

A Kékszakállútól a Táncszvitig

Bartók és a zenekar (2. rész)



Gombos László

Bartóknak megadatott, hogy zeneszerzői pályája első évtizedében megismerje a zenekari komponálás lehetőségeit, és eljusson a mesterművek írásáig. De melyik darabot is tekinthetjük az első olyan alkotásnak, amelyben már Bartók „igazi” zenekara szólal meg? A mester vajon a *Két képben*, *A kékszakállú herceg várában* vagy jóval később, *A csodálatos mandarinban*, *a Táncszvitben*, netán csak a *Zenében* vagy a *Concertóban* alkotta meg azt a különleges és egyéni zenekari hangzást, amit ma sokan az ő nevével hoznak összefüggésbe?

Az első mestermű

Még általában véve az első „mestermű” megnevezése is megoldhatatlan feladatnak tűnik, hiszen – a természet-tudományokkal ellentétben – a művészet nem mérhető objektív mércékkel, és mások megfigyeléseit csupán szubjektív benyomásainkkal egészíthetjük ki, miközben gyakran az ún. „közvélekedésre” hivatkozunk. Talán csak a pályatárs-zseninek, Kodály Zoltánnak – vagy olyan nagynevű tudósoknak, mint Szabolcsi Bence – lenne igazán joga ahhoz, hogy Bartók műveit értékelve egyiket a másik alá vagy fölé helyezze. Jelenlegi vizsgálódásunkból ki kell hogy maradjanak a kisebb apparátusú zongoradarabok és kamaraművek, mivel azok a zenekari művekhez választott objektívünkön nem látszanak, ahogy fordítva is igaz lenne: a *Gyermekeknek* sorozatra vagy a *Mikrokozmoszra* fókuszált lencsén át elmosódnának a nagyformátumú alkotások.

Utólag, a teljes életmű felől közelítve egészen más következtetésekre juthatunk, mintha csupán egyetlen alkotás vizsgálatából indulunk ki. Szívesen kérnénk számon a fiatalkori műveken is az érett mester stílusjegyeit, ezáltal megkérdőjelezve azok jelentőségét. Amikor azonban az I. zenekari szvitet (op. 3) hallgatjuk, a professzionálisan kezelt, Richard Strauss-i méretű romantikus együttes bűvöl el, a II. szvitben (op. 4) pedig a kamarazene-szerűbb hangszerelés és egyes szólisztikusan felrakott részletek ragadnak meg. Utóbbi átmeneti darab: amikor Bartók az 1905 novemberét követő hónapokban az első három tételt komponálta, még a magyar romantika jegyében alkotott, majd másfél évvel később, 1907 nyarán írta meg a zárótételt, már új eszmények jegyében, az ereszkedő pentaton magyar népzene felfedezését követően. Amint ebben az alkotásban, úgy a *Két portré* második tételében (op. 5, a *14 bagatell* zárószámának hangszerelése) és a *Két képben* (op. 10, 1910) is felfedezhető *A fából faragott királyfi* (op. 13, 1914–17) egy-egy pillanata. Emiatt könnyen eshetünk abba a hibába, hogy e műveket önálló alkotások helyett



Bartók az 1910-es években

csupán valami előzményének tekintsük, ugyanúgy, ahogy Bartók egész első alkotói évtizedét – a *Kossuth szimfóniától* (1903) és a zongora-zenekari *Rapszodiától* (op. 1, 1905) egészen a *Két kép* komponálásáig – felkészülésként értékeljük a „nagy művek” írásához. Lelkesedésünk szerencsére mindig az éppen hallott, játszott vagy elemzett darabot emeli piedesztálra és láttatja kivételes értékűnek, miközben egy időre megfedkezünk a többi keltette élményekről. Nem éppen tudományos megközelítés, de a remekművek hatása mindig is ilyen szubjektív módon érvényesült!

