

Vorwort

Die sechs Streichquartette, die Béla Bartók (1881–1945) zwischen 1908 und 1939 komponierte, sind Klassiker im Repertoire des 20. Jahrhunderts. Sie werden bisweilen als Zyklus betrachtet, obgleich alle sechs Stücke in sehr unterschiedlichem Stil und unter sehr unterschiedlichen Bedingungen verfasst wurden.

Das Streichquartett Nr. 5 ist Bartóks erstes Quartett, das auf einen Auftrag zurückgeht. Am 5. Juni 1934, kurz nachdem er von der Uraufführung seiner *Cantata profana* (BB 100, 1930) in London nach Budapest zurückgekehrt war, erteilte ihm die Library of Congress in Washington, D.C., per Telegramm den Auftrag für ein neues Streichquartett unter Schirmherrschaft der Elizabeth Sprague Coolidge Foundation. Bartók nahm sofort an. Am 28. Juni erläuterte Carl Engel, der Leiter der Musikabteilung der Library of Congress, dem Komponisten brieflich die Einzelheiten der Bestellung. Diese beinhalteten auch, dass sich die Stiftung bis zum 19. Januar 1936 das ausschließliche Aufführungsrecht an dem Werk vorbehielt und die Uraufführung dem Kolisch-Quartett übertragen wurde.

Nach seinem jährlichen Sommerurlaub in den Alpen und einigen Vorbereitungen auf seine neue Stelle (auf eigenen Wunsch war er von seiner Lehrtätigkeit an der Musikakademie freigestellt worden, da man ihn mit der Aufgabe betraut hatte, die vollständige Sammlung ungarischer Volksmusik zur Veröffentlichung an der Ungarischen Akademie der Wissenschaften vorzubereiten) konnte Bartók in völliger Abgeschiedenheit arbeiten. Er vollendete den Partiturentwurf binnen eines Monats in Budapest, zwischen dem 6. August und 6. September 1934. Im Streichquartett Nr. 5, seinem längsten und komplexesten Werk dieser Gattung, griff Bartók nicht nur das fünfsätzig Konzept des Streichquartetts Nr. 4 auf (BB 95, 1928), sondern schuf auch ein mustergültiges Beispiel für ein Werk, das die Idee der Symmetrie

auf unterschiedlichen Ebenen der Komposition bis zum Äußersten weiterentwickelt: in der mehrsätzigen Anlage, in der Folge der Themen innerhalb der Sätze, im Gebrauch derselben Themen in Originalgestalt und Umkehrung sowie in den Tonartverhältnissen.

Am 15. September 1934 teilte Bartók Engel mit, dass die Exemplare für die Library of Congress und das Kolisch-Quartett binnen zehn bis 14 Tagen fertig sein würden. Das Fünfte Quartett ist das erste, bei dem er transparentes Lichtpauspapier für die Reinschrift der Partitur verwendete. Bartók ließ fünf Lichtpausenabzüge der autographen Partitur anfertigen. Zwei (heute verschollene) Abzüge erhielt Rudolf Kolisch, einer diente Bartók als Handexemplar, ein anderer als Stichvorlage der Partitur und ein weiterer als Vorlage für die Stimmen, wobei jede Stimme ausgeschnitten und auf einzelne Blätter geklebt wurde. Die autographische Partitur wurde am 29. September an die Library of Congress geschickt.

Da ein Zusammentreffen zwischen Komponist und Musikern vor der Uraufführung nicht möglich war, war es unvermeidlich, dass er versuchte, das Werk so genau wie möglich zu notieren. Darüber hinaus erklärte Bartók Kolisch in einem Brief vom 23. Oktober 1934 einige Eigenarten seiner Notation und erläuterte ausführlich, wie der „bulgarische Rhythmus“ im dritten Satz zu üben sei. In seiner verspäteten Antwort vom 14. März 1935 bat der Primarius des Quartetts um weitere Informationen zur Ausführung und schlug Anpassungen vor, von denen Bartók einige übernahm und in seine Kopien eintrug (zu Details der Quellen siehe *Bemerkungen*).

Die Uraufführung fand am 8. April 1935 in Washington, D.C., im Coolidge Auditorium der Library of Congress statt; danach behielt das Kolisch-Quartett das Werk in seinem Repertoire. Am 5. September 1940 spielte das Ensemble das Quartett (mit einem anderen Bratscher und Cellisten) im Studio ein; diese Aufnahme wurde jedoch erst nach Bartóks Tod veröffentlicht.

In der Zeit, als die Stiftung die Exklusivrechte an dem Werk hielt, bat

Elizabeth Sprague Coolidge darüber hinaus das Pro-Arte-Quartett, das Werk in größeren europäischen Städten aufzuführen. Am 11. Mai 1935 erfolgte die europäische Erstaufführung durch das Ensemble an der Sorbonne in Paris. Am 13. Dezember interpretierte es das Werk in Marseille; zu dieser Gelegenheit verfasste Bartók auf Bitten von Gaston Verhuyck-Coulon, dem Impresario des Quartetts, eine eigene Analyse des Stücks auf Französisch. Für spätere Aufführungen erstellte er zudem eine deutschsprachige Textversion (siehe *Bartóks Analyse des Streichquartetts Nr. 5*).

