

BEMERKUNGEN

Vl = Violine; *Va* = Viola; *Vc* = Violoncello; *T* = Takt(e)

Quellen

Im Folgenden werden lediglich die wichtigsten Quellen beschrieben. Einen vollständigen Bericht und detaillierte Informationen bietet das Kapitel *Description of Sources* in Bd. 30 der *Kritischen Gesamtausgabe Béla Bartók* (München/Budapest 2022).

MS Manuskriptkonvolut. Basel, Paul Sacher Stiftung, Sammlung Béla Bartók, Depositum Peter Bartók (im Folgenden PB), Signatur 42FSS1 (Fotokopie: Budapest, Bartók-Archiv, Institut für Musikwissenschaft, Geisteswissenschaftliches Forschungszentrum, Eötvös-Loránd-Forschungsnetzwerk; im Folgenden BBA). 27 Blätter. Das Konvolut umfasste ursprünglich das Autograph von Satz I, eine von Márta Ziegler erstellte Reinschrift von Satz II mit Bartóks Revisionen und eine autographe Reinschrift von Satz III. In den Jahren 1917–1918 stellte Bartók die Manuskripte zusammen und versah sie mit Probenziffern; 1918 dienten sie dann als reinschriftliche Reproduktionsvorlage (Master Copy) für die Stichvorlage. Zu einem späteren Zeitpunkt, vermutlich im Jahr 1938, wurde das Konvolut um Bartóks 1917 entstandenen Entwurf von Satz II erweitert (also die Vorlage für Zieglers Reinschrift). Die Grundschichten und Bartóks frühere Korrekturen sind mit Tinte geschrieben. Die Korrekturen in rotem Buntstift und die Probenziffern in rotem, blauem und grauem Buntstift stammen aus der Zeit, als die Manuskripte zusammengestellt wurden. Kodály's Einträge in Satz I und III in rotem, blauem und

grauem Buntstift und Bartóks Anmerkungen in der Reinschrift von Satz II in Bleistift wurden vermutlich 1918 nach der Fertigstellung der Stichvorlage hinzugefügt. In MS fehlen zahlreiche Vortragsanweisungen, und die vorhandenen entsprechen nicht genau denen in der Erstausgabe. Es gibt keine Metronomzahlen für Satz I und III. Der Entwurf von Satz II enthält zwei Fassungen des Schlusses (T 379 ff.).

E_{UE1920} Erstausgabe der Partitur. Wien, Universal Edition, Plattennummer „U. E. 6371.“, Copyrightvermerk 1920. Titel: *BÉLA BARTÓK | II. STREICH-QUARTETT | II^{ème} QUATUOR À CORDES | IInd STRING QUARTET | Op. 17 | PARTITUR | PARTITION | SCORE*. Verwendete Exemplare: BBA, Signaturen BAN 2098 (Z. 10.045); BAN 443 (Z. 1.502).

(E_{UE1920}-B₁) Bartóks früheres Handexemplar von E_{UE1920}, verwendet zwischen ca. 1920 und ca. 1937. Der derzeitige Standort ist unbekannt, zu einem früheren Zeitpunkt wurde es jedoch von Denijs Dille untersucht („En relisant quelques œuvres éditées de Bartók“, *Studia Musicologica* 18, 1976, S. 4). Bartók korrigierte Druckfehler und ergänzte Angaben, darunter die revidierten Tempoangaben und Metronomzahlen.

E_{UE1920}-B₂ Bartóks späteres Handexemplar von E_{UE1920}. PB, Signatur 42FSFC1 (Fotokopie: BBA). Anscheinend erhielt Bartók das Exemplar 1943 und fügte 1945 Korrekturen und Anmerkungen auf Englisch mit blauem Buntstift hinzu, doch die Revision ist unvollständig (siehe *Vorwort*).

E-parts_{SUE1920} Erstaussgabe der Stimmen. Wien, Universal Edition, Plattennummern „U. E. 6372a.“–„U. E. 6372d.“, Copyrightvermerk 1920. Titel: *BÉLA BARTÓK | II. STREICHQUARTETT | II. VONÓSNÉGYES | OP. 17 | STIMMEN*. Verwendete Exemplare: Sammlung von Gábor Vásárhelyi, Signatur BHadd 40; BBA, Signatur IV-16042/2019.

E-parts_{SUE1937} Revidierte Ausgabe der Stimmen. Wien, Universal Edition, Plattennummern und Copyrightvermerk wie E-parts_{SUE1920}, erschienen 1937. Titel: *BÉLA BARTÓK | II. STREICHQUARTETT | II^e QUATUOR A CORDES | IIND STRING QUARTET | OP. 17 | PARTIES | STIMMEN | PARTS*. Die Originalplatten wurden auf Grundlage einer heute verschollenen Liste korrigiert, die Bartók der Universal Edition am 7. August 1937 zusandte (siehe *Vorwort*). Verwendetes Exemplar: BBA, Signatur BAN 1911 (Z. 62.1–4:2).