Bartók páros hegycsúcsai

Bármilyen szubjektív megközelítéssel is élünk, az 1911-ben komponált opera, *A kékszakállú herceg vára* a következő színpadi művel, *A fából faragott királyfi*val együtt kétségkívül a zenetörténet kiemelkedő alkotásai közé tartozik. A hangszerelés és az egyéni zenekari színek tekintetében is példaértékűek, a zeneszerző minden szempontból „igazi” mesterművei. Páros hegycsúcsoknak is nevezhetnénk őket, amelyek árnyéka nemcsak az előző évtized, hanem az 1910-es évek kompozícióira is rávetül. Különös, hogy Bartók műhelyében milyen gyakran jelentek meg párosával az azonos műfajú darabok: mintha a szerző egy-egy alkotás létrehozásához annyi muníciót halmozott volna fel, hogy az kettőre is elegendőnek bizonyult, illetve ha már elmélyült egy problémában, akkor annak egy kissé más szempontú megoldását is kidolgozta. Gondoljunk csak arra, hogy az I. zenekari szvit befejezése után nem sokkal a második írásába kezdett, szinte egy időben komponálta a zongora-zenekari Scherzót (op. 2, 1904) és Rapszódiait (op. 1, 1905), valamint később a *Két portrét* és a *Két képet*. Az 1928-as két hegedű-zongora rapszódiainak 1929-re elkészült a hegedű-zenekari párja is, az 1. zongoraversenyt (1926) pedig hamarosan az arra reflektáló második (1930–31) követte. 1931-ben Bartók kisebb darabjait hangszerelte meg *Erdélyi táncok* és *Magyar képek* címmel.

Mindez más műfajok esetében is jellemző a szerzőre: ezt mutatja például az 1916-ban komponált két dalciklus (*Öt dal* énekhangra és zongorára op. 15, *Öt dal Ady Endre szövegeire* op. 16), a két hegedű-zongora szonáta (1921 és 1922), az 1926-ban készült két zongoraciklus, a *Szabadban* és a *Kilenc kis zongoradarab*, valamint az egymást követő években keletkezett 3. és 4. vonósnégyes (1927 és 1928). Emellett néhány kompozíció-párhoz később egy-egy további alkotás csatlakozott: a fiatalkori zenekari szvitet 1923-ban a *Táncszvit*, a két zongoraversenyt az életművet lezáró harmadik egészítette ki, a színpadi műveket pedig *A csodálatos mandarin* avatta trilógiává.

Bartók, a karmester

Bartók a század első évtizedében végigjárta a zenekaral történő ismerkedés valamennyi fázisát. Tanulmányozta az elődök és kortársak partitúráit, és ő maga is számos hasonló szerkesztett. Hallgatta a különféle együttesek szerepléseit, zongora-zenekari művek esetében pedig több alkalommal foglalt helyet az előadók között. 1909-re már csak a folyamat egyetlen momentuma hiányzott: személyesen kellett a zenekar élére állnia. Szinte természetes, hogy egyes zeneszerzők és előadóművészek egy idő után a vezénnyelssel is megpróbálkoznak műveik propagálása, illetve ambíciójuk megvalósí-

tása érdekében. Bartók számára ez a pillanat Ferruccio Busoninak köszönhetően érkezett el 1909. január 2-án, amikor a német fővárosban II. zenekari szvitjének második, *Allegro scherzando* tételét dirigálta a Berliini Filharmonikusok élén. Ez volt első és egyben utolsó karmesteri szereplése, amellyel kapcsolatban így írt egyik levelében:

„Nagyon mulatságos látvány lehetett volna idegen szemeknek, amint én otthon előre készültem a nagy és szokatlan dologra és merev, néma butoraimnak dirigáltam nagy hévvel partitúrámól. T.i. aki sose csinált ilyet, annak már a pusztá kézmozdulatok szabatosága is nagy feladat, főleg ha – mint ebben a Scherzoban – folyton változik 2/4, 3/4, 3/8 stb. Sőt pusztán az izommunka <a testileg> annyira megerőltető, hogy bizony kis training nélkül nem bírtam volna ki a 3 próbát és előadást. Végül megérkezett a nagy pillanat – az első próba kezdete. Ugy drukkoltam, hogy még! [...] Reszkető kézzel felemelem a pálcát és – megindult a zene, de szörnyű módon imbolyogva. Mintha csak hullámzó tengeren volnék – – – Kiderült, hogy épen a legelső mozdulatomból volt hibás! – Ettől az incidenstől eltévelytetve, ha féltéken is, de elég tisztességesen folytatódott a dolog. [...] Az előadás jó volt, mindenestire jobb, mintha itt a pestiek játsozták volna el karmesterük vezetése alatt.”