Wahrscheinlich im Sommer 1935 übergab Bartók ein Exemplar des noch unveröffentlichten Werks (vermutlich einen weiteren, heute verschollenen Abzug) dem ihm nahestehenden Geiger Imre Waldbauer, der für die folgende Saison (nach dem Erlöschen der Exklusivrechte der Stiftung) eine Aufführung mit seinem eigenen Quartett plante. Allerdings gelang es auch dem Neuen Ungarischen Streichquartett – einer im gleichen Jahr gegründeten und vom jungen Geiger Sándor Végh geleiteten Formation ehrgeiziger, junger Musiker –, an diese Partitur zu kommen. Und so trat Imre Waldbauer nach dem Tod seines Zweiten Geigers das Recht für die Erstaufführung in Ungarn an das jüngere Ensemble ab. Vermutlich im Februar 1936 wohnte Bartók mindestens einer Probe des Neuen Ungarischen Streichquartetts bei und arbeitete auch mit ihm. Nach einer Aufführung im privaten Rahmen am 9. Februar spielte das Ensemble das Fünfte Streichquartett am 18. Februar in einem von der österreichischen Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik veranstalteten Konzert in Wien und am 3. März in der Budapester Musikakademie. Zur Wiener Aufführung bemerkte Ernst Krenek: „Das fünfsätzig Werk zeigt den ungarischen Meister auf einer selbst bei ihm kaum erwarteten Höhe seines Schaffens“ (*Pester Lloyd Morgenblatt*, 25. Februar 1936, S. 9).

Von der Existenz des neuen Streichquartetts unterrichtete der Komponist seinen Verleger erst am 8. Februar 1935,

als er die Partitur bei einem Besuch in den Räumen der Universal Edition vorlegte. Die ursprünglich für Ende Dezember 1935 geplante Publikation wurde verschoben. Am 29. November 1935 sicherte die Universal Edition Bartók eine Veröffentlichung der Partitur im Februar 1936 zu und bat ihn, die Stichvorlage zu schicken, was Bartók am 2. Januar 1936 tat. Nachdem er das Werk bei den Proben des Neuen Ungarischen Streichquartetts gehört hatte, reichte er am 8. Februar eine Liste von Korrekturen zur Partitur nach, die ein Lektor in Wien in die Stichvorlage eintrug.

Anfang Februar versprach der Verlag dem Komponisten, die Partitur werde vor dem Musikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Barcelona (18. April 1936) erscheinen, wo das Stück vom Neuen Ungarischen Streichquartett gespielt werden sollte. Um das Korrekturlesen zu beschleunigen, versandte die Universal Edition die (heute verschollenen) Korrekturfahnen in mehreren Lieferungen im Februar und im März; diese wurden von Bartók korrigiert, und er sandte die letzte Lieferung am 10. April zurück. Die Erstausgabe der Partitur erschien schließlich am 12. Mai 1936.

Die Veröffentlichung der Stimmen hatten Bartók und die Universal Edition bereits am 10. Juni 1935 besprochen, der ursprünglich geplante Erscheinungstermin im März 1936 wurde jedoch später verschoben. Am 18. oder 19. Mai 1936, also nach der Publikation der Partitur, reichte Bartók den Stimmensatz (den bereits erwähnten Lichtpausenabzug, der in Streifen geschnitten und auf einzelne Blätter geklebt worden war) persönlich beim Verlag ein. Ein neuer, heute verschollener handschriftlicher Stimmensatz auf Lichtpauspapier wurde aus diesem Material erstellt und diente als Reproduktionsvorlage für die Stimmen, die im Lithographieverfahren gedruckt wurden.

Beim Prüfen der Reproduktionsvorlage fielen den Korrekturlesern der Universal Edition jedoch etliche Abweichungen zwischen der gedruckten Partitur und dem Stimmensatz auf. Am 16. Juni 1936 übersandte der Verlag

Bartók ein korrigiertes Exemplar der Partitur und eine Errata-Liste zur Durchsicht; dieser traf die nötigen Entscheidungen und schickte das Material am 13. Juli zurück. Leider kam es bei der Verständigung über die Korrekturen zu Missverständnissen, sodass die am 5. September 1936 veröffentlichten Stimmen von Bartók nicht gewünschte Differenzen zur Partitur aufweisen, die später auch in die 1947 postum erschienene revidierte Ausgabe der Partitur eingingen (siehe *Bemerkungen*).

Diese Edition beruht auf der vom Budapest Bartók-Archiv herausgegebenen *Kritischen Gesamtausgabe Béla Bartók*. Nähere Informationen zur Entstehung, Publikations- und frühen Aufführungsgeschichte sowie zur Rezeption des Werks finden sich in der *Einleitung* zu Bd. 29 (*Streichquartette Nr. 1–6*, hrsg. von László Somfai in Zusammenarbeit mit Zsombor Németh, München/Budapest 2022); genauere Angaben zu den Quellen werden in Bd. 30 aufgeführt (*Streichquartette Nr. 1–6, Kritischer Bericht*, hrsg. von Zsombor Németh in Zusammenarbeit mit László Somfai und Yusuke Nakahara, München/Budapest 2022). Die *Bemerkungen* in der vorliegenden 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 2024
László Somfai
Zsombor Németh

Preface

The six string quartets by Béla Bartók (1881–1945), composed between 1908 and 1939, are classics of the 20th century musical repertoire. They are sometimes regarded as a six-piece cycle, even though each was written in a very different style and under different conditions.

String Quartet no. 5 is the first of Bartók's quartets to have been composed in response to a commission. On 5 June 1934, shortly after returning to Budapest from the world premiere of his *Cantata profana* (BB 100, 1930) in London, Bartók received a telegram from the Library of Congress, Washington, D.C., commissioning him to write a new string quartet under the patronage of the Elizabeth Sprague Coolidge Foundation. Bartók accepted the invitation immediately. On 28 June, Carl Engel, head of the Music Division of the Library of Congress, wrote a letter to the composer setting out the details of the commission. These included that the Foundation reserved exclusive performing rights until 19 January 1936, and that the work would be premiered by the Kolisch Quartet.

