gefragt, ob er sich nicht auch in der belgischen Volksmusik auskenne. So skurril der Vorgang anmutet, Bartóks überragende, ja international anerkannte Kompetenz als „Folklorist“ hatte den interviewenden Journalisten zu einer solchen Frage verführen können.

Seit der Jahrhundertwende verfügt der Jazz – die schwarze, folkloristisch verwurzelte Musik Nordamerikas – über eine nicht nachlassende Faszinationskraft. Angesichts der weltweiten Sogwirkung des Phänomens, dem sich Komponisten ebensowenig entziehen konnten wie Ökonomen, Maler oder Politiker, drängt sich eine Untersuchung der Beziehungen Bartóks auch zum Jazz auf². Diese Untersuchung scheint sinnvoll – wie die Frage des belgischen Rundfunkjournalisten abwegig war –, doch läßt sich nicht leugnen, daß es sich dabei um kaum mehr als eine Bartók-Marginalie handeln kann.

Das Thema provoziert einen Fragenkomplex, der sich in folgende Leitfragen auflöst:

1. Kenntnis: Welche Art von Jazz oder jazzähnlicher Musik³ hat Bartók wann, wo und unter welchen Umständen kennengelernt?
2. Urteil: Wie und aufgrund welcher Kriterien hat Bartók Jazz oder jazzähnliche Musik beurteilt?
3. Reaktion: Welche interpretatorischen und kompositorischen Reflexe haben bei Bartók Jazz oder jazzähnliche Musik ausgelöst?

Antworten auf diesen Fragenkomplex setzen die Ermittlung dokumentarischen Materials voraus. Folgende Materialaspekte fordern Beachtung:

- Lassen sich authentische Äußerungen Bartóks zum Jazz nachweisen?
- Sind aus Bartóks Verwandten-, Freundes- und Kollegenkreis Hinweise auf sein Verhältnis zum Jazz überliefert?
- Gibt es Anhaltspunkte dafür, daß Bartók – in Budapest oder auf seinen Reisen in Amerika und Europa – Jazz gehört hat?
- Hat Bartók Jazz-Schallplatten besessen?
- Hat Bartók für seine Bibliothek Bücher mit Jazz-Thematik erworben?
- Sind unter den Notenbeständen Bartóks Jazz-Kompositionen⁴?
- Hat Bartók als konzertierender Pianist Jazz-Kompositionen gespielt?
- Finden sich in Kompositionen Bartóks Jazz-Sedimente?

I.

Bartók hat Jazz und jazzähnliche Musik mehrfach gehört. Gelegenheiten dazu boten sich sowohl in Budapest wie auch auf den Europareisen, insbesondere aber während der Aufenthalte in den USA von November 1927 bis Februar 1928, im April und Mai 1940 und seit Oktober 1940. Vier gesicherte Zeugnisse geben Auskunft:

¹ *Centenary Edition of Bartók's Records (Complete) II. Bartók Record Archives. Bartók Plays and Talks 1912–1944*, hrsg. von L. Somfai u. a., Hungaroton LPX 12334–38, Budapest 1981 (mit begleitendem Dokumentar- u. Kommentarheft).

² Für freundliche Unterstützung – nicht zuletzt bei der Übersetzung von Texten aus dem Ungarischen – sei Frau Adrienne Gombocz und den Herren Professoren Sándor Kovács und Tibor Tallián im Budapester Bartók-Archiv sowie Herrn Professor Ferenc László, Klausenburg/Bukarest, herzlich gedankt.

³ Authentischer Jazz, Jazz-Derivate und afro-amerikanische Volksmusik werden bewußt nicht voneinander unterschieden, da derartige Differenzierungen sich bestenfalls während der Rezeption des Phänomens ergeben, ihr aber keineswegs schon zugrundeliegen. Vgl. Anm. 37

⁴ Mit der chiffrenartigen Bezeichnung „Jazz-Komposition“ sind Kompositionen der europäischen Musiktradition gemeint, die den Jazz in irgendeiner Weise als Anregung voraussetzen.

1. In ihren Erinnerungen an Bartók erzählt Júlia Székely⁵, die von 1923 bis 1926 an der Budapester Musikhochschule seine Klavierschülerin war⁶, eine glaubhafte Anekdote unter der Kapitelüberschrift „Jazz“⁷: Vor einer Klavierstunde hatte sie im Unterrichtsraum beiläufig ein „Jazz-Stück“ gespielt, das Bartók, der sich unvermutet im Nebenraum aufhielt, mitgehört hatte. Seine knappe Reaktion: „Unterlassen Sie das!“ Zu ihrer größten Überraschung begegnete sie einige Zeit später ihrem Lehrer in einem „Jazz-Konzert“. (Über Musik und Musiker – es waren Neger – läßt sich bestenfalls mutmaßen.) Bartók bemerkte die Überraschung und reichte die Begründung für sein Verdikt im Unterricht nach „Die können das – Sie nicht!“ Offensichtlich wollte er damit betonen, daß ein Ungar keine schwarz-amerikanische Musik, also keine in einem andern Kontinent und unter spezifischen Bedingungen gewachsene Volksmusik, imitieren könne (und Imitationen ohnehin meiden solle).

2./3. In zwei Interviews, die Bartók 1928 – nach seiner amerikanischen Konzerttournee – in Klausenburg und in Budapest gegeben hat⁸, sagt er, er habe in Chicago in einem Lokal Jazz gehört, der – teils nach Noten, teils improvisatorisch – von Negern gespielt worden sei.

Aus dem Kontext geht hervor, daß das 1928 in den letzten Februartagen gewesen sein muß. Wen Bartók gehört hat und in welchem Rahmen die Musik präsentiert wurde, läßt sich nicht rekonstruieren. Vermutlich handelte es sich aber um authentischen Jazz, d. h. um den in Chicago avancierten New-Orleans-Jazz, mit solistisch akzentuierten und harmonisch perfektionierten Neuerungen, wie sie vor allem Louis Armstrong (1900–1971) in den zwanziger Jahren gerade hier entwickelt hat⁹.

4. In der tagebuchartig geführten Lebenschronik seines Vaters verzeichnet Bartóks ältester Sohn Béla unter dem 29. November 1931 den Besuch eines Konzerts, das der Engländer Jack Hylton (1892–1965) mit seinem Orchester in der Budapester Musikhochschule gegeben hat¹⁰ (Die Hochschule vermietete Räumlichkeiten für öffentliche Konzertveranstaltungen.)

Hylton leitete 1931 ein 18köpfiges Bigband-Ensemble (unter Einschluß von Streichern)¹¹. Sein Jazz-Derivat – eine jazzbeeinflusste Tanz- und Unterhaltungsmusik – orientierte sich am „Symphonischen Jazz“ von Paul Whiteman (1890–1967)¹²; er selbst war zwischen den Weltkriegen (1921–1939) Whitemans populärstes und kommerziell erfolgreichstes Pendant in Europa.

Bartók hat auch die Möglichkeit genutzt, Jazz anhand von Schallplatten kennenzulernen – ob allerdings extensiv, muß eher bezweifelt werden. Mit Sicherheit hat er Jazz-Platten besessen. Da sich im Nachlaß jedoch keine solchen Schallplatten mehr befinden¹³, lassen sich nur Vermutungen anstellen. Drei Quellen geben verlässliche Auskünfte:

1 Am 25. Dezember 1928 – also im gleichen Jahr, in dem Bartók sein amerikanisches Jazz-Erlebnis in Chicago hatte – berichtet seine Frau Ditta an ihre Schwiegermutter (im Zusammenhang mit dem Weihnachtsfest und den weihnachtlichen Geschenken)¹⁴.

⁵ *Bartók tanár úr*. Pécs 1957.

⁶ Vgl. J. Demény, *Béla Bartók und die Musikakademie*, in *StMl* XXIII, Budapest 1981, S. 475 bzw. 459ff.

⁷ A. a. O., S. 94.

⁸ S. u.

⁹ Nicht auszuschließen ist freilich auch die Möglichkeit, daß Bartók eine jazzähnliche Musik gehört hat, wie sie die sog. Black Bourgeoisie in Chicago bevorzugte. – Zum jazzgeschichtlichen Hintergrund vgl. lediglich A. M. Dauer, *Jazz – die magische Musik*, Bremen 1961, u. E. Jost, *Sozialgeschichte des Jazz in den USA*, Frankfurt a. M. 1982.

¹⁰ *Apám életének krónikája*, Budapest 1981, S. 312.

¹¹ Vgl. B. Rust, *Jazz Records 1897–1942 I*, New Rochelle (N. Y.) 1978, S. 798ff.

¹² Vgl. Dauer, S. 106ff., C. Bohländer und K. H. Holler, *Reclams Jazzführer*, Stuttgart 1977, S. 330f. und 665f., J. L. Collier, *The Making of Jazz. A Comprehensive History*, Boston 1978, S. 78f. und passim.

¹³ Lt. brieflicher Mitteilung des Leiters des Budapester Bartók-Archivs, Herrn Professor Dr. László Somfai, dem für seine Hilfe herzlich gedankt sei. – Über den jüngeren Bartók-Sohn Péter – als Toningenieur und Inhaber der Firma Bartók Records eine Autorität – ließ sich nichts in Erfahrung bringen. Das von V. Bator herausgegebene Verzeichnis *The Béla Bartók Archives. History and Catalogue*, New York 1963, gibt keinerlei Hinweise.

¹⁴ *Bartók Béla. Családi levelei*, hrsg. von B. Bartók jr. und A. Gomboczé Konkoly, Budapest 1981, S. 459 bzw. 458f.

„[. . .] und jetzt kommt das Größte, was ich jedoch nicht allein bekommen habe: ein Grammophon, dazu vier Schallplatten. Zwei Schallplatten mit Jazz-Musik und zwei enthalten Petruschka von Strawinsky. Ja, das war aber eine riesige Freude!!!“ (Rückschlüsse auf die Art dieser „Jazz-Musik“ läßt die Briefstelle nicht zu.)

2. Als es zu einer Übereinkunft zwischen Bartók und Benny Goodman (geb. 1909) hinsichtlich der Goodman zugeordneten Triokomposition *Kontraste* kommt¹⁵, teilt József Szigeti, Bartóks Violinpartner und Freund, auf dessen Vermittlung hin das Werk entstanden ist, diesem in einem Brief vom 11. August 1938 mit¹⁶:

„Schreibe in Deinem Brief auch, daß Du die Platten erwartest (bei Dir), was er mir heilig versprach, aber es wird gut sein, ihn daran zu erinnern. [. . .] / Jedenfalls kann ich sagen, daß was die Klarinette physikalisch leisten kann, das bringt Benny aus dem Instrument heraus, noch dazu wunderbar [. . .] / Aber übrigens werden Dich die Platten über seinen Ton und seine Virtuosität einigermaßen orientieren. Erschrick nicht über die ‚hot jazz‘-Platten, er hat schon Aufnahmen vom Mozart-Quintett mit dem Budapester Quartett gemacht [. . .]“ Dazu berichtet Goodman in seinen Erinnerungen¹⁷: „I believe, he“ – Szigeti (J. H.) – „then wrote, that it is important to state that Bartók composed *Contrasts* after listening to the records I made with my old jazz-trio thanks to the collaboration of Teddy Wilson, Gene Krupa and myself.“

Goodman, plakativ und werbewirksam als „King of Swing“ apostrophiert¹⁸, leitete seit 1934 die profilierteste weiße Bigband, eine Band, die für das Publikum zum Inbegriff des in den dreißiger Jahren synonym als „Swing“ bezeichneten Jazz wurde. Er spielte mit ausgewählten Mitgliedern des Orchesters auch einen virtuosen, kammermusikalisch anmutenden Jazz in Trio-, Quartett- und Sextett-Besetzung. Am 16. Januar 1938 hatte er mit der Band und diesen Ensembles ein spektakuläres Konzert in der New Yorker Carnegie Hall, das symbolhafte Bedeutung für die kulturelle Emanzipation des Jazz-Idioms gewann. – Sollten Goodmans Angaben korrekt sein¹⁹, dann kämen etliche Stücke in Frage, die er ab 1935 auf Schallplatte aufgenommen hat²⁰. Sie erreichten Bartók vermutlich zu spät, als daß er sie bei der Komposition der *Kontraste* noch hätte berücksichtigen können.

3. Offenbar im Zusammenhang mit Goodman und der Komposition, Uraufführung und Schallplatteinspielung der *Kontraste* sind Äußerungen zu bewerten, die Bartók im amerikanischen Exil macht – zu einer Zeit, da er andere Sorgen hat, als sich um den Jazz zu kümmern. Am 23. Januar 1941 erscheint ein ungezeichnetes Interview im *Pittsburgh Sun-Telegraph*²¹ Journalistisch animierend, ja reißerisch aufgemacht, heißt es unter der Überschrift *Bartók Admits Liking For Swing Music*, einem Bartók-Photo und einer weiteren Überschrift *Composer-Pianist, Here For Symphony Concert, Collects Jazz Records*:

„American swing is influencing the compositions of the Hungarian composer, Bela Bartok, he revealed today upon his arrival in Pittsburgh to appear as soloist with the Pittsburgh Symphony on Friday night and Sunday. / The quiet, modest little pianist-composer believes swing is an important part of American culture, and he feels considerable if it is good. He said: / 'It is very interesting, and to a certain degree I like its harsh rough colors. I collect swing records.'“

¹⁵ Einzelheiten s. u.

¹⁶ *Documenta Bartókiana III*, Budapest und Mainz 1968, S. 227 bzw. 226ff.

¹⁷ Das Zitat übermittelt – ohne Quellenhinweis – A. Perier im Zusammenhang eines Kommentars zur Schallplatte LP Arion ARN 38584 (1980, B. Bartók, *Kontraste* und *Sonate für Violine solo*). In der Autobiographie Goodmans ist die Passage nicht zu finden, vgl. B. Goodman und I. Kolodin, *The Kingdom of Swing*, New York 1939.

¹⁸ Vgl. Dauer, ebda., und Collier, S. 269ff.

¹⁹ Verfügbares Dokumentenmaterial und Literatur verwirren: Goodman behauptet, Bartók Platten geschickt zu haben (Briefe von ihm an Bartók lassen sich nicht nachweisen), von Bartók liegt keine Mitteilung vor (ein Brief an Goodman wurde konzipiert, aber weder ausgeführt noch verschickt); Szigeti äußert sich nicht. Somfai schließlich behauptet, Goodman habe Bartók über Szigeti die fragliche Sendung zukommen lassen.

²⁰ Vgl. Rust, S. 596ff.

²¹ Aufbewahrt im Budapester Bartók-Archiv.

Bartók hat in seiner Bibliothek eine umfangreiche Literatur zur Musik zusammengetragen²². Rasch läßt sich jedoch erkennen, daß ihm bei seinen Käufen nichts daran lag, möglichst breit zu fächern. Ihm ging es vielmehr darum, gezielte Arbeitshilfen zu erhalten; das aber heißt: über Literatur zur Musikethnologie in fundierender Fülle privat verfügen zu können. Unter den musikethnologischen Titeln ist nur eine Publikation einschlägig von Belang, weil sie nämlich geeignet gewesen wäre, Bartók über die afro-amerikanische Volksmusik in den USA, insbesondere über den Blues, verlässlich zu informieren:

Milton Metfessel: *Phonophography in Folk Music. American Negro Songs in New Notation*, Chapel Hill (N. C.): The University of North Carolina Press 1928 (mit einer umfangreichen Einführung von Carl E. Seashore).

Die Bleistifteintragenen Bartóks lassen erkennen, daß er das Buch sorgsam durchgearbeitet hat. Besonders gründlich scheint er sich mit der psychologisch orientierten Einleitung von Seashore beschäftigt zu haben. Was ihn interessierte, waren nur die wissenschaftsmethodischen Aspekte (vermutlich deshalb, weil sich die Publikation mit dem Einsatz der Filmkamera für die Erforschung von Volksmusik auseinandersetzt). Die einzige von Bartók unterstrichene Passage findet sich in einem der Kapitel von Metfessel²³:

„The point is that any evaluation of the distinctiveness of American Negro music based on conventional notation is only partial, and is bound to lead to a neglect of characteristic features of that music.“

II.

Das in der Auseinandersetzung um Bartók alles überschattende Zentralthema „Volksmusik“ hat das Reizwort „Jazz“ aus dem allgemeinen Bewußtsein verdrängt. Taucht es irgendwo auf, dann wirkt es unzureichend motiviert, unverbindlich, ja nichtssagend²⁴. Da Bartók das Phänomen nun tatsächlich kannte, darf die Frage nach seinem Urteil nicht einfach unterdrückt werden. Anhand von vier Interviews, die er 1926, 1928 und 1932 gegeben hat, (sowie der Székely-Erinnerungen und des Pittsburgh-Interviews) läßt sich dieses Urteil einigermaßen verlässlich fassen und prüfen.

1. Bevor Bartók in Amerika seine Erfahrungen mit authentischem Jazz machen konnte, die assoziationssträchtige Chiffre „Jazz“ aber schon als Zauberwort um die Welt ging, so daß sich 1922 das geflügelte Wort vom „Jazz Age“ für die zwanziger Jahre einbürgerte²⁵, wurde er selbst in der ungarischen Provinz darauf angesprochen und um seine Meinung gefragt. Anlässlich eines Klavierabends, den er am 20. April 1926 in Kaschau veranstaltete, gab er der dortigen Tageszeitung *Kassai Napló* ein Interview – der Journalist unterzeichnet mit ö. m. –, das am 23. April veröffentlicht wurde²⁶. Nachdem Bartók von der ungarischen Volksmusik gesprochen hat, ihrer Aura und ihrer eigenartigen Atmosphäre, die ihn zutiefst geprägt habe, äußert er sich zum Modephänomen Jazz²⁷:

„Von der jetzt so sehr in Mode gekommenen Negermusik kann ich nicht in vollem Umfang dasselbe sagen. Jazz ist eine sehr interessante Musik: sein Rhythmus, die Komposition, wie alle Volksmusik, ist sehr interessant, aber mich stört sehr ihre banale Harmonisierung, die Merkwürdigkeit der Instrumente. Das Wichtigste ist natürlich, daß diese Musik in ihren Motiven und Melodien häufig bis zur Langeweile banal ist. Ich glaube nicht, daß sie einen größeren Einfluß auf die moderne Musik ausüben wird, als wie ihn im vergangenen Jahrhundert die Zigeunermusik auf Brahms und Liszt ausgeübt hat.“

²² Soweit Bartók diese Bibliothek bei seiner Emigration dem älteren Sohn Béla hinterlassen hat, befindet sie sich im Budapester Bartók-Archiv.

²³ S. 172.

²⁴ Vgl. z. B. V. Juhász, *Bartók's Years in America*, Washington (D. C.) 1981, S. 52: „He was intensely concerned with questions of form, and also interested in jazz, seeing in it the possibility of new forms.“ (Genau dies läßt sich dem Jazz am allerwenigsten abgewinnen!)

²⁵ F. S. K. Fitzgerald, *Tales of the Jazz Age*.

²⁶ Hrsg. von Demény, in *Zenetudományi tanulmányok VII*, Budapest 1959, S. 395f.

²⁷ A. a. O., S. 396.

2. Am 26. März 1928, also kurz nach Bartóks Rückkehr aus den USA, erschien in der Klausenburger Tageszeitung *Ellenzék* ein von der Journalistin Ilona Gyulai geführtes Interview²⁸, in dem erneut Parallelen zwischen dem Jazz und der heimischen Volksmusik gezogen werden²⁹:

„Im Jazz, von dem Amerika überschüttet wird, findet nun Bartók nichts Interessantes. Die Jazz-Musik war ursprünglich sehr interessant, dann warfen sich allerlei Kunstmusikkomponisten auf sie und machten aus ihr eine flache und langweilige Musik; sie haben ihr den frischen und volkstümlichen Charakter genommen, und nun sind die Jazz-Bands in den Restaurants schon direkt beleidigend. In Chicago hörte er in den letzten Tagen in einem Lokal echten Negerjazz, der war dann gut. Sie spielten zwar nach Noten, improvisierten aber oft, und das war ergreifend. ‚Wir brauchen den Jazz nicht, da wir eine herrliche Volksmusik haben; für uns ist es überflüssig, uns dem Jazz in die Arme zu werfen.‘“

3. Nur wenige Tage darauf, am 14. April 1928, war im Budapester Wochenmagazin *Délibáb* ein weiteres Interview zu lesen³⁰. Auf die Frage des Journalisten Lajos Kósa „Und die typisch amerikanische Musik, der Jazz?“ antwortet Bartók: „Ich habe sie in Chicago von Negern gehört, aber auch die spielten sie von Noten – um die Mundwinkel spielte ein feines ironisches Lächeln.“

4. 1931 war Bartók Mitglied des Comité permanent des Lettres et des Arts im Institut international de Coopération intellectuelle des Völkerbundes geworden. Anlässlich eines Symposions dieses Gremiums im Frühjahr 1932 in Esztergom und Budapest widmete die *Nouvelle Revue de Hongrie*, Vorgängerin des interdisziplinären Periodikums *The New Hungarian Quarterly*, dem Ereignis eine Sondernummer. Für sie gab Bartók der Journalistin Magda Vámos ein sehr ausführliches Interview, das er nachträglich – in der ungarischen und in der französischen Version – autorisierte (und das 1973 in englischer Übersetzung im Nachfolgeperiodikum wiederveröffentlicht worden ist)³¹. Der den Jazz betreffende Teil des Gesprächs pendelt in assoziativ-kausaler Verknüpfung zwischen der zeitgenössischen Musikszenerie, der Zukunft der ungarischen Volksmusik und eben dem Jazz³²:

“It is striking that the element of parody should be so widespread in contemporary music and is still gaining ground. At this point I am not referring to the healthy ancestral humour of folk-art but rather to refined, even degenerate, parody, to musical coarseness, the cartoon, the petty grimaces, this mania of self-mockery. When all is said and done, shouldn't we see in this expression, or negative proof, of an absence of real creative power?”

“That may be true to a certain degree. Right now these may be temporary phenomena only, striking our eyes. The taste for parody, incidentally, is not of such recent date as one might think. Berlioz, for one, was fond of it.”

“Jazz indulges in such effects. Can it be that contemporary compositions are showing the influence of jazz?”

“(Smiling). What do I think of jazz? It is a clever thing, to which melody owes many of its happy elements and rhythms, owes much that is new, all valuable in their own way. True, the harmonies are mostly banal and poor.”

“While we are at this point, what is your opinion on the future development of Hungarian peasant music? May we hope that it will not die out in this age of talkies, the wireless, the gramophone and jazz, threatened as it is by a multitude of alien influences?”

“Being a prophet is unrewarding. In any case it is worth mentioning that in addition to the old pentatonic style of Hungarian peasant music, tunes that are no longer sung except by old people, we have encountered a new and flourishing style, characterized by a lively, vigorous rhythm, and a symmetrical and orderly structure. These new-style melodies date from the last seventy or eighty years and several of them from the very 20th century. It is not likely that anything will arrest the development of peasant music. However, naturally, jazz may well leave its impact: certain features

²⁸ Hrsg. von Demény, in *Zenetudományi tanulmányok X*, Budapest 1962, S. 264f.

²⁹ A. a. O., S. 265.

³⁰ Hrsg. von Demény, a. a. O., S. 266.

³¹ *A 1932 Interview with Bartók*, in: *NHQ XIV* (1973), Nr. 50, S. 141ff. (mit Erläuterung der Umstände und Begründung der Wiederveröffentlichung), hier zitiert nach: *Bartók Studies*, hrsg. von T. Crow, Detroit (Mich.) 1976, S. 179ff.

³² A. a. O., S. 188.

and certain elements of jazz may be absorbed by the powerful organism of peasant music only to be transformed and differentiated within it.”

Bartók sieht den Jazz immer im Vergleich zur ungarischen Volksmusik³³. Doch wie die Volksmusik für ihn ein Idiom ist, das er bildhaft mit der „Muttersprache“ vergleicht³⁴, so sind fremde Volksmusiktraditionen eben „Fremdsprachen“. Für den Komponisten Bartók wäre es also unsinnig, sich mit dem Jazz einzulassen, denn er müßte scheitern und würde obendrein sein Programm einer spezifisch ungarischen Kunstmusik verleugnen.

Anders verhält es sich mit der Frage, ob Bartók das exotische Phänomen musikalisch goutieren kann. Wieder verknüpft er es mit dem Kategoriengefüge der heimischen Volksmusik. So gilt beim Jazz analog³⁵ die Unterscheidung zwischen authentischer Volksmusik, die er „Bauernmusik“ nennt („Volksmusik des Dorfes“), und Volksmusikderivaten, die in den Städten zu hören sind („Volksmusik der Stadt“) und denen, obwohl sie das Produkt einer Vulgarisierung sind, Franz Liszt und Johannes Brahms ihre Reverenz erwiesen haben.

Das musikalisch Unterscheidbare ist für Bartók aber nicht loszulösen von den Menschen, die Musik machen und mit ihr umgehen. hier die „unverdorbenen“ Bauern, deren Musikmachen sich anonym vollzieht wie der Schöpfungsprozeß der Natur (und deren Leben zu teilen bei Bartók Glücksgefühle auslöste), dort die „verdorbenen“ Städter in ihren Steinwüsten, deren musikalische Bedürfnisse von „Handwerkern“ mit individualisierten Erzeugnissen kümmerlich befriedigt werden.

Der Doppelaspekt in der Bewertung des Jazz macht Bartóks Abneigung plausibel, wengleich er anerkennend von der ursprünglichen Negermusik spricht, die nun leider korrumpiert sei. Der Hinweis auf gewisse melodische und rhythmische Reize – insbesondere beim freizügig-improvisatorischen Spiel – ist ebenso berechtigt wie die Schelte der harmonischen Armut. Diese Armut gilt für den authentischen Jazz und in gleicher Weise für seine Derivate, weil das gesamte musikalische Feld aus Ursprüngen stammt, denen das panharmonische Denken der neueren europäischen Musiktradition fremd ist³⁶.

Die Abneigung Bartóks ist umso verständlicher – seine Äußerungen in Pittsburgh sind eine *captatio benevolentiae* –, als er hauptsächlich Derivate kannte, kaum authentischen Jazz und vermutlich keine originäre afro-amerikanische Volksmusik³⁷. So muß Jazz für ihn notwendigerweise Großstadtmusik sein – zu den „Geschäftsbedingungen“ des modernen Amerika. grimassierend, in der Nähe des Zynischen, musikalisch stereotyp, im Sog des Trivialen, als ein Zweig der Amüsierindustrie. Ein solches Urteil hat denn auch Konsequenzen bei der negativen Bewertung der Rolle des Jazz für die zeitgenössische Musik in ihrer Totalität.

III.

Bartók hat umfangreiche Notenbestände mit zeitgenössischer Musik besessen³⁸. Teils wurden ihm Kompositionen von ihren Autoren geschenkt – häufig mit Widmung –, teils von Verlagen zugesandt, teils kaufte er sie selbst. Diese Bestände, die aus Planung und Zufall zusammengekommen sind, zeigen, daß Bartók über die Musik seiner komponierenden Zeitgenossen nicht nur aufgrund von

³³ Vgl. etwa *Das Verhältnis der Volksmusik zur Entwicklung der Kunstmusik unserer Tage* (1920, dt. Ms. der 1921 in engl. Übersetzung veröffentlichten Version), in *Documenta Bartókiana V*, Budapest und Mainz 1977, S. 91ff., *Das ungarische Volkslied. Versuch einer Systematisierung der ungarischen Bauernmelodien*, Berlin und Leipzig 1925 (ungar. 1924), *Vom Einfluß der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit* (Text von drei Aufsätzen, die Bartók 1931 in Budapest als Vortrag in ungar. Sprache gehalten hat), in *Béla Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe*, hrsg. von B. Szabolcsi, Budapest und Kassel 1972, S. 164ff.

³⁴ Vgl. *Vom Einfluß der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit*, a. a. O., S. 168ff.

³⁵ Vgl. vor allem *Das ungarische Volkslied*, S. 1ff., und *Vom Einfluß der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit*, a. a. O.

³⁶ Vgl. wiederum nur Dauer.

³⁷ Zwischen Jazz und afro-amerikanischer Volksmusik wird häufig nicht konsequent unterschieden: Jazz ist schon von seinen Anfängen her eine ausschließlich städtische Musik, die ein gemischtrassiges Publikum voraussetzt, afro-amerikanische Volksmusik dagegen die in Gattungen differenzierte Musik der Black Community in den USA. Vgl. dazu vom Verf. *Zur Gattungsfrage im Jazz*, in: *AfMw XXXI* (1979), S. 49ff.

³⁸ Vgl. V. Lampert, *Zeitgenössische Musik in Bartóks Notensammlung*, in: *Documenta Bartókiana V*, S. 142ff.

Hörimpressionen (oder vom Hörensagen), sondern ebenso anhand zahlreicher Notentext-Quellen gut unterrichtet war. So haben nicht zuletzt die kompositorischen Auseinandersetzungen mit dem Jazz, die in den zwanziger Jahren kulminierten, Bartók erreicht.

Es wäre allerdings verwunderlich, hätte er hier gezielt gesammelt – verwunderlich angesichts seines entschiedenen und keineswegs schmeichelhaften Urteils über den Jazz. Unter den Jazz-Kompositionen sind neben klassischen immerhin auch weniger bekannte Werke wie etwa von George Antheil, Dmitrij Schostakowitsch, Mátyás Seiber und Nicolas Slonimsky.

Die bekannten Jazz-Kompositionen sind die folgenden:

Claude Debussy, *Children's Corner* (1906–1908): „Golliwog's Cake-Walk“, *Préludes pour piano* (1909–1913): „Minstrels“ und „General Lavine-eccentric“;

Maurice Ravel, *Sonate pour violon et piano* (1923–1927): „Blues“;

Igor Strawinsky, *Rag-Time pour onze instruments* (1918), *Piano-Rag-music* (1919)³⁹ und *Histoire du soldat* (in zwei Versionen⁴⁰, 1918 bzw. 1919): „Ragtime“.

Bartók hat Jazz-Kompositionen in seinen Konzerten gespielt⁴¹, und zwar Musik von Debussy, Ravel und Strawinsky. Klaviermusik von Debussy gehörte ohnehin zum festen Bestand seiner Konzertprogramme. Als er 1907 auf Vermittlung von Zoltán Kodály die Musik Debussys kennenlernte, war das ein ihn lebenslang prägendes Schlüsselerlebnis⁴². Eine der drei vom Jazz – oder besser: von afro-amerikanischer Musik – beeinflussten Kompositionen zählte sogar zu den bevorzugten Repertoirestücken. „General Lavine-eccentric“ spielte Bartók von 1921 bis 1930 insgesamt zwölfmal, „Golliwog's Cake-Walk“ 1922 und 1923 insgesamt fünfmal und „Minstrels“ 1928 einmal.

Die *Sonate* von Ravel präsentierte er – 1922 waren sich die beiden Komponisten in Paris begegnet – insgesamt dreimal, nämlich 1929 in Budapest und 1936 in Liverpool mit Zoltán Székely und nochmals in Budapest 1935 mit Szigeti, der sie seinerseits mit ihrem Komponisten 1928 in Amerika aufgeführt hatte⁴³. Sie beeinflusste in gewisser Weise das Trio *Kontraste*⁴⁴.

Der Strawinsky des Neoklassizismus hat bei Bartók nachhaltige Eindrücke hinterlassen⁴⁵, denn er drängte ihn aus der Einflußsphäre der Schönberg-Schule und hatte maßgeblichen Anteil daran, daß 1926 die krisenhafte Kompositionspause überwunden werden konnte⁴⁶. Strawinskys konzertierender Auftritt im Frühjahr 1926 in Budapest mit seinem *Concerto für Klavier* (1923/24) bedeutete in dieser Hinsicht die Entscheidung. Bartók war übrigens auch ihm 1922 in Paris begegnet, kannte seine Musik aber schon vorher.

Die Artur Rubinstein gewidmete *Piano-Rag-music* hat Bartók ein einziges Mal gespielt: am 23. April 1921 in Budapest⁴⁷. Bemerkenswert daran scheint, daß er gerade diese Komposition wenig

³⁹ S. u.

⁴⁰ A. a. O., S. 164 (Nr 485/486).

⁴¹ Vgl. Demény, *Zeitgenössische Musik in Bartóks Konzertrepertoire*, in *Documenta Bartókiana V*, S. 175 bzw. 169 ff.

⁴² Vgl. lediglich Bartóks Autobiographie (in ihren zeitlichen Varianten bis 1923), neu hrsg. von Demény, Somfai und D. Dille, in: *Documenta Bartókiana II*, Budapest und Mainz 1965, S. 109 ff., und – aus späterer Zeit – die 1939 S. Moreux gegenüber geäußerten Überzeugungen, die dieser in seiner Monographie *Béla Bartók. Leben - Werk - Stil*, Zürich und Freiburg i. Br 1950 (frz. 1949), S. 13 ff., mitteilt.

⁴³ Vgl. J. Szigeti, *With Strings Attached. Reminiscences and Reflections*, New York 21967, S. 138 ff., ferner A. Orenstein, *Maurice Ravel. Leben und Werk*, Stuttgart 1978 (engl. 1968), S. 102 ff.

⁴⁴ Vgl. Szigeti, S. 346 f. (Zitat und Einzelheiten s. u.).

⁴⁵ Vgl. etwa J. Ujfalussy, *Béla Bartók*, Budapest 1973 (= dt., ungar. 1965), S. 218 ff., J. Kárpáti, *Bartók, Schoenberg, Stravinsky*, in: *Bartók Studies*, S. 93 ff. (Erstveröff. 1966), Somfai, Art. *Béla Bartók*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians II*, London etc. 1980, S. 212 (ff.).

⁴⁶ Die kompositorischen Pausen 1923–1926, 1931–1934 und 1939–1943 sind Zeichen musikalischer und menschlicher Krisen, die das Komponieren jedesmal zu lähmen drohen, ihm nach der Lösung der jeweiligen Krise aber immer eine neue Richtung geben.

⁴⁷ Vgl. Demény, *Zeitgenössische Musik in Bartóks Konzertrepertoire*, a. a. O., S. 175.

mochte. In einem Brief vom 7. Februar 1921 an den englischen Musikwissenschaftler und Komponisten Philip Heseltine, also rund zwei Monate zuvor, hatte er sich u. a. folgendermaßen geäußert⁴⁸:

„Lately I had opportunity to see several new publications of Strawinsky, and I must tell you: I am quite disappointed. The only works I like of all these are the ‚4 Chants Russes‘ and the ‚Pribaoutky‘; even these are ‚miniature art‘ only. His ‚Piano Rag Music‘ is curious, but somewhat dry and empty. But the other works: his Rag Time for 11 instruments, his pieces for piano ‚à 4 mains‘ etc. are not even curious.“

IV

Für eine kompositorische Auseinandersetzung mit dem Jazz⁴⁹ hätte Bartók alle Voraussetzungen mitgebracht: Kenntnis der Musik, interpretatorische Beschäftigung mit Kompositionsmodellen, intimes Vertrautsein mit den Kategorien folkloristischer und folkloristisch geprägter Musik, Neigung zu kompositorischen Symbiosen mit schriftloser Musik. Seine sehr spezifische Konzeption des Komponierens⁵⁰ aber mußte jedweden Gedanken an Jazz-Kompositionen von vornherein abwehren. Gleichwohl ist verschiedentlich auf Werke hingewiesen worden, die dem Jazz angeblich ihren Tribut zollen.

Seltsamerweise äußert sich Bartók dazu selbst. In den Protokollnotizen, die Ann Chenee, seine amerikanische Klavierschülerin in New York, nach Bemerkungen Bartóks zu jedem Stück des *Mikrokosmos* gemacht hat⁵¹, heißt es unter Nr. 151, dem vierten der sechs Tänze in bulgarischen Rhythmen, mit denen 1939 der Gesamtzyklus abgeschlossen wird⁵²:

„Very much in the style of Gershwin. Gershwin’s tonality, rhythm, and color American folk song feeling. Moderate tempo but vital, crisp and accented.“

Das Stück läßt sich tatsächlich ambivalent deuten⁵³: der Volksmusik des Balkan verpflichtet (schon im rhythmischen $\frac{3+2+3}{8}$ -Grundmuster und in seinem Tanzcharakter) und dennoch rhythmisch

sowie im Klaviersatz von George Gershwin inspiriert. In der 1940 auf der Schallplatte fixierten Eigeninterpretation⁵⁴ verwischt Bartók allerdings den amerikanischen Impetus und deutet es eher von einer südosteuropäisch-folkloristischen Aura her

József Ujfalussy hört den letzten Satz des *Konzerts für Orchester*⁵⁵, dem von Szigeti vermittelten und vom schwerkranken Bartók im Herbst 1943 in Saranac Lake (N. Y.) ausgeführten Auftrag der Kussewitzky-Stiftung, „mit dem Ton der amerikanischen Tanzmusik“

Das *Konzert für Orchester*⁵⁶ weist eine Länge, einen instrumentatorischen Aufwand und eine Fülle thematischer Einfälle auf wie in zwei Jahrzehnten keine andere Bartóksche Orchesterkomposition. Im

⁴⁸ *Documenta Bartókiana* V, S. 141 – Die Briefe Bartóks an Heseltine sind besonders aufschlußreiche Dokumente für sein Verhältnis zu den komponierenden Zeitgenossen: a. a. O., S. 139ff.

⁴⁹ Zu den Kategorien der Thematik vgl. vom Verf. *Igor Strawinskys Jazz-Porträt*, in: *AfMw* XXIX (1972), S. 45ff.

⁵⁰ Vgl. etwa *Das Verhältnis der Volksmusik zur Entwicklung der Kunstmusik unserer Tage*, a. a. O., *Vom Einfluß der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit*, a. a. O., *Harvard Lectures* (1943), in: *Béla Bartók Essays*, hrsg. von B. Suchoff, London 1976, S. 354ff.

⁵¹ Suchoff, *Guide to Bartók’s Mikrokosmos*, London 1971.

⁵² A. a. O., S. 138f.

⁵³ Zum *Mikrokosmos* im allgemeinen und zu Nr. 151 im besonderen vgl. u. a. Suchoff; Ujfalussy, S. 317ff., *Béla Bartók Essays*, S. 350.

⁵⁴ *Centenary Edition of Bartók’s Records (Complete) I. Bartók at the Piano 1920–1945*, hrsg. von Somfai und Z. Kocsis, Hungaroton LPX 12326–33, Budapest 1981 (mit begleitendem Dokumentar- und Kommentarheft), vgl. Somfai, *Zentenarausgabe der gesammelten Tonaufnahmen Bartóks* (Begleitheft, S. 53ff.).

⁵⁵ Ujfalussy, S. 378.

⁵⁶ Vgl. dazu u. a. Ujfalussy, S. 373ff., T. A. Zieliński, *Bartók*, Zürich und Freiburg i. Br. 1973 (poln. 1969), S. 367ff., G. Kroó, *Bartók-Handbuch*, Budapest und Wien 1974 (ungar. 1971); T. Kneif, *Zur Entstehung und Kompositionstechnik von Bartóks Konzert für Orchester*, in: *Mf* 26, 1973, S. 36ff., A. Doráti, *Notes on a Masterpiece*, in: *Arion* 13, hrsg. von G. Somlyó, Budapest 1982, S. 33ff. bzw. 32ff.

Schlußsatz lassen sich gewisse „Amerikanismen“ wohl assoziativ rechtfertigen, in ihrer Summe aber sind sie unerheblich. So ist – neben der markanten und zuweilen schneidenden Blechfärbung – eine Reihe von Einzelheiten erwähnenswert: der synkopierte Einsatz der Blechbläser in den Takten 132–144, das Takt 270 eingeführte Fugato-Thema à la Gershwin und der zum Aggressiven tendierende, bigbandartige ff-Klang des vollen Blechensembles in den Takten 556–572.

Wenn das *Mikrokosmos*-Stück und das *Konzert für Orchester* für eine wie auch immer zu definierende Jazz-Nähe reklamiert werden, dann hätte das *erste Klavierkonzert*⁵⁷ ebenfalls einen solchen Hinweis verdient. Als erstes großes Ensemblewerk nach der kompositorischen Pause 1926 unter dem Eindruck Strawinskys geschrieben, zeichnen sich die Ecksätze durch motorische Rhythmik, durch reiches Schlagwerk und durch einen Blechbläserinsatz aus, der insbesondere bei sordinierten Stellen und bei den Glissandi der Posaunen Bigband-Assoziationen weckt.

Eine Sonderrolle spielt die Triokomposition *Kontraste* für Violine, A- und B-Klarinette und Klavier⁵⁸, weil ihre Entstehung mit einem der bedeutendsten Jazz-Klarinetten aufs engste verknüpft ist.

Als Bartók auf einer Konzertreise in Italien völlig überraschend Szigeti traf, hatten die beiden einen spontanen Einfall, den Szigeti weiterverfolgte und schließlich realisierte, wie sein Brief vom 11. August 1938 an Bartók dokumentiert. In diesem Brief heißt es u. a.⁵⁹:

„Lieber Freund, / was damals im Gasthaus Pagani als aus der Luft gegriffene Sache erschien, hat sich inzwischen konkretisiert, und zwar dadurch, daß Benny Goodman (der seinerzeit erwähnte weltberühmte Jazz-Klarinetten-„Götze“) während seines kurzen europäischen ‚joy-ride‘ zu mir an die Riviera kam! Diese Gelegenheit habe ich ausgenutzt und mit ihm die erwähnte ‚Bestellung‘ abgeschlossen unter Bedingungen, auf die er mit Freuden einging, und die das Dreifache der von Dir seinerzeit erwähnten Summe (einhundert Dollar) ausmachen! / (Meine kluge Frau nämlich, die ich in der Sache konsultierte, fand die 100 Dollar zu wenig und sagte: ‚soll der Benny nur dreihundert zahlen‘, und wie ich sehe, hatte sie Recht!) / Ich bitte Dich also, Benny Goodman, / 320 Central Park West New York City / einen eingeschriebenen Brief zu schreiben, in dem Du quittierst, innerhalb einer gewissen Zeit ein etwa 6–7 Minuten langes Duo für Klarinette und Violine mit Klavierbegleitung zu schreiben, das jedoch Dein Eigentum bleibt, dessen Spiellizenz Du ihm aber für drei Jahre überläßt, d. h., daß Du es nur nach Ablauf dieser Zeit drucken läßt. Auch die Rechte für Plattenaufnahmen behältst Du drei Jahre lang ihm und mir vor. Die Tantiemen sowohl nach Aufführung, wie Rundfunk und Grammophon kommen selbstverständlich nur Dir zu. / Wenn möglich, wäre es sehr gut, wenn diese Komposition aus zwei unabhängigen (und eventuell gesondert spielbaren) Teilen bestünde (wie die I. Violinrhapsodie), und selbstverständlich hoffen wir, daß sie auch eine brillante Klarinett- und Violinkadenz enthalten wird!“

Die Komposition wurde am 24. September 1938 zweisätzig beendet, den Auftraggebern zugesandt und am 9. Januar 1939 in der New Yorker Carnegie Hall von ihnen und dem Pianisten Endre Petri uraufgeführt. Noch im September 1938 hatte Bartók zusätzlich einen ursprünglich nicht geplanten dritten, d. h. den definitiven zweiten Satz komponiert, der bei der Uraufführung aber nicht mehr berücksichtigt werden konnte. In der vollständigen Fassung erlebte das Trio seine „echte“ Uraufführung am 21. April 1940 am gleichen Ort, diesmal mit dem Komponisten als Klavierpartner. Die drei Musiker nahmen das Werk schließlich am 13./14. Mai 1940 für die Marke Columbia in New

⁵⁷ Vgl. dazu u. a. Zieliński, S. 253ff., und Kroó, S. 126ff.

⁵⁸ Vgl. dazu u. a. Szigeti, S. 129f. und passim, Ujfalussy, S. 350f., Zieliński, S. 336ff.; Kroó, S. 190ff. Die einschlägigen Briefdokumente sind veröffentlicht in: *Béla Bartók. Ausgewählte Briefe*, hrsg. von Demény, Budapest 1960, S. 186ff., Szigeti, S. 337ff., *Documenta Bartókiana* III, S. 226ff., 230f., 239f.

⁵⁹ *Documenta Bartókiana* III, S. 227

York auf Schallplatte auf⁶⁰; es war Bartóks zweites öffentliches Spiel der *Kontraste*. Erst jetzt erhielt die Komposition – in der dreisätzigen Version – ihren endgültigen Titel, nachdem Bartók zunächst an die Bezeichnung *Zwei Tänze* gedacht hatte.

Dieses Werk, „where a certain jazz colouring in Bartókian style may be derived from records of the Benny Goodman band sent by Szigeti to the composer“, wie László Somfai meint⁶¹ – an anderer Stelle glaubt er sich „des ein wenig jazzartigen Kolorits der letzten Partiturseiten“ versichern zu können⁶² –, hält einer Prüfung unter Jazz-Aspekten am allerwenigsten stand. Es mag offenbleiben, welche Inspirationsquellen den Hintergrund bilden – mit Sicherheit solche der ungarischen Volksmusik (wie schon die Satztitle suggerieren) –, doch Sedimente, die auf den Jazz verweisen, lassen sich nirgends ausmachen.

Anfang und Schluß des Kopfsatzes (Takt 1–25 bzw. 85–93) nehmen unmißverständlich auf den „Blues“ der *Violinsonate* von Ravel Bezug; das wird von Bartók selbst bestätigt. Szigeti schreibt in seinen Erinnerungen⁶³: „Als wir seine ‚Kontraste‘ für Klavier, Violine und Klarinette probten, sagte mir Bartók, der Anfang des Werkes sei ein Niederschlag seiner Erinnerungen an den Pizzicato-Beginn des ‚Blues‘-Teiles in Ravels *Sonate*, die wir so oft zusammen gespielt haben.“ Allerdings rückt die Bartóksche „Kopie“ diese Passagen weit ab von allen Jazz-Momenten. Während der zweite Satz frei ist von Anklängen an den Jazz, erinnert im dritten bestenfalls der Glissando-Effekt der Violine Takt 57–58 an schwarze Musik, nämlich an das Phänomen der off-pitchness und der dirty tones.

Die von Bartók mit den Widmungsträgern eingespielte Schallplatteninterpretation⁶⁴ stützt die These völliger Abwesenheit von Jazz – pointiert: Goodman vergißt seine Jazz-Herkunft und orientiert sich mehr an der ungarischen Volksmusik als Bartók am Jazz, während die von Haus aus jazzferne Violine in der Hand Szigetis ein unverkennbar ungarisches Instrument ist.

⁶⁰ Centenary Edition *Bartók at the Piano 1920–1945*.

⁶¹ Art *Béla Bartók*, a. a. O., S. 217

⁶² Zentenar Ausgabe der gesammelten Tonaufnahmen Bartóks, a. a. O., S. 60.

⁶³ *Zwischen den Saiten. Sechs Jahrzehnte als Geiger in einer sich wandelnden Welt*, Rüslikon – Zürich etc. 1962 (engl. 1949), S. 262.

⁶⁴ Centenary Edition *Bartók at the Piano 1920–1945*.