A II. zenekari szvit 2. tétele: Bartók ezt vezényelte 1909-ben Berlinben

Bartóknak tehát alapvetően jó benyomásai maradtak élete egyetlen vezénnyeléséről, amelynek végén öt alkalommal kellett visszatérnie a pódiumra, hogy megkö-

szönje a közönség tapsait. Ezt a véleményt erősítette meg egykori tanárához, Thomán Istvánhoz január 3-án írott beszámolója: „Mégis csak nagyszerű dolog dirigálni; mikor a zenekar teljesen az én akaratom szerint játszik! A hatás afféle volt, mint Pesten a valceré. Két tábor; egyrészt pisszegés, másrészt lelkesedő tapsvihár [...]. Az orchester nagyszerű, minden fényesen hangzott.”

A zseni sem mindenható

Az említett „nagyszerű dolog” sajnos nem ismétlődött meg Bartók életében, pedig ha karmesterként vagy zenei vezetőként rendszeresen együtt dolgozhatott volna egy kiváló zenekarral, az óriási lehetőségeket kínált volna számára, különösen a hangszerelést illetően. A szintén zongoristaként induló Liszt Ferenc példájára hivatkozhatunk, aki az 1840-es évek végén letelepedett Weimarban, és zenekarvezetőként tág tere nyílt a kísérletezésre, legújabb ötleteinek kipróbálására. Bartóknak is szüksége lett volna egy ilyen együttesre, annak ellenére is, hogy páratlan képzelőerővel és intuícióval rendelkezett, és zenével kapcsolatos megérzései többnyire tökéletesnek bizonyultak. A korábban nem létező hangzások és eszközök esetében azonban ő sem számíthatta ki előre a hatásokat és a dinamikai arányokat, és nem lehetett teljesen biztos abban, hogy az új hangszerkombinációk az ő elképzelése szerint fognak-e megszólalni. Így nem nélkülözhetette a hallás kontrollját, és műveit, elsősorban a zenekari alkotásokat többnyire csak a bemutatót követően tekintette véglegesnek.

A *Két kép* (1. *Virágzás*, 2. *A falu tánca*) esete különösen érdekes: Bartók 1910 nyarán elkészült a hangszereléssel, radikálisan újszerű írásmódjával kapcsolatban sokáig mégsem kaphatott hallási megerősítést. A bemutatóra majdnem három évig kellett várnia, amikor már túl volt a *Kékszakállú* és a *Két portré* második tételének hangszerelésén. Ezekben a sorsfordító években – mondhatnánk – vakon (vagy inkább süketen) kellett előrehaladnia az ismeretlen, saját maga által megjósolt utakon, miközben friss tapasztalatait nem kamatoztathatta kellőképpen az újabb művek komponálásánál. A *Két kép* esetében érezzük is egy kicsit a tapogatózást, de talán csak amiatt, hogy a korábbi darabban a színpadi művek hasonló, de már kikristályosodott megoldásait szeretnénk visszahallani. Somfai László így írta le a művel kapcsolatos dilemmát: „Hangszerelő szakemberek között régi vita tárgya, hogy a *Két képben* tulajdonképpen mi zseniális és mi ügyetlen instrumentáció; vajon ki van-e aknázva a két hárfa és a viszonylag népes fúvósok; hogy *A falu táncában* nem túlzottan zongoraszerű-e az unisono menetek, a figurák egy része. [...] A Richard Strauss- és Debussy-féle hangszerelő művészet felől közeledve kétségkívül sok a nyers, dísztelen, érdes unisono, a szükségtelen szólamduplázás, mert nem szépíti, nem színezi a hangzást. [...] Ha viszont a majdani

Fából faragott előfutaraként hallgatjuk A falu táncát, a nagy úttörés tanúi vagyunk: ahogyan [...] Bartók kidolgozza a maga torz, groteszk, félelmes intonációit.”

Új Magyar Zeneegyesület

1911-re Bartók is elérkezettnek látta az időt ahhoz, hogy egy új, professzionális zenekar létrehozását szorgalmazza. Az előző fél évszázadban az amatőr és félamatőr társulatok mellett egyetlen állandó, hivatásos együttes működött a fővárosban, az Operaház tagjaiból alakult Filharmóniai Társaság zenekara, amely már nem tudta kielégíteni a koncertélet jócskán megnövekedett igényeit, ráadásul nem felelt meg Bartók igen magas elvárásainak sem. A „tarthatatlan állapotok”-ról a komponista így számolt be 1911 márciusában Frederick Deliusnak: „Néhányan most éppen azon fáradozunk, hogy életre keltsünk egy állandóan hangversenyző, elsőrangú zenekart. – Mert úgy, ahogyan most mennek a dolgok, soha sincs egy tisztességes zenekari előadás. Ha tervünk nem sikerül, évekre le kell mondanom arról, hogy dolgaimat (amelyeket ezután írok) előadásban halljam, – mert inkább semmilyen előadást, mint olyan gyalázatosat, amelyből amúgy sem lesz okosabb sem a közönség, sem a zeneszerző.”