A-list Autographe Liste mit revidierten Tempoangaben und Metronomzahlen, enthalten in Bartóks Brief an André Gertler (31. Januar 1936). Derzeitiger Besitzer unbekannt (Fotokopie: BBA). 1 Blatt. Titel: *Richtigstellung der M.M. Zahlen etc. im II. Streichquartett*. Die Liste wurde offenbar auf Grundlage von (E_{UE1920-B1}) erstellt.

C-list₁ Abschrift von A-list, erstellt von Jenő Deutsch; korrigiert und unterschrieben von Bartók. Brüssel, Bibliothèque royale de Belgique, Sammlung von Gaston Verhuyck, Signatur Mus. Ms. 467/I/13 (Fotokopie: BBA). 1 Blatt. Der Inhalt dieser Quelle ist wahrscheinlich identisch mit der derzeit verschollenen Liste, die Bartók der Universal Edition zusandte.

Zur Edition

Als Hauptquelle der vorliegenden Edition diente Bartóks Handexemplar der Erstaussga-

be der Partitur mit seinen Korrekturen von 1945 (E_{UE1920-B2}). Ergänzend wurden die revidierte Ausgabe der Stimmen (E-parts_{SUE1937}) und die erhaltenen handschriftlichen Quellen (MS) herangezogen.

Im Notentext wurden einige allgemeine Merkmale von Bartóks Notation übernommen (siehe die Kapitel *Zur Kritischen Gesamtausgabe* und *Zu Notation und Aufführung* in Bd. 29 der *Kritischen Gesamtausgabe Béla Bartók*); darüber hinaus haben wir versucht, den Notentext der Erstaussgabe auf Grundlage aller erhaltenen Quellen zu korrigieren. Zwischen MS und den Druckausgaben bestehen erhebliche Unterschiede. Da weder die Stichvorlage noch die Korrekturfahnen der Partitur und der Stimmen erhalten sind, lässt sich kaum entscheiden, ob Bartók beim Durchsehen der Abschriften und Fahnen nicht aufmerksam genug war oder ob zwischendurch Änderungen vorgenommen wurden. Unbekannt ist auch, ob Bartók oder ein Lektor solche Änderungen vornahm und ob sie, falls Letzteres zutrifft, durch den Komponisten autorisiert waren. Bedauerlicherweise ist Bartóks früheres Handexemplar (E_{UE1920-B1}) ebenfalls verschollen, und die von ihm in seinem späteren Handexemplar (E_{UE1920-B2}) eingetragenen Änderungen erfolgten ohne Zugang zu den Quellen, die seine letzten Revisionen enthielten. Unter Berücksichtigung der genannten Umstände haben wir E_{UE1920-B2} den Vorzug gegeben, jedoch die Notation von MS hinsichtlich solcher Aspekte wie Breite/Länge von Crescendo- und Diminuendo-Gabeln sowie Platzierung von Bögen in Verbindung mit Trillerzeichen wiederhergestellt (zu Details siehe die *Critical Notes* in Bd. 30 der *Kritischen Gesamtausgabe Béla Bartók*). Da Bartók in E_{UE1920-B2} weder Tempoangaben noch Metronomzahlen revidierte, folgt die vorliegende Edition in dieser Hinsicht E-parts_{SUE1937}.

Eckige Klammern kennzeichnen Ergänzungen der Herausgeber, hinzugefügte Vorzeichen erscheinen in Kleinstich. Bartóks Fußnoten werden mit * gekennzeichnet und

in der Originalsprache kursiv abgedruckt. Fußnoten der Herausgeber sind mit *) gekennzeichnet; sie geben Auskunft zu bedeutenden Unterschieden zwischen den Quellen hinsichtlich aufführungspraktischer Aspekte und zu Kodály's Vorschlägen in MS, die in der endgültigen Fassung des Werks möglicherweise versehentlich fehlen.

Aufführungspraktische Hinweise Tempo und Spieldauer

Der Notenwert, zu dem Bartók die Metronomzahl notierte, entspricht nicht notwendigerweise dem intendierten rhythmischen Puls der Musik. Der Komponist war pragmatisch und wählte, wenn er die Wahl zwischen zwei Optionen hatte, meist den kleineren Notenwert. In den Fällen, bei denen in einer Spanne von Metronomangaben zuerst der größere Wert steht, ist anzunehmen, dass Bartók dem schnelleren Tempo den Vorzug gab.

Die Stabilität oder Flexibilität des Tempos wird auch durch stilistische Merkmale beeinflusst, und einige Themen oder Elemente sollten in leicht abweichendem Tempo gespielt werden. Bartóks eigene Aufnahmen seiner Werke zeigen, dass er häufig das Tempo (durch Verlangsamung oder Rubato-Spiel) modifizierte, ohne dass sich entsprechende Angaben in der Partitur finden.

Wohl aufgrund des schlechten Funktionierens von Bartóks Tischmetronom erschien die Erstausgabe des Zweiten Quartetts mit teilweise falschen Metronomzahlen. Sie wurden erst 1936 von Bartók korrigiert und 1937 in der revidierten Ausgabe der Stimmen veröffentlicht.

In der gedruckten Partitur gab Bartók keine Spieldauern an. Laut dem Verzeichnis der Spieldauern einiger seiner Werke, das er am 25. Februar 1936 der österreichischen Gesellschaft für Autoren, Komponisten und Musikverleger zusandte, beträgt die Gesamtspieldauer seines Zweiten Quartetts 25 Minuten.

Taktstriche, Betonung

Wie Bartóks eigene Aufnahmen seiner Klavierwerke zeigen, war die Empfindung von

Auftakt und gutem Taktteil für ihn ein zentrales Moment, und kurze Vorschläge (♩) sowie Gruppen kleiner Noten sollten stets vor dem Schlag gespielt werden.

Stimmenhierarchie

Bartók verwendete, insbesondere in dichteren kontrapunktischen Passagen, unterschiedliche Zeichen, um die Haupt- und Nebenstimmen zu kennzeichnen. Im Streichquartett Nr. 2 wird die Stimmenhierarchie durch die Dynamik sowie die Bezeichnungen *dolce* oder *espr.* angegeben.

Trennungszeichen

In seiner Ausgabe des *Notenbüchleins für Anna Magdalena Bach* (1916) unterschied Bartók zwischen zwei Arten von Trennungszeichen; diese Unterscheidung behielt er bis zum Ende seines Lebens bei. In einem Brief vom 7. Dezember 1939 an den Schönberg-Schüler Erwin Stein, damals Lektor bei Boosey & Hawkes in London, erklärte Bartók den Unterschied zwischen beiden Trennungszeichen wie folgt: „ ‚ (Komma) bedeutet nicht nur eine Unterbrechung, sondern auch noch eine zusätzliche Pause (Luftpause); | bedeutet nur eine Unterbrechung (Trennung des Klangs) ohne zusätzliche Pause.“

Bemerkt sei allerdings, dass in der Notation von Schönberg und vielen seiner Zeitgenossen das Zeichen ‚ eine Unterbrechung ohne zusätzliche Pause bedeutet, während √ für eine Luftpause steht. Das ist möglicherweise auch der Grund, weshalb die Lektoren der Universal Edition in Satz II die Zeichen | zu ‚ änderten, was Bartók, der erst seit Kurzem unter Vertrag stand, freiwillig oder unfreiwillig akzeptierte. Unsere Edition stellt Bartóks originale Zeichen | in Satz II T 257–263 wieder her und ändert ‚ zu | in T 425 (in dem in MS kein Trennungszeichen vorhanden ist) in Analogie zu T 257–263.

Ein weiteres wichtiges Trennungszeichen ist die Fermate (∞). In seiner *Klavierschule* von 1913 beschreibt Bartók die Länge einer

Fermate als „mehr oder weniger das Doppelte des darunter stehenden Wertes“. Wenn er eine besonders lang oder kurz gehaltene Fermate wünschte, schrieb er zusätzlich das Wort *lunga* bzw. *breve* über das Zeichen.

Artikulation, Akzente

Die genaue Bedeutung der Artikulations- und Anschlagszeichen erläuterte Bartók im Vorwort seiner Ausgabe des *Notenbüchleins für Anna Magdalena Bach*. Im Folgenden zitieren wir die für das Zweite Streichquartett relevanten Abschnitte:

- · · · · das gewöhnliche *staccato* wobei das Klingenslassen des Tones zwischen einem Moment und beinahe der Hälfte des Notenwertes schwankt.
- τ τ τ das Zeichen der Halbkürze (das Klingenslassen der Töne soll nicht kürzer sein, als die Hälfte des Notenwertes).
- - - das *Tenuto*-Zeichen über einzelnen Tönen bedeutet, daß dieselben während ihres ganzen Notenwertes zu halten sind, über jeden einzelnen Tone einer Tongruppe, daß wir die Töne, ohne sie aneinander zu binden, womöglich durch ihren ganzen Notenwert klingen zu lassen haben.

In der gleichen Ausgabe des *Notenbüchleins* gibt Bartók auch eine Liste der Betonungsabstufungen: „*sf* stärkste Betonung, \wedge noch genug starke Betonung, $>$ schwache Betonung, $-$ das Zeichen des *tenuto* über den einzelnen Tönen der Legatogänge bedeutet die zarte, durch eine andere Tonfärbung erzielte Hervorhebung des Tones.“ Auf Grundlage seiner Erinnerungen an Proben und Aufführungen mit Bartók erklärte der Geiger Zoltán Székely, das Zeichen $>$ sei als dynamischer Akzent zu verstehen, das Zeichen \wedge dagegen als rein agogischer, als eine musikalische Nuance (siehe Claude Kenne-

son, *Székely and Bartók: The Story of a Friendship*, Portland 1994, S. 404).

Strichangaben

Obwohl er kein Streichinstrument beherrschte, war Bartók mit der Streicherpraxis seiner Zeit bestens vertraut, vor allem derjenigen, die sich in der ungarischen Geigenschule zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelt hatte. Die Schüler von Jenő Hubay beherrschten eine attraktive Vielfalt an Stricharten; der Abstrich diente jedoch immer noch als natürliche Betonung, während der Aufstrich einem leichteren Phrasenbeginn entsprach, ähnlich einem Auftakt.

In Bartóks Notation von Streicherstimmen entspricht ein Legatobogen jeweils einem Bogenstrich. In schnellen Passagen bedeutete *non legato* für Bartók ein Spiel mit auf der Saite liegendem Bogen. Nach der Erinnerung von Musikern, die mit Bartók gespielt hatten, bedeutete *tenuto* für ihn – insbesondere bei Einzelnoten – nicht nur „volle Länge“, sondern auch eine besondere Tonqualität, einen „agogischen Akzent“ (als entspräche es einem *Tenuto*-Anschlag auf dem Klavier).

Bögen mit abschließendem Staccato

Im Zweiten Quartett notierte Bartók Bögen mit abschließendem Staccato ursprünglich nur in der üblichen Form (\frown): Diese zeigt einen vor der letzten Note kurz abgesetzten Bogenstrich an; die Note sollte nicht leise, sondern recht deutlich gespielt werden. Hingewiesen sei jedoch darauf, dass auch im Partiturentwurf für Satz II gelegentlich Staccatopunkte außerhalb des Bogens (\frown) stehen, was darauf zurückzuführen ist, dass Bartók den Staccatopunkt meist nachträglich hinzufügte; in Márta Zieglers Reinschrift wurden sie als \frown notiert.

Ab Mitte der 1930er-Jahre unterschied er jedoch in seinen Streicherstimmen zwischen einem Absetzen ähnlich einem Portato und dem üblichen End-Staccato: \frown „bedeutet ein Absetzen vor der letzten [Note]“, \frown „bedeutet eine kürzere Dauer des letz-

ten Tons ohne jegliches Absetzen“ (Bartók an Erwin Stein, 7. Dezember 1939). Bei der Revision des Werks in den 1940er-Jahren nahm Bartók in Satz II bis T 430 umfassende Änderungen von \frown zu \smile vor. Da seine Revision an dieser Stelle offenbar unterbrochen wurde, ändert die vorliegende Ausgabe auch im Rest des Satzes Punkte innerhalb der Bögen stillschweigend zu solchen außerhalb.

Saiten, Fingersatz, Flageolett

Zu Anfang des 20. Jahrhunderts wurden die E-, A- und D-Saiten aus reinem Darm gefertigt, während für die G- und C-Saiten feiner Silberdraht um einen Kern aus Darm gesponnen wurde. E-Saiten aus Stahl wurden vor dem Ersten Weltkrieg kaum verwendet. Das änderte sich jedoch, als einige Musiker bei Konzerten in den Kriegsjahren aufgrund von Produktionsengpässen und der Verschlechterung der Qualität der Darmsaiten zu Stahle-Saiten griffen.

Die Saitenbezeichnungen und der gelegentlich in den Streichquartetten eingetragene Fingersatz sind fester Bestandteil des Notentexts und maßgeblich für die beabsichtigte Wirkung.

Im Zweiten Streichquartett verwendete Bartók nur natürliche Flageoletts, die er in Klangnotation notierte (also in Form einer Note mit einem kleinen Kreis darüber, die den zu erzeugenden Ton bezeichnet); wenn er sich nicht für die offensichtlichste Option entschied, gab er auch die dafür vorgesehene Saite an.

Vibrato

Die Anweisungen *vibrato* und *non vibrato* sind in Bartóks Streicherstimmen nur selten zu finden, doch ihr gelegentliches Auftreten verdeutlicht, dass er ein kontinuierliches Vibrato weder als erforderlich noch als schön betrachtete. Wir gehen davon aus, dass Bartóks Konzept fast kein Vibrato vorsieht, wenn *semplice* angegeben ist. Selbst die Anweisungen *grazioso* und *dolce* stehen möglicherweise in deutlichem Gegensatz zu

espressivo, und die entsprechenden Stellen sollten deshalb ohne viel Vibrato gespielt werden.

Glissando

Im Streichquartett Nr. 2 notiert Bartók Glissandi als Wellenlinie. Seine Erläuterung zur Ausführung von Glissandi in der Partitur der *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* (BB 114, 1936) ist auch für die Quartette von Bedeutung: „[Glissandi] sind so auszuführen, daß die Anfangstonhöhe sofort verlassen wird und ein langsames, gleichmäßiges Gleiten während des vollen Wertes der ersten Note stattfindet.“

Dämpfer

Zu Bartóks Lebzeiten wurden Dämpfer aus Holz (insbesondere Ebenholz und Buchsbaum), Elfenbein oder Metall (insbesondere Stahl, Messing und Aluminium) hergestellt. Der Dämpfer war damals noch ein separates Zubehörteil (meist in Form einer dreizackigen Klemme), sodass mehr Zeit als heute erforderlich war, um ihn auf- oder abzusetzen. Das Zweite Quartett wirft daher hinsichtlich der Verwendung von Dämpfern einige Fragen auf.

In Satz II T 544 Vc folgt unsere Edition E-parts_{UE1937}, da sich der Dämpfer an den in MS (4. Note von T 557) und E_{UE1920} (T 541) angegebenen Stellen nicht abnehmen lässt. Wir gehen davon aus, dass der Dämpfer an irgendeiner Stelle zwischen T 541 und T 546 abgenommen werden kann (während des Spielens der leeren C-Saite); allerdings sollte man sich bewusst sein, dass der Abschnitt *con sord.* in T 555 endet.

In Satz III T 112 ist in MS in allen Stimmen *con sord.* eingetragen, gefolgt von *senza sord.* in T 114 (Vc) und T 115 (VI 1/2, Va), jedoch nicht in den Druckausgaben. Wir wissen nicht, ob Bartók seine Meinung änderte – möglicherweise wegen der Zeit, die das Aufsetzen und Abnehmen des Dämpfers in Anspruch nahm – oder ob er das Fehlen der Anweisung in den Korrekturfahnen über-

sah. Die Verwendung des Dämpfers in diesen zwei Takten erscheint gerechtfertigt. (Die beiden Angaben \curvearrowright *breve* bieten jedenfalls genügend Zeit für den Einsatz eines modernen Dämpfers, der zwischen Steg und Saitenhalter sitzt.) Interpretieren, die T 112 f. ohne Dämpfer spielen, könnten auch erwägen, die Angaben *con. sord.* und *senza sord.* in T 47–56 zu ignorieren, in denen eine ähnlich unkomfortable Situation besteht (siehe insbesondere Va T 56). Hingewiesen sei darauf, dass die Dämpfer-Anweisungen in T 47–56 in einem Stimmensatz, den das Waldbauer-Kerpely-Quartett in späteren Aufführungen verwendete, durchgestrichen sind (BBA, Signatur IV-16042/2019).

Streichung in Satz II

Bartók markierte in E_{UE1920-B2} den Abschnitt von Mitte T 338 bis Mitte T 354 als

gestrichen, indem er an Anfang und Ende das Wort „out“ eintrug und die Platzierung der nachfolgenden Probenziffern veränderte. In der vorliegenden Edition wird diese Streichung mit dem üblichen Vermerk *vi-de* gekennzeichnet. Es ist unbekannt, ob Bartók sie als endgültig oder nur als zeitweilige Änderung betrachtete, und wir können nicht ausschließen, dass er weitere Streichungen beabsichtigte. Im vorliegenden Fall (der innerhalb der sechs Streichquartette eine Ausnahme bleibt) kann der Ausführende entscheiden, ob er die längere ursprüngliche oder die kürzere revidierte Fassung spielt.

Budapest, Frühjahr 2022

László Somfai

Zsombor Németh

COMMENTS

vl = violin; *va* = viola; *vc* = violoncello; *M* = measure(s)

Sources

We describe here only the most essential sources. For a full report and detailed description see the *Description of Sources* in vol. 30 of the *Béla Bartók Complete Critical Edition* (Munich/Budapest, 2022).

MS Manuscript complex. Basel, Paul Sacher Foundation, Béla Bartók Collection, deposit from Peter Bartók (hereafter abbreviated PB), shelfmark 42FSS1 (photocopy: Budapest, Bartók Archives, Institute for Musicology, Research Centre for the Humanities, Eötvös Loránd Research Network; hereafter abbreviated BBA). 27 leaves. The complex initially comprised the autograph of movement I, a

fair copy of movement II by Márta Ziegler with Bartók's revisions, and an autograph fair copy of movement III. In 1917–1918 Bartók brought these together and provided them with rehearsal numbers; and they then served as the master copy for the engraver's copy in 1918. Later on, probably in 1938, the complex was enlarged by Bartók's draft of movement II from 1917 (i.e. the antecedent of Ziegler's fair copy). The initial layers and Bartók's earlier corrections are in ink. The corrections in red pencil, and the rehearsal numbers in red, blue, and grey pencil originate from the time when the three manuscripts were collated. Kodály's markings in move-

ments I and III in red, blue, and grey pencil, and Bartók's notes in the fair copy of movement II in pencil, were probably added in 1918 after the completion of the engraver's copy. Many of the performing instructions are missing from MS, and those that are present are not fully identical with those in the first edition. There are no metronome numbers for movements I and III. The draft of movement II includes two versions of the ending (M 379 ff.).

E_{UE1920} First edition of the score. Vienna, Universal Edition, plate number "U. E. 6371.", copyright 1920. Title: *BÉLA BARTÓK | II. STREICHQUARTETT | II^{ème} QUATUOR À CORDES | IInd STRING QUARTET | Op. 17 | PARTITUR | PARTITION | SCORE*. Copies consulted: BBA, shelfmarks BAN 2098 (Z. 10.045); BAN 443 (Z. 1.502).

(E_{UE1920}-B₁) Bartók's earlier personal copy of **E_{UE1920}**, used between ca 1920 and ca 1937. Its present location is unknown, but it was examined earlier by Denijs Dille ("En relisant quelques œuvres éditées de Bartók," *Studia Musicologica* 18, 1976, p. 4). Bartók corrected misprints and added remarks, including the revised tempos and metronome numbers.

E_{UE1920}-B₂ Bartók's later personal copy of **E_{UE1920}**. PB, shelfmark 42FSFC1 (photocopy: BBA). Bartók apparently received the copy in 1943, and in 1945 introduced corrections and notes in English in blue pencil, but the revision is incomplete (see the *Preface*).

E-parts_{SUE1920} First edition of parts. Vienna, Universal Edition, plate numbers "U. E. 6372a."–"U. E. 6372d.", copyright 1920. Title: *BÉLA BARTÓK | II. STREICHQUARTETT | II. VONÓSNÉGYES | OP. 17 | STIMMEN*. Copies consulted: Gábor Vásárhelyi's Collection, shelfmark BHadd 40; BBA, shelfmark IV-16042/2019.

E-parts_{SUE1937} Revised edition of parts. Vienna, Universal Edition, plate numbers and copyright as **E-parts_{SUE1920}**, published in 1937. Title: *BÉLA BARTÓK | II. STREICHQUARTETT | II^e QUATUOR A CORDES | IIND STRING QUARTET | OP. 17 | PARTIES | STIMMEN | PARTS*. The original plates have been corrected on the basis of a missing list that Bartók sent to Universal Edition on 7 August 1937 (see the *Preface*). Copy consulted: BBA, shelfmark BAN 1911 (Z. 62.1–4:2).

A-list Autograph list of revised tempos and metronome numbers, enclosed with Bartók's letter to André Gertler (31 January 1936). Present owner unknown (photocopy: BBA). 1 leaf. Title: *Richtigstellung der M.M. Zahlen etc. im II. Streichquartett*. The list was apparently prepared on the basis of (**E_{UE1920}-B₁**).

C-list₁ Copy of A-list by Jenő Deutsch corrected and signed by Bartók. Brussels, Bibliothèque royale de Belgique, Gaston Verhuyck Collection, shelfmark Mus. Ms. 467/I/13 (photocopy: BBA). 1 leaf. The content of this source is in all probability identical with the currently missing list that Bartók sent to Universal Edition.

About this edition

The primary source for this edition is the copy of the first edition of the score with Bartók's corrections from 1945 (**E_{UE1920}-B₂**). In addition, the revised edition of the parts (**E-parts_{SUE1937}**) and the surviving manuscript sources (MS) have been consulted.

Beyond adopting some general characteristics of Bartók's notation (as described in the chapters *On the Complete Critical Edition* and *Notation and Performance* in vol. 29 of the *Béla Bartók Complete Critical Edition*), we have attempted to correct the first edition's text on the basis of all the surviving sources. There are striking discrepancies between MS and the printed editions.

Since neither the engraver's copies nor the proofs for score and parts have survived, it is hard to say whether Bartók was not careful enough when reading the copies and the proofs, or whether changes were entered at some intermediate point. It is not known, either, if such changes were introduced by Bartók or by an editor; and, if the latter, whether these were actually authorised by the composer. Unfortunately, Bartók's earlier personal copy (E_{UE1920-B1}) is also missing, and in the later copy (E_{UE1920-B2}) he made changes without having access to the sources containing his latest revisions. Taking all this into account we have given preference to E_{UE1920-B2}, but have restored the notation of MS in regard to such points as the width/length of hairpins for crescendo and diminuendo, and the positioning of slurs in combination with trills (for details see the *Critical Notes* in vol. 30 of the *Béla Bartók Complete Critical Edition*). Since Bartók did not revise any of the tempo markings or metronome numbers in E_{UE1920-B2}, our edition follows E-parts_{UE1937} in this respect.

Square brackets indicate editorial additions to the musical text; added accidentals appear in smaller print. Bartók's original footnotes are marked with * and with the original language printed in italics. Important differences between the sources concerning aspects of musical performance, and Kodály's suggestions in MS, which were probably accidentally left out from the final version, are presented in editorial footnotes – which are marked with *).

Editorial notes for the performer

Tempo and duration

The rhythmic value to which Bartók assigned the metronome number does not necessarily correspond with the intended pulsation of the music. He was pragmatic, and if he faced two options he usually chose the smaller rhythmic value. It seems likely that whenever the higher number is the first in

“from–to” metronomic indications Bartók favoured the higher speed.

Stylistic characteristics influence the stability or flexibility of the tempo, and certain themes or characters should be played in a slightly different tempo. His own recordings demonstrate that when performing his own works he often made tempo modifications (slowing down and rubato playing) that are not indicated in the score.

Probably due to the malfunctioning of Bartók's table metronome, the first edition of the Second Quartet was printed with some incorrect metronome numbers. These were only corrected by Bartók in 1936, and published in the revised edition of the parts in 1937.

Bartók gave no timing in the printed score. According to a list of the durations of several of his works that he sent to the Austrian performing rights society on 25 February 1936, the total duration of the Second Quartet is 25 minutes.

Barlines, Accentuation

As documented by Bartók's own recordings of his piano works, the feeling of *Auftakt* and *guter Taktteil* (upbeat and downbeat) was crucial for him, and short appoggiaturas (♯) and small-note groups should be played before the beat.

Hierarchy between the Voices

Bartók, especially in denser contrapuntal sections, used different signs to indicate the primary and secondary voices. In String Quartet no. 2 this hierarchy between the voices is indicated by dynamics as well as by the indications *dolce* or *espr.*

Separation Marks

In his edition of the *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach* (1916) Bartók made a distinction between two marks of separation, and adhered to this differentiation to the end of his life. In his letter of 7 December 1939 to Schoenberg-pupil Erwin Stein, at that time Boosey & Hawkes's editor in Lon-

don, Bartók explained the difference between the two signs of separation thus: “’ (comma) means not only an interruption, but also an additional rest (Luftpause); | means only an interruption (division of sound) without extra rest.”

Note, however, that in the notation of Schoenberg and many of his contemporaries, ’ indicates an interruption without extra rest, and ∨ marks a Luftpause (breath mark). This may be the reason why the editors at Universal Edition changed | marks to ’ in movement II, which Bartók, still a recently-contracted composer, either willingly or unwillingly accepted. Our edition restores Bartók’s original | signs in movement II M 257–263. We also change ’ to | in M 425 (where no separation mark can be found in MS) by analogy with M 257–263.

A further important mark of separation is the fermata (⤿). In his 1913 *Piano Method* he describes the function of the fermata as “more or less the doubling of the value below it.” If he wanted a fermata to be held especially long or short, he also supplied the word *lunga* or *breve* above the sign.

Articulation, Accent Signs

Bartók discusses the proper meaning of the signs of articulation and touch in the preface of his edition of the *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*. Below we quote the passages relevant to String Quartet no. 2:

- · · · normal *staccato* (from the momentary sounding of the note at almost half of its length).
- ∩ ∩ ∩ the sign of the half-length (the notes should not be sounded shorter than half of their length).
- - - the *tenuto* sign (above individual notes, it means the note should be sounded to its full length; above each note within a group, it means that the notes should be sounded

almost to their full length without, however, being connected to one another).

In the same *Notenbüchlein* edition, Bartók also lists the grades of accents: “*sf* the strongest accent, ^ still quite a strong accent, > weak accent, – (the tenuto mark) above individual notes within a legato passage means a gentle stress on the note by using, as it were, another timbre.” Based on his memories of rehearsals and performances with Bartók, violinist Zoltán Székely explained > as a dynamic accent whereas ^ was a purely agogic accent, a musical nuance (see Claude Kenneson, *Székely and Bartók: The Story of a Friendship*, Portland, 1994, p. 404).

Bow Strokes

Although he was not a string player, Bartók profoundly knew the potentialities of contemporary string playing, especially as it developed in the Hungarian violin school at the beginning of the 20th century. Jenő Hubay’s pupils used an attractive variety of bow strokes; however, the down-bow was still the natural accent, whereas the up-bow signified a gentler beginning to a phrase, in the manner of an upbeat.

A slur in Bartók’s notation of string parts directly indicates the length of one bow stroke. In fast passages, *non legato* playing meant on-the-string performance for Bartók. Musicians who had played with Bartók remembered that, for him, *tenuto*, especially on individual notes, meant not only full length but also a special tone quality, an “agogic accent” (as if it were the equivalent of a so-called tenuto touch on the piano).

Slurs Ending with Staccato

In the Second Quartet Bartók originally used traditional end-staccatos (⤿) only: these indicate one bow stroke with a short separation before the last note, which should not be played lightly but rather distinctly. It should be noted, however, that dots outside the slur (⤿) occasionally also appear in the

draft score of movement II due to the fact that in most cases Bartók added the staccato dot subsequently; they were introduced as \frown in Márta Ziegler's fair copy.

From the second half of the 1930s on, however, Bartók differentiated in string parts between a portato-like separation and the common end-staccato: \frown “means an interruption before the last [note]”, \smile : “means a shorter sound of the last note, without any interruption” (Bartók to Erwin Stein, 7 December 1939). When Bartók revised the work in the 1940s, he extensively changed \frown to \smile in movement II up to M 430. Since his revision was seemingly interrupted at this point, the present edition tacitly converts inside dots to outside dots in the rest of the movement too.

Strings, Fingering, Harmonics

At the beginning of the 20th century, pure gut was used for E, A, and D strings, and wire-wound strings (fine silver wire spun around a gut core) utilized for G and C strings; steel E strings were rarely used before World War I, but a change began when a few concert artists adopted the steel E during the war years, due to the decreased quality of gut strings and to shortages in production.

String specifications and occasional fingerings in Bartók's quartets are an integral part of the text, and a significant constituent of the intended effect.

In String Quartet no. 2 Bartók used natural harmonics only, written in pitch notation (as a note with a small circle above it where the note indicates the sounding pitch), and specified the intended string if he did not opt for the most obvious version.

Vibrato

Vibrato and *non vibrato* instructions rarely appear in Bartók's string parts, but their occasional presence is telling evidence that he regarded constant vibrato as neither obligatory nor beautiful. We assume that, according to Bartók's concept, hardly any vi-

brato is needed when *semplice* is indicated. Even *grazioso* and *dolce* could be a genuine contrast to *espressivo*, i.e., they should be played without much vibrato.

Glissando

In String Quartet no. 2 Bartók indicates glissandi using a wavy line. His instruction in the score of *Music for Strings, Percussion, and Celesta* (BB 114, 1936) is also relevant for the quartets: “[A glissando] should be played so that the starting tone is immediately left and a slow but constant slide during the full value of the first note is executed.”

Mute

During Bartók's lifetime mutes were made of wood (especially ebony and boxwood), ivory, or metal (particularly steel, brass, and aluminium). The mute was still a separate accessory (typically in the form of a three-pronged clamp), so more time was needed to put it on and take it off than today. The Second Quartet thus presents issues regarding the usage of mutes.

In movement II M 544 *vc*, our edition follows E-parts_{UE1937}, because the mute cannot be taken off at the places indicated in MS (the fourth note of M 557) and E_{UE1920} (M 541). We believe that the mute can be removed anywhere between M 541 and 546 (during the note *C*, played on the lowest open string); however, one should keep in mind that the actual end of the *con sord.* section is at M 555.

In movement III, *con sord.* appears in MS in M 112 in all parts, followed by *senza sord.* in M 114 (*vc*) and M 115 (*vl 1/2, va*); but not in the printed editions. We do not know whether Bartók changed his mind, perhaps because of the time needed for putting on and removing the mute, or did not notice that the instructions were missing in the proofs. Using the mute for these two measures seems to be legitimate. (The two \smile *breve* instructions would anyway give sufficient time for the use of today's mute, installed between bridge and tailpiece.) If

M 112 f. are played without mutes, performers might also consider the omission of the *con sord.* and *senza sord.* indications in M 47–56, a similarly uncomfortable situation (see especially *va* M 56). Note that the mute indications in M 47–56 are crossed out in a set of printed parts used by the Waldbauer-Kerpely Quartet in later performances (BBA, shelfmark IV-16042/2019).

Cut in Movement II

Bartók indicated a cut in E_{UE1920}-B₂ from the middle of M 338 to the middle of M 354 by adding the word “out” at the beginning and end of this section and changing the

placement of the subsequent rehearsal numbers. In our edition this cut is indicated by the conventional *vi-de* marking. We do not know whether Bartók considered this cut as a definitive or just a temporary change, and we cannot rule out that he intended further cuts. In this case (uniquely among the six string quartets) performers have the right to decide whether to play the longer original or the shorter revised version.

Budapest, spring 2022

László Somfai

Zsombor Németh