After his annual summer vacation in the Alps, and having made preparations for his new job (at his own request he had been released from his teaching post at the Academy of Music, having been entrusted with the task of preparing the complete collection of Hungarian folk music for publication at the Hungarian Academy of Sciences), Bartók could compose in total isolation. He finished the draft score within a month, between 6 August and 6 September 1934 in Budapest. In String Quartet no. 5, his longest and most complex work in the genre, Bartók not only reconsidered the five-movement concept of String Quartet no. 4 (BB 95, 1928), but also created an emblematic work that represents the ultimate development of symmetrical formations at various compositional levels: in the multi-movement structure, in the sequence of

themes within the movements, in the use of the same themes in their original shape and in inversion, and in key relations.

On 15 September 1934 Bartók informed Engel that the copies for the Library of Congress and for the Kolisch Quartet would be ready in 10 to 14 days. The Fifth is his first quartet for which he used transparent (onionskin) tissue master sheets to produce a fair copy score. Bartók allowed five sets of tissue proofs to be made from this autograph score. Two of these (now lost) were sent to Rudolf Kolisch, one became his personal copy, another the engraver's copy of the score and another became the model for the parts, with each part cut out from the tissue proof and pasted on to individual sheets. The autograph score was sent to the Library of Congress on 29 September.

Since the composer could not meet the performers prior to the premiere, it was inevitable that he would try to notate the work as precisely as possible. Furthermore, in a letter to Kolisch (23 October 1934) Bartók explained some of the peculiarities of his notation and discussed at length how the so-called "Bulgarian rhythm" of the third movement should be practised. In his late reply (14 March 1935) the quartet leader asked for more details on performance issues, and also suggested changes, some of which the composer accepted and incorporated into his copies (see the *Comments* for details about the sources).

The first performance took place on 8 April 1935 in the Coolidge Auditorium at the Library of Congress in Washington, D.C. After the premiere, the Kolisch Quartet kept the work in their repertoire. A studio recording, with this ensemble but with a different violist and cellist, was made on 5 September 1940. This recording was, however, published only after Bartók's death.

During the period of sole exclusive rights Elizabeth Sprague Coolidge also asked the Pro Arte Quartet to perform the work in major European cities. This ensemble gave the European premiere on 11 May 1935 at the Sorbonne in

Paris. They subsequently performed the work in Marseille on 13 December, for which occasion Bartók wrote his own analysis in French at the request of the ensemble's impresario, Gaston Verhuyck-Coulon. He also produced a German-language version for future use (see *Bartók's Analysis of String Quartet no. 5*).

Probably in the summer of 1935, Bartók gave a copy (presumably another set of tissue proofs, now lost) of the still unpublished work to his trusted violinist Imre Waldbauer, who planned to perform it with his quartet in the coming season once the exclusive rights had expired. An ambitious group of young musicians, the New Hungarian Quartet, founded that year and led by the young Sándor Végh, also managed to obtain this copy, and Waldbauer, due to the death of his second violinist, ceded the privilege of the first performance in Hungary to the younger group. Probably in February 1936 Bartók attended at least one rehearsal of the New Hungarian Quartet and even coached them. After a performance in a private home on 9 February they played the Fifth Quartet in a concert organized by the Austrian Section of the International Society for Contemporary Music in Vienna on 18 February and at the Academy of Music in Budapest on 3 March. Ernst Krenek reported about the Viennese performance: "The five-movement work shows the Hungarian maestro at a level of creativity hardly expected even from him" (*Pester Lloyd Morgenblatt*, 25 February 1936, p. 9; originally in German).

Bartók did not inform his publisher Universal Edition of the new quartet until 8 February 1935, when he presented the score during a personal visit to their offices. The date of publication was initially set as the end of December 1935, but was delayed. On 29 November 1935 Universal Edition assured Bartók that the score would be published in February 1936 and asked him to submit the engraver's copy, which he did on 2 January 1936. On 8 February, after having listened to the work at the rehearsals of the New Hungarian Quartet, Bartók sent a list of corrections to

the score, which an editor in Vienna incorporated into the engraver's copy.

At the beginning of February the publisher promised Bartók that the score would come out before the annual International Society for Contemporary Music festival being held in Barcelona (18 April 1936), where the work was scheduled to be performed by the New Hungarian Quartet. To speed up the process of proofreading, Universal Edition sent the (now lost) proofs in several consignments during February and March. Bartók corrected them and returned the last consignment on 10 April. The first edition of the score finally came out on 12 May 1936.

Bartók and Universal Edition had discussed publication of the parts as early as 10 June 1935. Production was initially scheduled for March 1936, but later was postponed. Bartók handed over the models of the parts (the set of tissue proofs already mentioned that had been cut into strips and pasted on to individual sheets) to the publisher in person on 18 or 19 May 1936, thus after publication of the score. A new manuscript set of parts on transparent tissues (now lost) was produced from this material and became the master copy of the published parts, which were lithographs of the transparent tissues.

While correcting the master copy, Universal Edition's proofreaders found several discrepancies between the printed score and the model for the parts. On 16 June 1936 they sent a corrected copy of the score and an errata list for checking to Bartók, who made decisions and returned them on 13 July. Unfortunately, misunderstandings arose during communication of the corrections, and as a result the parts published on 5 September 1936 contained unintentional modifications that later also found their way into the revised edition of the score published posthumously in 1947 (see the *Comments*).

This edition is based on the *Béla Bartók Complete Critical Edition* (BBCCE) ed. by the Bartók Archives in Budapest. More on the work's origin, publication, early performance history and reception can

be found in the *Introduction* of vol. 29 (*String Quartets Nos. 1–6*, ed. by László Somfai in collaboration with Zsombor Németh, Munich/Budapest, 2022). Detailed information on the sources is given in vol. 30 (*String Quartets Nos. 1–6, Critical Commentary*, ed. by Zsombor Németh in collaboration with László Somfai and Yusuke Nakahara, Munich/Budapest, 2022). The *Comments* in the present edition are limited to basic information on the most relevant sources, together 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 materials at our disposal.