* Új magyar zeneegyesület. Március 24-én az Újságkiadók Otthonában megalakult az Új Magyar Zeneegyesület. Az egyesület legfőbb célja egy nagyszabású, minden modern igénynek megfelelő, elsőrangú karmesterek vezetése alatt álló, nagy mértékben munkaképes, szimfonikus zenekar létesítése. Az egyesület igazgatója következőképp alakult: ügyvezető igazgató Bartók Béla, titkár Kovács Sándor dr., igazgatótanács Bartók Béla, Buttykay Ákos, Demény Dezső dr., Kacsóh Pongrác dr., Kodály Zoltán dr., Kovács Sándor dr., Weiner Leó.

Híradás az UMZE megalakulásáról, Az Újság 1911. ápr. 5.

Az UMZE 2. hangversenyének műsorfüzete, 1911. dec. 12.

A zenekart működtető társaság 1911. március 24-én Új Magyar Zeneegyesület (UMZE) néven alakult meg az Újságkiadók Otthonának termében. Bartókot választották ügyvezető igazgatónak, titkárnak Kovács Sándort, az igazgatóság további tagjai Buttykay Ákos, Demény Dezső, Kacsóh Pongrác, Kodály Zoltán, Kovács Sándor és Weiner Leó lettek. A szép remények azonban nem váltak valóra: kellő állami szubvenció híján szó sem lehetett a zenekari tagok szerződteséről. Ezért kamaraesteket szerveztek, ám a közönség érdeklődése ezek fenntartásához is kevésnek bizonyult. Az egyesület még évekig rendezett kisebb koncerteket (1916-ig minden évben kapott néhány ezer korona támogatást a Fő-

vároستól), Bartók azonban az első évad során beszüntette tevékenységét, és évekre visszavonult a nyilvánosságától. Minden bizonnyal az UMZE sikertelensége is döntő szerepet játszott abban, hogy az 1912-ben komponált *Négy zenekari darabot* egészen 1921-ig nem hangszerelte meg, mivel nem látott lehetőséget annak színvonalas előadására.

A fából faragott királyfi

Fordulópontot jelentett Bartók karrierjében, amikor 1913-ban az Operaház megrendelte *A fából faragott királyfi* című táncjátékot, és a következő évre már a bemutatót is kilátásba helyezte. A komponálást, majd az előadást számos körülmény hátráltatta, a zeneszerző mégis alapvetően más helyzetben érezhette magát, amikor az asztalfiók helyett végre egy biztos cél érdekében dolgozhatott. Abban is joggal bízott, hogy a meseszerű cselekményű, színes hangszerelésű és mindenekelőtt látványos táncjáték sikere (a díszleteket maga gróf Bánffy Miklós intendáns tervezte) lehetőséget teremt majd a *Kékszakállú* bemutatására. Így is történt, a *Fából faragott* 1917. májusi első előadását követően egy évvel az opera is elhangzott az Operaházban. A másik nagyjelentőségű eredmény az Universal Editionnal kötött kizárólagos szerződés volt, amelynek értelmében a kortárs zene legrangosabb kiadója Bartók valamennyi művének közreadását vállalta.

A táncjáték hangszerelésében és befejezésében – Bartóknak a bemutató alkalmával adott nyilatkozata szerint – szerepet játszott az is, hogy részt vehetett egyik korábbi darabja előadásán: „*A táncjáték megkomponálását még a háború előtt kezdtem meg, aztán hosszú időre abbahagytam. Sok izgalmon mentem keresztül. A tavalyi évadban Strasser István bemutatta »Két portré« című szimfonikus művet, melyek közül a másodikat (A torz) először hallgattam ezúttal zenekartól. Ekkor kaptam inspirációt A fából faragott királyfi partitúrájának befejezésére...*” Ennek fényében ismét hangsúlyoznunk kell, hogy milyen fontos volt a komponista számára műveinek utólagos hallási kontrollja. Amit a *Két portré*-ban látnokként megsejtett a modern zenekari színeiből, azt a táncjátékban már teljes biztonsággal alkalmazta.

A fából faragott királyfi pompás hangszerelésével kapcsolatban gyakran Sztravinszkij balettjeinek (*Tűzmadár*, *Petruska*) hatását hangsúlyozzák, holott Bartók a 10-es évek közepén még nem hallhatta az orosz komponista zenekari műveit, és partitúráit sem tanulmányozta (1920 novemberében Philip Heseltine-nak még azt írta, hogy csupán a *Sacre* és a *Rossignol* zongoraátiratát, valamint a *Három japán dal* partitúráját ismeri). Akárhogyan is történt, számára elsősorban saját intuíciónak és tapasztalatainak volt igazi jelentősége.



Bánffy Miklós díszletterve *A fából faragott királyfi* előadásához

Abban, hogy a táncjáték (majd az opera) hiteles előadásban szólalt meg, döntő szerepet játszott Egisto Tango karmester és az Operaház vezetése, amely soha nem tapasztalt mennyiségű próbát engedélyezett a be-tanuláshoz. Bartók így írt édesanyjának Tangóról: „*ő a legjobb karmester, akivel eddig dolgom volt. [...] minden egyebet levettek a műsorról, a filharmonikusok próba nélkül (!) rendezik koncertjeiket, Tangonak a „kegyelmes ur” megígérte a 30 próbát. Gondold csak meg, 30 próba! Tango eddig nagyszerűnek bizonyult: az hogy másképp nem vállalja a dolgot, csak ha kellő alaposítással tudja a legapróbb részletekig kidolgozni, az a legszebb dolog, amit egy karmestertől hallhat az ember. Képzeld el bárki más – kisebb tehetséggel, kisebb nekikészüléssel, 5-6 próbával megcsinálta volna, de hogyan! Attól mentsen meg bennünket az Ur! [...] 3 hétig tanulmányozza a*

partitúrát. (Egy Kerner bele se szokott nézni, csak a próbán ismeri meg t. képen.)

Valószínűleg a *Fából faragott* próbáin és előadásain szerzett tapasztalatoknak köszönhető, hogy Bartók a *Kékszakállú* 1918 májusi bemutatóját megelőző javítások során cselesztával és xilofonnal bővítette a partitúrát. Zenekarának egyik jellegzetes tagját, a cselesztát a *Két kép* „Virágzás”-tételében alkalmazta először (ezúttal is utólag, az 1912-es Rózsavölgyi-kiadás korrektúrájába írta be a szólamát). A táncjátékban a hangszer már a bartóki hangzás egyik alapvető kellékének számított, majd az opera revíziójának köszönhetően a *Kincseskamra*-, a *Virágoskert*- és a *Könnyek tava*-jelenetben kapott fontos szerepet. Az említett helyek különleges hangzását a cseleszta mellett a hárfák, a vonóstromolók és a fuvolák *frullatói* (pergőnyelv, Flatterzunge) teremtik meg. A legelterjedtebb modern fuvolatechnikai megoldást Bartók szintén a színpadi művekben alkalmazta először.

A billentyűs xilofon nem sokkal a bemutató előtt, 1917 tavaszán került a *Fából faragott* partitúrájába a sticcátónak (Strohfiedel) nevezett hangszer helyett. Ehhez kapcsolódik Bartók megjegyzése feleségének március 31-én írott leveléből: „Képzeld: készítenek egy billentyűs ksilofont, hogy könnyebben legyenek játszhatók ezek a »komplikált« modern ksilofónszólamok.” Pozitív tapasztalatainak köszönhetően 1918-ra már a *Kékszakállú* zenekarát is kiegészítette az új hangszerrel.

„Legjobb művem, amit eddig zenekarra írtam”

Nem sokkal a *Kékszakállú* bemutatóját követően, 1918 októberében Bartók hozzálátott harmadik színpadi műve, *A csodálatos mandarin* komponálásához. A hangszereléstől még hosszú évek választották el, ám a műről megosztott első elképzelései éppen a hangzáshoz, a hangszínekhez kapcsolódtak. Feleségének írta szeptember elején: „...már gondolkozom a mandarinon is; pokoli egy muzsika lesz, ha sikerül. Az eleje – egészen rövid bevezetés függöny-nyitás előtt – rettenetes zsvíaj, csörömpölés, csörtetés, tiülkölés: egy világváros utcai forgatagából vezetem be a t. hallgatót az apache tanyára.” Az 1923–24-ben elkészült partitúra a hangszínek tekintetében is a mester talán legegényibb, leggazdagabb alkotása. Számptalan új effektus jellemzi, egyedi hangolásmódokkal, negyedhangos csúszásokkal, szöveg nélküli kórossal és meglepő hangszerpárosításokkal.