Budapest, spring 2024

László Somfai
Zsombor Németh

Préface

Composés entre 1908 et 1939, les six Quatuors à cordes de Béla Bartók (1881–1945) font partie des classiques du répertoire du XX^e siècle. Ils sont parfois considérés comme un cycle de six œuvres, même si chacune d’entre elles a été écrite dans un style totalement différent et des conditions, elles aussi, différentes.

Le Quatuor à cordes n° 5 est le premier des quatuors de Bartók à avoir été composé en réponse à une commande. Le 5 juin 1934, peu après son retour à Budapest après la création mondiale de sa *Cantata profana* (BB 100, 1930) à Londres, Bartók reçut un télégramme de la Library of Congress, Washington, D.C., lui demandant d’écrire un nouveau quatuor à cordes sous le patro-

nage de la fondation Elizabeth Sprague Coolidge. Bartók accepta immédiatement l’invitation. Le 28 juin, Carl Engel, directeur du département Musique de la Library of Congress, écrivit une lettre au compositeur exposant les détails de la commande. Ces derniers stipulaient notamment que la fondation se réservait les droits d’exécution exclusifs jusqu’au 19 janvier 1936 et que l’œuvre serait créée par le Quatuor Kolisch.

Après ses vacances d’été annuelles dans les Alpes et les préparatifs en vue de son nouvel emploi (à sa demande, il avait été libéré de son poste d’enseignant à l’Académie de musique après s’être vu confier la mission de préparer la collection complète de mélodies populaires hongroises pour publication à l’Académie hongroise des sciences), Bartók put composer dans l’isolement le plus total. Il acheva l’esquisse de la partition en un mois, entre le 6 août et le 6 septembre 1934, à Budapest. Dans le Quatuor à cordes n° 5, son œuvre la plus longue et la plus complexe dans le genre, il revient non seulement sur le concept en cinq mouvements du Quatuor à cordes n° 4 (BB 95, 1928), mais il produit également une œuvre emblématique incarnant le développement ultime d’élaborations symétriques à différents niveaux de la composition: la structure à plusieurs mouvements, l’ordre des thèmes à l’intérieur des mouvements, l’utilisation des mêmes thèmes dans leur forme originale et dans leur inversion, et les relations de tonalité.

Le 15 septembre 1934, Bartók informa Engel que les copies destinées à la Library of Congress et au Quatuor Kolisch seraient prêtes 10 à 14 jours plus tard. Le Cinquième Quatuor est le premier pour lequel le compositeur utilisa une matrice en papier pelure transparent (peau d’oignon) pour produire une copie au propre de la partition. Bartók autorisa la réalisation de cinq jeux d’épreuves en papier pelure à partir de cette partition autographe. Deux d’entre eux (aujourd’hui perdus) furent envoyés à Rudolf Kolisch, un autre devint sa copie personnelle, un autre fut destiné au graveur et le dernier servit de mo-

dèle pour les parties séparées, chaque partie étant découpée dans l’épreuve en papier pelure et collée sur des feuilles individuelles. La partition autographe fut adressée à la Library of Congress le 29 septembre.

Le compositeur ne pouvant rencontrer les interprètes avant la première, il tenta forcément de noter l’œuvre avec la plus grande précision. Dans une lettre à Kolisch (23 octobre 1934), Bartók explique d’ailleurs certaines particularités de sa notation et discute longuement de la manière dont le dit «rythme bulgare» du troisième mouvement devrait être travaillé. Dans sa réponse tardive (14 mars 1935), le leader du quatuor demanda davantage de détails sur des questions d’exécution et suggéra également des changements, dont certains furent acceptés par le compositeur et intégrés dans ses copies (pour plus de détails sur les sources, voir les *Bemerkungen* ou *Comments*).

La création eut lieu le 8 avril 1935 au Coolidge Auditorium de la Library of Congress à Washington, D.C. Après la première, le Quatuor Kolisch conserva l’œuvre à son répertoire. Un enregistrement en studio avec cet ensemble, mais avec un altiste et un violoncelliste différents, fut réalisé le 5 septembre 1940. Cet enregistrement ne fut toutefois publié qu’après la mort de Bartók.

Pendant la période d’exclusivité, Elizabeth Sprague Coolidge demanda également au Quatuor Pro Arte de jouer l’œuvre dans les grandes villes européennes. La création européenne eut lieu le 11 mai 1935 à La Sorbonne, à Paris, avec cet ensemble. Ils donnèrent ensuite la pièce à Marseille le 13 décembre, occasion pour laquelle Bartók rédigea sa propre analyse en français à la demande de l’impresario de la formation, Gaston Verhuyck-Coulon. Il en fit également une version en allemand destinée à être utilisée ultérieurement (voir *Analyse du Quatuor à cordes n° 5 par Bartók*).

Selon toute vraisemblance, Bartók remit au cours de l’été 1935 une copie de l’œuvre encore inédite (probablement une autre série d’épreuves sur papier pelure, aujourd’hui perdue) à son violon-

niste de confiance Imre Waldbauer, qui prévoyait de l'interpréter avec son quatuor au cours de la saison suivante, une fois les droits d'exclusivité expirés. Un groupe de jeunes musiciens ambitieux, le Nouveau Quatuor Hongrois, fondé cette année-là et mené par le jeune Sándor Végh, parvint également à obtenir cette copie et Waldbauer, en raison du décès de son second violon, céda le privilège de la création hongroise à ce quatuor récemment créé. Bartók assista à au moins une répétition du Nouveau Quatuor Hongrois, probablement en février 1936, les aidant même à la préparation. Après une représentation dans un domicile privé le 9 février, ils jouèrent le Cinquième Quatuor lors d'un concert organisé par la branche autrichienne de la Société Internationale de Musique Contemporaine à Vienne le 18 février et à l'Académie de musique de Budapest le 3 mars. Ernst Krenek commenta ainsi l'interprétation viennoise: «L'œuvre en cinq mouvements révèle le maître hongrois à un sommet de son art inattendu, même de sa part» (*Pester Lloyd Morgenblatt*, 25 février 1936, p. 9; original en allemand).

Bartók n'informa son éditeur de ce nouveau quatuor que le 8 février 1935, date à laquelle il présenta lui-même la partition lors d'une visite dans les bureaux d'Universal Edition. Initialement fixée à la fin du mois de décembre 1935, la date de publication fut repoussée. Le 29 novembre 1935, Universal Edition assura à Bartók que la partition serait publiée en février 1936 et lui demanda de remettre la copie à graver, ce qu'il fit le 2 janvier 1936. Le 8 février, après avoir écouté l'œuvre lors des répétitions du Nouveau Quatuor Hongrois, Bartók envoya une liste de corrections à effec-

tuer, qu'un éditeur à Vienne intégra dans la copie à graver.

Début février, l'éditeur promit à Bartók que la partition sortirait avant le festival annuel de la Société Internationale de Musique Contemporaine de Barcelone (18 avril 1936), où l'œuvre devait être interprétée par le Nouveau Quatuor Hongrois. Pour accélérer le processus de relecture, Universal Edition envoya les épreuves (aujourd'hui perdues) en plusieurs fois au cours des mois de février et mars. Bartók les corrigea et renvoya les derniers documents le 10 avril. La première édition de la partition parut finalement le 12 mai 1936.

Bartók et Universal Edition avaient discuté de la publication des parties séparées dès le 10 juin 1935. Prévue initialement pour mars 1936, la production fut ensuite reportée. Bartók remit à l'éditeur en personne les modèles des parties séparées (le jeu d'épreuves sur papier pelure mentionné précédemment, découpé en bandes et collé sur des pages individuelles) le 18 ou le 19 mai 1936, donc après la publication de la partition. Un nouveau jeu de parties manuscrites sur papier transparent (aujourd'hui perdu) fut produit à partir de ce matériel et devint la matrice des parties publiées, lesquelles étaient des lithographies réalisées à partir des feuilles de papier pelure transparent.

En relisant l'original, les correcteurs d'Universal Edition constatèrent plusieurs divergences entre la partition imprimée et le modèle utilisé pour les parties. Le 16 juin 1936, ils envoyèrent à Bartók une copie corrigée de la partition accompagnée d'une liste d'errata, pour vérification. Le compositeur trancha et les retourna le 13 juillet. Malheureusement, la communication des correc-

tions donna lieu à quelques malentendus, si bien que les parties séparées publiées le 5 septembre 1936 contiennent des modifications non souhaitées également reproduites dans l'édition révisée de la partition publiée à titre posthume en 1947 (voir les *Bemerkungen* ou *Comments*).

Le texte de cette édition s'appuie sur l'Édition Critique des Œuvres Complètes de Béla Bartók éd. par les Archives Bartók à Budapest. On trouvera des informations détaillées sur l'origine de l'œuvre, sa publication, ses premières exécutions et l'histoire de la réception dans l'*Introduction* du vol. 29 (*String Quartets Nos. 1–6*, éd. par László Somfai en collaboration avec Zsombor Németh, Munich/Budapest, 2022), et plus de détails sur les sources au vol. 30 (*String Quartets Nos. 1–6, Critical Commentary*, éd. par Zsombor Németh en collaboration avec László Somfai et Yusuke Nakahara, Munich/Budapest, 2022). Les *Bemerkungen* ou *Comments* de la présente édition se limitent aux informations principales sur les sources pertinentes et à des conseils pour l'exécution (*Aufführungspraktische Hinweise* ou *Editorial notes for the performer*).

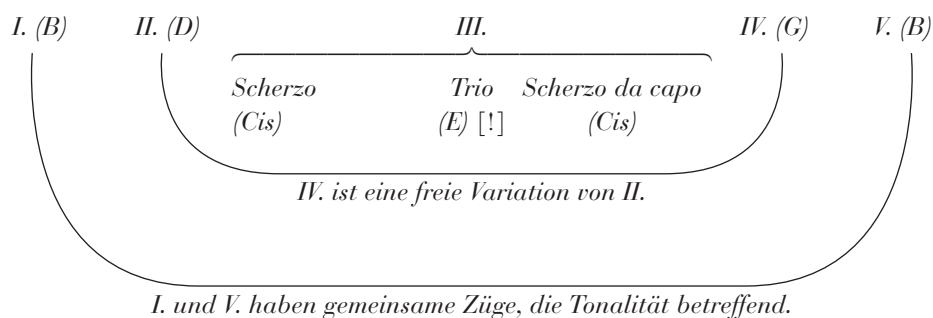
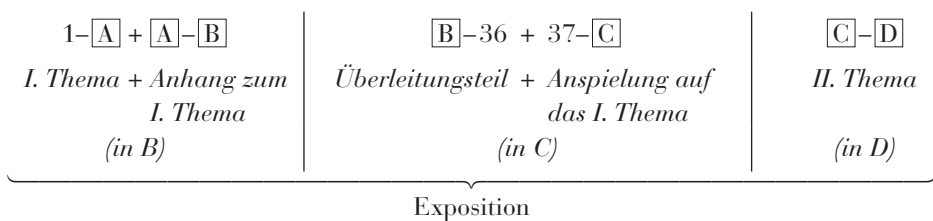
Les numéros BB suivent le catalogue des œuvres dans: László Somfai, *Béla Bartók. Composition, Concepts, and Autograph Sources*, Berkeley, 1996.

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

Budapest, printemps 2024
László Somfai
Zsombor Németh

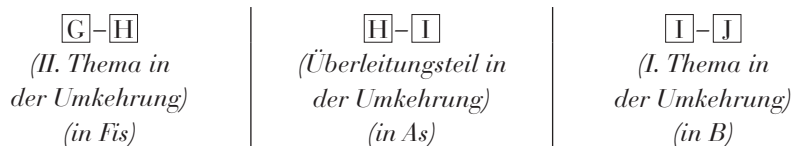
Bartóks Analyse des Streichquartetts Nr. 5

Plan der Tonartenwahl und der Struktur des Werkes

I. Satz
Sonatenform

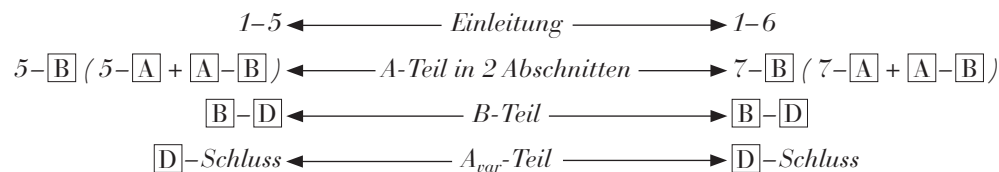
$\boxed{D}-\boxed{F}$ = Durchführung; führt zu $\boxed{F}-\boxed{C}$ (*I. Thema in der Umkehrung*)
(in E)

$\boxed{C}-\boxed{I}$ = Wiederkehr, in umgekehrter Reihenfolge und in der Umkehrung, bestehend aus



\boxed{J} bis zum Schluss: Coda

n. b. 1. Die Tonartenreihenfolge der einzelnen Teile ergibt die Ganztonskala [B, C, D, E, Fis, As, B]. – 2. Das I. Thema hat zwei Hauptstufen: B (Tonika) und E (etwa als Dominante); Anfang, Mitte und Schluss des Satzes ergibt als Tonarten B, E und B. – 3. Man könnte auch \boxed{F} als Anfang der Wiederkehr, \boxed{I} als Anfang der Coda bezeichnen.

II. Satz und IV. Satz
Liedform: $A + B + A_{var}$ 

aber in umgekehrter Reihenfolge und sehr gekürzt:
zuerst ein Teil entsprechend dem $\boxed{A}-\boxed{B}$, dann einer ent-
sprechend dem $5(7)-\boxed{A}$ von A-Teil, und schliesslich Einleitung.

III. Satz

Scherzo in Liedform: $A + B + A_{var}$

1–13 und 14– $\boxed{\text{A}}$ = A-Teil

Variation
von 1–13

$\boxed{\text{A}}$ – $\boxed{\text{B}}$ = B-Teil

$\boxed{\text{B}}$ –Schluss = A_{var} -Teil

dann folgt Trio und Scherzo da capo

[Im Scherzo da capo B-Teil von $\boxed{\text{A}}$ bis $\boxed{\text{C}}$, A_{var} -Teil von $\boxed{\text{C}}$ bis Schluss.]

V. Satz

Rondo-Form: $A + B + C + B_{var} + A_{var} + Coda$

(n.b. B und E haben hier dieselbe Rolle wie im I. Satze.)

1– $\boxed{\text{A}}$ = „Rahmen“-motiv

$\boxed{\text{A}}$ – $\boxed{\text{D}}$ = A-Teil (in 3 Abschnitten: a) = $\boxed{\text{A}}$ – $\boxed{\text{B}}$, b) = $\boxed{\text{B}}$ – $\boxed{\text{C}}$, a) $_{var}$ (Umkehrung von a)) = $\boxed{\text{C}}$ – $\boxed{\text{D}}$) in B

$\boxed{\text{D}}$ –156 = „Rahmen“-motiv

156–200 = Überleitungstakte zu

$\boxed{\text{E}}$ –358 = B-Teil in Cis

358– $\boxed{\text{G}}$ = „Rahmen“-motiv

$\boxed{\text{G}}$ – $\boxed{\text{H}}$ = C-Teil (I. Thema des I. Satzes, umgestaltet) in E

$\boxed{\text{H}}$ – $\boxed{\text{I}}$ = B_{var} -Teil in G

$\boxed{\text{I}}$ – $\boxed{\text{J}}$ = „Rahmen“-motiv

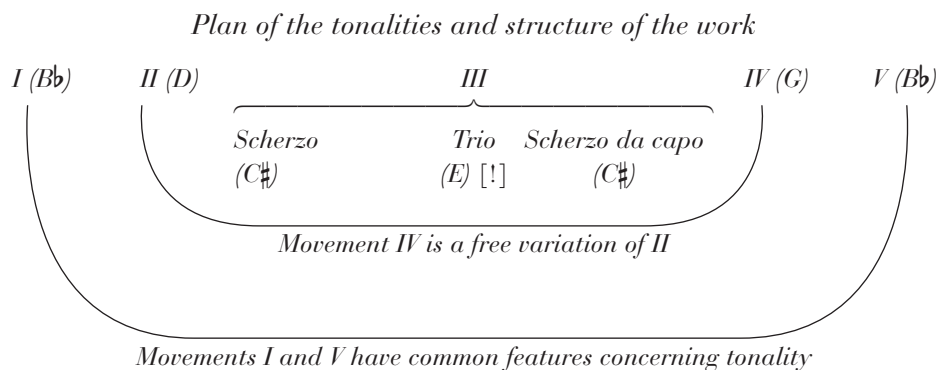
$\boxed{\text{J}}$ – $\boxed{\text{L}}$ = A_{var} -Teil (hat nur 2 Abschnitte, die den a) b) Abschnitten vom A-Teil entsprechen) in B

$\boxed{\text{L}}$ – $\boxed{\text{N}}$ = Überleitung zur

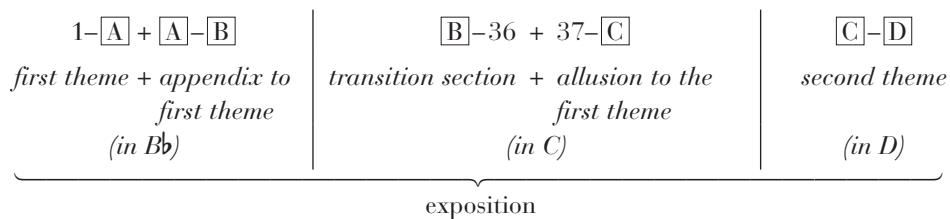
$\boxed{\text{N}}$ –Schluss = Coda

n.b. in 627– $\boxed{\text{M}}$ erscheint noch einmal das I. Thema des I. Satzes.

Bartók's Analysis of String Quartet no. 5

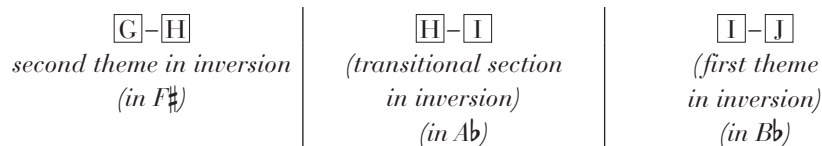


Movement I Sonata form



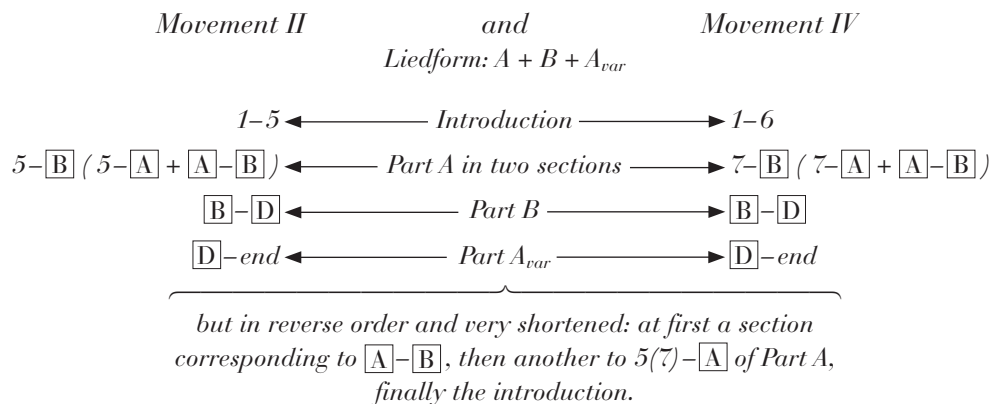
$\boxed{D}-\boxed{F}$ = development; leading to $\boxed{F}-\boxed{G}$ (*first theme in inversion*)
(in E)

$\boxed{G}-\boxed{J}$ = recapitulation, in reverse order and in inversion, composed of



\boxed{J} to the end: coda

NB. 1. The sequence of tonalities of the individual sections produces the whole-tone scale [$B\flat$, C, D, E, F \sharp , A \flat , B \flat]. – 2. The first theme has two principal scale-steps: B \flat (tonic) and E (dominant-like); the beginning, the middle part, and the end of the movement produce the following tonalities: B \flat , E, and B \flat . – 3. We could also designate \boxed{F} as the beginning of the recapitulation, \boxed{I} as the beginning of the coda.



Movement III

Scherzo in Liedform: A + B + A_{var}

1–13 and 14– $\boxed{\text{A}}$ = Part A

variation
of 1–13

$\boxed{\text{A}}$ – $\boxed{\text{B}}$ = Part B

$\boxed{\text{B}}$ –end = Part A_{var}

Then follows the Trio and Scherzo da capo.

[In Scherzo da capo Part B is from $\boxed{\text{A}}$ to $\boxed{\text{C}}$, and Part A_{var} is from $\boxed{\text{C}}$ to the end.]

Movement V

Rondo form: A + B + C + B_{var} + A_{var} + coda

(NB. *Bb* and *E* have the same role as in movement I.)

1– $\boxed{\text{A}}$ = “framing” motive

$\boxed{\text{A}}$ – $\boxed{\text{D}}$ = Part A (in three sections: a) = $\boxed{\text{A}}$ – $\boxed{\text{B}}$, b) = $\boxed{\text{B}}$ – $\boxed{\text{C}}$, a)_{var} (inversion of a)) = $\boxed{\text{C}}$ – $\boxed{\text{D}}$) in *Bb*

$\boxed{\text{D}}$ –156 = “framing” motive

156–200 = transition measures to

$\boxed{\text{E}}$ –358 = Part B in *C#*

358– $\boxed{\text{G}}$ = “framing” motive

$\boxed{\text{G}}$ – $\boxed{\text{H}}$ = Part C (transformation of the first theme of movement I) in *E*

$\boxed{\text{H}}$ – $\boxed{\text{I}}$ = Part B_{var} in *G*

$\boxed{\text{I}}$ – $\boxed{\text{J}}$ = “framing” motive

$\boxed{\text{J}}$ – $\boxed{\text{L}}$ = Part A_{var} (has only two sections, corresponding to sections a) and b) from Part A) in *Bb*

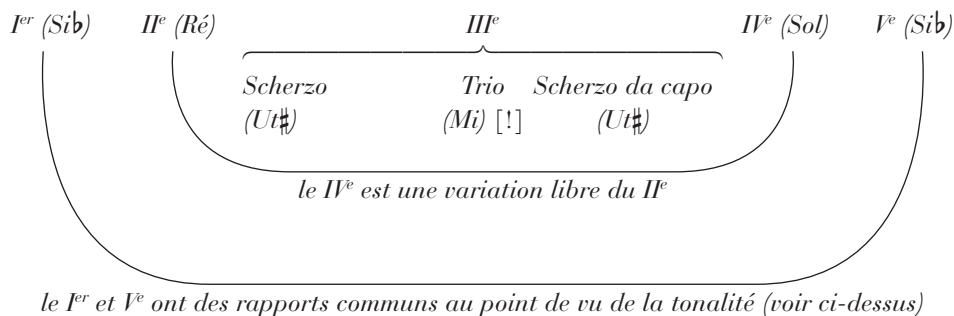
$\boxed{\text{L}}$ – $\boxed{\text{N}}$ = transition to

$\boxed{\text{N}}$ –end = coda

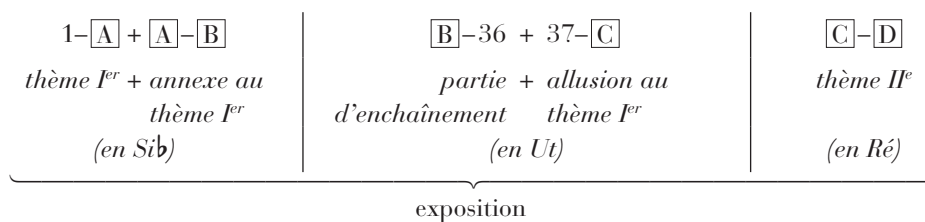
NB. between 672– $\boxed{\text{M}}$, the first theme of movement I appears once more.

Analyse du Quatuor à cordes n° 5 par Bartók

Le plan de tonalité et structure des 5 mouvements est le suivant:

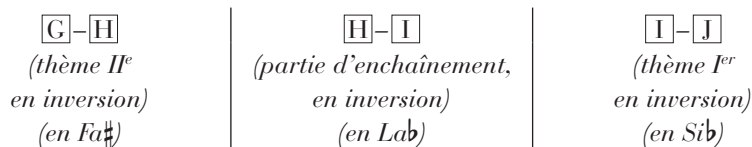


*Le I^{er} mouvement
est en «forme sonate»*



$\boxed{D}-\boxed{F}$ = développement menant à $\boxed{F}-\boxed{G}$ (thème I^{er} en inversion)
(en Mi)

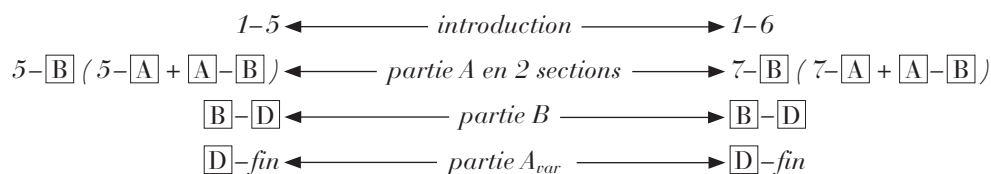
$\boxed{G}-\boxed{J}$ = récapitulation, en inversion et en sens inverse, c.-à.-d. consistant de:



\boxed{J} jusqu'à la fin: coda

Remarque 1. La suite de la tonalité des parties mentionnées ci-dessus donne: Si \flat Ut Ré Mi Fa \sharp La \flat Si \flat [c.-à.-d. gamme par tons]. - 2. Le thème I^{er} a deux degrés principales: Si \flat (tonique) et Mi (jouant le rôle de la dominante); le commencement, le milieu et la fin du morceau représente Si \flat , Mi et Si \flat . - 3. On pourrait aussi dire que la récapitulation commence déjà avec \boxed{F} , la coda déjà avec \boxed{I} .

*Le II^e mouvement et le IV^e mouvement
Forme simple de $A + B + A_{var}$ («Liedform»)*



*mais en sens inverse, c.-à.-d. nous y avons d'abord une section
correspondante à $\boxed{A}-\boxed{B}$ section de A, puis une correspondante
à $5(7)-\boxed{B}$ section de partie A, et enfin l'introduction,
tous les 3 sections très raccourcies.*

III^e mouvement
Scherzo en forme de: A + B + A_{var}

1-13 et 14- $\boxed{\text{A}}$ = partie A

variation
 de 1-13

$\boxed{\text{A}}$ - $\boxed{\text{B}}$ = partie B

$\boxed{\text{B}}$ -fin = partie A_{var}

puis trio et Scherzo da capo

[Dans le Scherzo da capo, partie B de $\boxed{\text{A}}$ à $\boxed{\text{C}}$, partie A_{var} de $\boxed{\text{C}}$ à la fin.]

V^e mouvement

Forme de «rondeau»: A + B + C + B_{var} + A_{var} + coda

(n.b.: on y trouve le Sib et Mi ayant le même rôle qu'au I^{er} mouvement.)

1- $\boxed{\text{A}}$ = motif d'«encadrement»

$\boxed{\text{A}}$ - $\boxed{\text{D}}$ = partie A (à trois sections: a) = $\boxed{\text{A}}$ - $\boxed{\text{B}}$, b) = $\boxed{\text{B}}$ - $\boxed{\text{C}}$, a)_{var} (inversion de a)) = $\boxed{\text{C}}$ - $\boxed{\text{D}}$) en Sib

$\boxed{\text{D}}$ -156 = motif d'«encadrement»

156-200 = mesures enchaînantes

$\boxed{\text{E}}$ -358 = partie B en Ut \sharp

358- $\boxed{\text{G}}$ = motif d'«encadrement»

$\boxed{\text{G}}$ - $\boxed{\text{H}}$ = partie C (transformation de thème I^{er} du I^{er} mouvement), en Mi

$\boxed{\text{H}}$ - $\boxed{\text{I}}$ = partie B_{var} en Sol

$\boxed{\text{I}}$ - $\boxed{\text{J}}$ = motif d'«encadrement»

$\boxed{\text{J}}$ - $\boxed{\text{L}}$ = partie A_{var} (n'a que 2 sections, correspondantes aux sections a) b) de la partie A); en Sib

$\boxed{\text{L}}$ - $\boxed{\text{N}}$ = partie menant à

$\boxed{\text{N}}$ -fin = coda

n.b. dans 672- $\boxed{\text{M}}$ paraît encore une fois le thème I^{er} du I^{er} mouvement.