Az 1926-os sikertelen kölni bemutató után Bartók úgy vélte, hogy célszerűbb, ha a mű önálló zenekari előadását szorgalmazza kiadójának (a szvit a pantomim első, nagyobbik felét tartalmazza a *Hajsza* híres fugatóját követő lezárással): „Mivel e botrány következtében hosszú ideig reménytelen a mű színpadra vitele Németországban, mindent meg kell tennünk, hogy annyi koncert-előadást biztosítsunk a műnek (azaz a mű 2/3 ré-

szének), amennyit csak lehet. Véleményem szerint ugyanis ez a legjobb művem, amit eddig zenekarra írtam, és igazán kár lenne évekig eltemetve hagyni.” A „Zene az azonos című pantomimból” bemutatójára 1928 októberében került sor Budapesten, a Filharmóniai Társaság zenekarát Dohnányi Ernő vezényelte. Bartóknak ekkor már lényegesen megváltozott az együtteshez fűződő viszonya: 1919-ben Dohnányit választották elnökkarnagynak, ő pedig a lehetőségekhez mérten megpróbált minél több Bartók-művet műsorra tűzni (tekintettel kellett lennie a bérleteket vásárló konzervatív nagyközönségre, amely a koncertek anyagi háttérét biztosította). Ő mutatta be a *Mandarin-szvit* mellett a *Négy zenekari darabot* (1922), a *Táncszvitet* (1923), a *Fából faragott-szvitet* (1931) és az *Öt magyar népdalt* (1933).

„Lehet, hogy nem tudok hangszerelni”

Pest, Buda és Óbuda egyesítésének 50. jubileuma adott alkalmat arra, hogy a Főváros 1923. november 19-én ünnepi hangversenyt rendezzen a Vigadóban a Filharmóniai Társaság zenekarának közreműködésével. A kor vezető magyar zeneszerzőit kérték fel új művek komponálására: így született Dohnányi *Ünnepi nyitánya*, Kodály *Psalmus hungaricus* (a bemutatón még 55. zoltár volt a címe) és Bartók *Táncszvitje*. Az együttest természetesen az elnökkarnagy, Dohnányi vezényelte, aki – Szikla Adolf dirigálása mellett – előadta Liszt *Magyar fantáziájának* zongoraszólamát, majd zenekarával Berlioz *Rákóczi-indulóját* szólaltatta meg.

FŐVÁROSI VIGADÓ

Hétfőn, 1923. évi november hó 19-én este 7 órakor

PEST-BUDA EGYESÍTÉSÉNEK 50-IK ÉVFORDULÓJA ALKALMÁBÓL

RENDKÍVÜLI

FILHARMÓNIAI DÍSZHANGVERSENY

Vezényel:
Dr. DOHNÁNYI ERNŐ

Közreműködik:
Dr. SZÉKELYHIDY FERENC
A PALESTRINA KÓRUS
Dr. DOHNÁNYI ERNŐ

MŰSOR:

1. Dohnányi - Ünnepi nyitány (Kátról, első előadás)
2. Kodály... 55. zsoltár, Tavaszi ének, ének és zenekar (Kátról, első előadás)
3. Bartók... Táncszvit (Kátról, első előadás)
4. Liszt... Magyar útról Eder (Eder) Dr. DOHNÁNYI ERNŐ A zenekari vezető: SZIKLA ADOLF
5. Berlioz... Rákóczi-induló

Jegyek 5.000-40.000 koronás árban Rózsavölgyi és Társasági (IV., Szerviz-tér 53) válthatók

Az 1923. november 19-i hangverseny plakátja

Az esemény jelentőségét nem csökkenti, hogy a Bartók-mű ekkor még különösen nehéznek bizonyult az előadók számára, és a bemutatón nem szólalhatott meg a maga teljes szépségében. A zenekarban egy 17 és fél éves ifjú is közreműködött: a későbbi világhírű karmester, Doráti Antal a cseleszta szólamát játszotta, így közvetlen élményei nyomán számolhatott be az utókornak az előadás körülményeiről:

