

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).

D Partiturentwurf und Skizzen. Basel, Paul Sacher Stiftung, Sammlung Béla Bartók (im Folgenden SBB), Signatur 71FSS1 (Fotokopie: Budapest, Bartók-Archiv, Institut für Musikwissenschaft, HUN-REN Geisteswissenschaftliches Forschungszentrum; im Folgenden BBA). 36 Blätter, bestehend aus 49 Seiten Partiturentwurf und 18 weiteren Seiten mit Skizzen oder verworfenem Material aus dem Partiturentwurf. Mit Tinte geschrieben und korrigiert, abgesehen von einigen Abschnitten in Bleistift und rotem Buntstift; auf zahlreichen Seiten Korrekturen. Der Partiturentwurf enthält fast keine Bögen, Artikulationszeichen, Dynamik- und Tempoangaben oder andere Vortragsbezeichnungen (außer *arco*, *pizz.*, *con sord.* und *senza sord.*). Keine Metronomzahlen, aber Angaben zur Spieldauer von Satz II–IV.

A Autographe Partitur auf Lichtpauspapier. Washington, D.C., Library of Congress, Music Division, Signatur ML 29c.B29 (Case) (Fotokopie: BBA). 50 mit schwarzer Tusche beschriebene Blätter, von Bartók nummeriert (Blatt 1–50). Reinschrift mit nur kleinen Korrekturen. Der Notentext ist E_{UE1936} sehr ähnlich, es fehlen jedoch die Korrekturen und Änderungen, die Bartók in Schicht 2–5 von AP_B

und in zwei (heute verschollene) Korrekturabzüge eingetragen hat.

AP_B Bartóks Handexemplar der Lichtpausenabzüge von A. Budapest, Bibliothek des Instituts für Musikwissenschaft (Zenetudományi Intézet), HUN-REN Geisteswissenschaftliches Forschungszentrum (im Folgenden ZTI), Signatur C-3810/22 (aufbewahrt in BBA). 25 beidseitig bedruckte Blätter und ein Umschlagblatt. Auf Grundlage der unterschiedlichen Schreibmittel, die Bartók verwendete, und dem Auftreten von Änderungen in anderen Quellen zufolge lassen sich fünf Korrekturschichten unterscheiden: (1) Korrekturen in rotem Buntstift, mit Tinte nachgezogen und auf dem Umschlag in blauem Buntstift aufgelistet, eingetragen vor dem Versand von A nach Washington, D.C. (29. September 1934); (2) Korrekturen in Bleistift, auch am Rand; einige davon wurden aus Kolischs Brief an Bartók vom 14. März 1935 übertragen (L_K, siehe unten); (3)–(4) Korrekturen in Tinte und rotem Buntstift, Letztere bisweilen am Rand als „uj“ (neu) gekennzeichnet, eingetragen vor dem Versand von E_{UE1936} nach Wien (2. Januar 1936); (5) Korrekturen in blauem Buntstift, eingetragen vor dem Versand von C-list nach Wien (8. Februar 1936).

E_{UE1936} Lichtpausenabzug von A, Stichvorlage. SBB, Signatur 71FSFC2, S. 10–60 (Fotokopie: BBA). 25 beidseitig bedruckte Blätter. Bartók änderte Titel und Widmung zur endgültigen Form und trug in dunkelblauer Tinte – vermutlich zu verschiedenen Zeitpunkten – die Korrekturen ein,

die in AP_B als Schicht 2–4 erscheinen. Beim Eintragen der Korrekturen aus Schicht 3 von AP_B ergänzte er drei weitere Korrekturen. Ein Lektor der Universal Edition trug die Korrekturen, die in AP_B als Schicht 5 eingezeichnet sind, auf Grundlage von C-list mit schwarzer Tinte ein. Darüber hinaus Stechereintragen in rotem, blauem und grünem Buntstift.

EUE1936 Erstaussgabe der Partitur. Wien, Universal Edition, Plattennummer „U. E. 10736 W. Ph. V. 167“, Copyrightvermerk 1936. Titel: *BÉLA BARTÓK | V. STREICHQUARTETT | [links:] V^E QUATUOR | À CORDES | [rechts:] VTH STRING | QUARTET | [Mitte:] PARTITUR | PARTITION SCORE*. Verwendetes Exemplar: BBA, Signatur BAN 2099 (Z. 1.505).

EUE1936-corr Exemplar von EUE1936 mit Eintragungen der Universal Edition und von Bartók. Wien, Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung, Signatur MH 14298/c-2 (Fotokopie: BBA). In der Vc-Stimme finden sich Eintragungen zu Abweichungen zwischen EUE1936 und den Stimmen, die während der Vorbereitung von E-parts_{SUE1936} aufgefallen waren (siehe unten). Bartók kennzeichnete Korrekturen, denen er zustimmte, mit rotem Buntstift; in den anderen Stimmen trug er Korrekturen ein, die den von ihm in EUE1936-list gebilligten entsprechen (siehe unten). Zum Schluss übertrug er seine Einträge nach EUE1936-B. EUE1936-corr wurde als Stichvorlage für die revidierte Ausgabe von 1947 verwendet.

EUE1936-B Bartóks Handexemplar von EUE1936, mit Korrekturen in rotem Buntstift. Budapest, Sammlung von Gábor Vásárhelyi (im Folgenden GV), Signatur BHadd 58 (Fotokopie: BBA). Bartók trug alle von ihm gebilligten Änderungen aus EUE1936-corr und EUE1936-list in diese Quelle ein.

AP-parts Lichtpausenabzug von A, in Stücke zerschnitten und auf einzelne Blätter geklebt. SBB, Signatur 71PARTSFC1 (Fotokopie: BBA). 11+10+11+11 Blätter. In VI 2, Va und Vc finden sich von Jenő Deutsch eingetragene Tempo- und Metronomanangaben (gemäß VI 1). Alle Stimmen mit Korrekturen von Bartók in Tinte, die in AP_B als Schicht 2–5 eingetragen wurden. Ein Lektor der Universal Edition ergänzte fehlende Taktzahlen und Probebuchstaben sowie Stichnoten und nahm einige kleinere Korrekturen mit Bleistift vor. Keine Gebrauchsspuren durch Musiker.

C-parts Handschriftlicher Stimmensatz, den das Neue Ungarische Streichquartett für Proben und erste Auführungen verwendete. Salzburg, Mozarteum, Autographe Sandor Vegh, ohne Signatur. Nur VI 1 ist erhalten. Von Sándor Végh mit Tinte notiert und mit Bleistifteinträgen versehen.

E-parts_{SUE1936} Erstaussgabe der Stimmen. Wien, Universal Edition, Plattennummern „U.E. 10737a.“–„U.E. 10737d.“, Copyrightvermerk 1936. Titel: *BÉLA BARTÓK | V. STREICHQUARTETT | V^E QUATUOR À CORDES / VTH STRING QUARTET | PARTIES STIMMEN PARTS*. Lithographierter Druck einer handschriftlichen Reproduktionsvorlage. Verwendetes Exemplar: ZTI, Signatur IV-16043/2019 (aufbewahrt in BBA).

C-list Liste von Korrekturen zu EUE1936 von Jenő Deutsch, geändert von Bartók. SBB, Signatur 71FSFC2, S. 1–9 (Fotokopie: BBA). Mit den Korrekturen, die als Schicht 5 in AP_B eingetragen sind, und einer Fußnote zu *Scherzo da capo* T 88.

EUE1936-list Vom Verlag erstellte Liste von Korrekturen zu EUE1936, überarbeitet von Bartók. Wien, Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung, Signatur MH 14298/c-2 (Fotokopie: BBA). Auf-

listung der Abweichungen zwischen E_{UE1936} und den Stimmen von VI 1, VI 2 und Va (siehe E_{UE1936-corr}). Bartók strich überflüssige Einträge mit rotem Buntstift durch und gab an, welche Korrekturen er billigte, bisweilen mit zusätzlichen Kommentaren in dunkelblauer Tinte.

L_B Bartóks Brief an Rudolf Kolisch, 23. Oktober 1934. Privatsammlung (Fotokopie: BBA). Auf Deutsch geschrieben.

L_K Rudolf Kolischs Brief an Bartók, 14. März 1935. GV, Signatur BH/III 931 (Fotokopie: BBA; veröffentlicht in *Documenta Bartókiana* 3, hrsg. von Denijs Dille, Budapest 1968, S. 173 f.). Typoskript auf Deutsch, mit Bartóks Anmerkungen in Bleistift.

Zur Edition

Als Hauptquelle für die vorliegende Edition diente Bartóks Handexemplar der Partiturerstausgabe (E_{UE1936-B}). Außerdem herangezogen wurden das korrigierte Exemplar der Erstausgabe (E_{UE1936-corr}), die von der Universal Edition erstellte Errata-Liste (E_{UE1936-list}), die Erstausgabe der Stimmen (E-parts_{UE1936}) sowie Bartóks Handexemplar der Lichtpausenabzüge (AP_B) und sein Briefwechsel mit Kolisch vor der Uraufführung des Werks (L_B, L_K).

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 Erstausgabe auf Grundlage aller erhaltenen Quellen zu korrigieren. Sowohl Bartók als auch die Universal Edition überwachten die Veröffentlichung der Partitur sehr sorgfältig; in E_{UE1936} finden sich entsprechend nur wenige Fehler. Während der Vorbereitung von E-parts_{UE1936} fielen den Korrekturlesern des Verlags jedoch Abweichungen zwischen Partitur und Stimmen auf, die dann in

E_{UE1936-corr} und E_{UE1936-list} mit Bartók diskutiert wurden. Der Komponist teilte dem Verlag mit, dass nur diejenigen Korrekturen gelten sollten, die er in E_{UE1936-corr} entsprechend gekennzeichnet oder hinzugefügt hatte, und dass Einträge, die er in E_{UE1936-list} ausgestrichen hatte, nicht berücksichtigt werden sollten. Er erwähnte jedoch nicht, dass er in E_{UE1936-corr} nur seine Zustimmungen vermerkt, aber abgelehnte Vorschläge nicht ausgestrichen hatte. Letztlich wurden die von Bartók zusätzlich in E_{UE1936-corr} eingetragenen Korrekturen übernommen, die Herausgeber berücksichtigten jedoch nicht, dass Bartók einige ihrer Vorschläge in E_{UE1936-list} abgelehnt hatte und dass editorische Ergänzungen, denen er in E_{UE1936-corr} nicht explizit zugestimmt hatte, ignoriert werden sollten. Das führte dazu, dass E-parts_{UE1936} etliche von Bartók nicht gewünschte Warnvorzeichen enthält. (Diese wurden später auch in die revidierte, 1947 postum veröffentlichte Ausgabe der Partitur übernommen.)

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.

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.

Im Fünften Streichquartett sicherte Bartók erstmals in seinen Quartetten die Wahl des korrekten Tempos doppelt ab: Neben Metronomangaben notierte er Spieldauern für jeden Satz sowie für einzelne Abschnitte daraus, jeweils bis auf eine halbe Sekunde genau. Darüber hinaus gab er die Gesamtspieldauer des Werks an. Man beachte allerdings, dass Bartók die Metronomzahlen und Spieldauern bestimmte, bevor er Gelegenheit hatte, eine Aufführung des Werks zu hören. In L_B schrieb er: „Möglich übrigens, dass z. B. das sehr rasche Tempo des letzten Satzes vielleicht in der Praxis unmöglich ist, bzw. dass dadurch die Klarheit leidet; das muss versucht werden.“

Kolisch erwiderte in L_K : „Das Tempo ist durchaus möglich ohne dass die Klarheit leidet.“ Dies bestätigt auch die Studioaufnahme des Kolisch-Quartetts von 1940 (*Allegro*: 6'52", *Adagio molto*: 5'42", *Scherzo*: 4'37", *Andante*: 4'05", *Finale*: 6'37"; Gesamtdauer: 27'53"). Bartóks Einträge in AP_B zeigen, dass er bei der Arbeit mit dem Neuen Ungarischen Streichquartett Anfang 1936 etwas längere Spieldauern ermittelte, als er ursprünglich vorgeschrieben hatte (*Allegro*: 7', *Adagio molto*: 5½', *Scherzo*: 4½', *Andante*: 5', *Finale*: 6½'; Gesamtdauer: 28½'). Dennoch veranlasste er keine Änderung der Tempoangaben oder Spieldauern.

Gemäß Bartóks Eintrag in L_K gilt die Anweisung *Agitato* in T 58 des *Scherzo da capo* bis zum Buchstaben C (d. h. T 66).

Taktstriche, Betonung, Rhythmus

Wie Bartóks eigene Aufnahmen seiner Klavierwerke zeigen, war die Empfindung von Auftakt und gutem Taktteil für ihn ein zen-

trales Moment. Es gibt allerdings einige Fälle, in denen er einen ganzen Satz in einheitlichem Takt notierte und die natürliche Hierarchie von schwerem und leichtem Taktteil nicht berücksichtigte. Zum *Allegro* im Fünften Quartett schrieb Bartók in L_B : „Wie im I. Satz des IV. Quartetts sind auch hier die Taktstriche sehr oft nur Orientierungszeichen; um Missverständnisse[n] vorzubeugen, habe ich an vielen Stellen das Zeichen $\dot{\quad}$ gebraucht: was vor $\dot{\quad}$ steht, ist Auftakt, was nach $\dot{\quad}$ steht, ist guter Taktteil (meistens auch betont).“

In Bezug auf das eröffnende *Allegro* schrieb Bartók in L_B : „Um die $\lceil _3 \rceil$ Zeichen zu ersparen, gebrauche ich eine gewisse Schreibweise. Wo aus dem Notenbild klar hervorgeht, dass es sich um Triolen handelt, ist keine besondere Schreibart notwendig und auch $\lceil _3 \rceil$ überflüssig. Anders jedoch dort, wo (Achtel)pausen vorkommen. In diesem Fall deute ich die Zusammengehörigkeit der Triolengruppen durch die Verlängerung der Querbalken an: $\overline{\dot{\quad}\dot{\quad}\dot{\quad}}$, $\overline{\dot{\quad}\dot{\quad}\dot{\quad}}$, und sogar $\overline{\dot{\quad}\dot{\quad}\dot{\quad}}$ ($\overline{\dot{\quad}\dot{\quad}\dot{\quad}}$), auch $\overline{\dot{\quad}\dot{\quad}\dot{\quad}\dot{\quad}\dot{\quad}\dot{\quad}} = \overline{\dot{\quad}\dot{\quad}\dot{\quad}\dot{\quad}\dot{\quad}\dot{\quad}}$ “

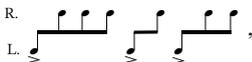
In L_B finden sich Übungen zur Vorbereitung auf den „bulgarischen Rhythmus“ des *Scherzos* (siehe Auszug aus Bartóks Brief, S. 68). Im Postskriptum von L_B entschuldigte sich Bartók dafür, Vorübungen anzuraten, fügte jedoch hinzu, dass die Ausführung solcher Rhythmen selbst für ihn zu Anfang „garnicht so leicht und einfach“ gewesen war. Sándor Végh erinnert sich an eine Aussage Bartóks, dass sich der Rhythmus des *Scherzos* „wie ein Walzer“ anfühlen solle (*Így láttuk Bartókot* [So sahen wir Bartók], hrsg. von Ferenc Bónis, Budapest 1995, S. 202).

Laut L_B bilden im *Finale* in der Regel zwei Takte einen „Grosstakt“. In Zweifelsfällen kennzeichnete Bartók zusammengehörige Takte mit $\lceil _ \rceil$. Das Phänomen des „Grosstakts“ machte er sogar durch die Taktzählung des *Finales* kenntlich: Er zählte

(♩ = 414)
 Sie sagen:  | (sehr oft hintereinander)

und schlagen hiezu mit der Hand 

dann kann die Oberstimme plötzlich verstummen, und nur die Hand schlägt die 3 Schläge. Kann auch von zweien zugleich geübt [werden:] der eine schlägt den oberen, der andere den unteren Rhythmus. Auch Fingerübungen – woimmer, z. B. auf einem Tische – können nützlich sein:

Fingersatz:  oder mit zwei Händen so verteilt: 

oder andere Kombinationen: , etc.

Mit dem Hauptteil des Scherzo's werden wohl keine besonderen Schwierigkeit[en] sein; im Trio jedoch sind die  Zählleinheiten noch rascher: M.M. 560. Da kann man sich die Sache so vorstellen, als ob man fast gleiche Werte zu spielen hätte: , nur sollen die mit – bezeichneten (im Quartett mit  bezeichneten) Noten kaum merklich länger sein. Eigentlich ist dieser Rhythmus wie ein überhastetes  zu betrachten, in welchem die Viertel etwas zu kurz geraten sind.

Der Unterschied zwischen , , und  ist natürlich wichtig.

Auszug aus Bartóks Brief an Kolisch (L_B)

den ersten Halbtakt (den man normalerweise nur als Auftakt betrachten würde) bewusst als T 1, sodass er zusammen mit T 2 bereits den ersten „Grosstakt“ bildet.

Kurze Vorschläge () sollten stets vor dem Schlag gespielt werden, sofern davor kein regulärer oder gepunkteter Taktstrich steht.

Stimmenhierarchie

Bartók verwendete, insbesondere in dichteren kontrapunktischen Passagen, unterschiedliche Zeichen, um die Haupt- und Nebenstimmen zu kennzeichnen. Im 5. Streichquartett wird die Stimmenhierarchie durch die Dynamik sowie die Bezeichnung *in rilievo* angegeben, die in Bartóks Notation eine ähnliche Bedeutung hat wie Schönbergs Zeichen für die „Hauptstimme“.

Vorzeichen

In der vorliegenden Edition wurden die meisten der von den Lektoren der Universal Edition in E-parts_{UE1936} hinzugefügten Warnvorzeichen , die ihren Weg in die postume

Ausgabe der Partitur gefunden haben, nicht übernommen. Lediglich einige Warnvorzeichen, die für das Verständnis des Notentexts unerlässlich scheinen, werden als Herausgeberergänzungen aufgenommen (d. h., sie erscheinen in kleinerem Stich). Gepunktete Taktstriche wirken sich nicht auf die Gültigkeit von Warnvorzeichen im jeweiligen Takt aus.

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 ’ in T 291 des *Finales* (zuerst in Schicht 5 von AP_B eingeführt) steht vermutlich nur für eine kurze Unterbrechung, nicht für eine Luftpause.

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“.

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 Fünfte Streichquartett relevanten Abschnitte:

- das gewöhnliche *staccato* wobei das Klingelassen des Tones zwischen einem Moment und beinahe der Hälfte des Notenwertes schwankt.
- ∓ ∓ ∓ das Zeichen der Halbkürze (das Klingelassen 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 jedem 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, \succ 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 \succ sei als dynamischer Akzent zu verstehen, das Zeichen \wedge dagegen als rein agogischer, als eine musikalische Nuance (siehe Claude Kennesson, *Székely and Bartók. The Story of a Friendship*, Portland 1994, S. 404).

Das *sempre f* notierte Thema in T 25 ff. und 147 ff. des *Allegros* wird häufig in einem *Détaché*-Stil mit Unterbrechungen zwischen den Noten gespielt. Nachdem Bartók die Ausführung des Neuen Ungarischen Streichquartetts gehört hatte, tilgte er jedoch die Anweisung *marc.*, die ursprünglich auf *sempre f* folgte, und erzwang, über jeder Note Tenuto-Zeichen hinzuzufügen.

Bartók war sich nicht sicher, ob es möglich ist, die Vc-Passage im *Finale* T 368 ff. im von ihm vorgegebenen raschen Tempo zu spielen, und schrieb in LB: „Die Achteln sind weniger wichtig (können verschwommen sein), dagegen muss die Viertelnote mit dem \succ sehr klar herauskommen; die ganze Stelle (dann später auch in den übrigen Stimmen) soll wie ein Geklopf, oder Getrommel klingen.“

Strichangaben, Bögen mit abschließendem Staccato

Obwohl er kein Streichinstrument beherrschte, war Bartók mit der Streicherpraxis seiner Zeit bestens vertraut, vor allem derjenigen, die sich in der ungarischen Geigerschule 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. Bartók betrachtete die Zeichen \sqcap und \surd sowie Anweisungen wie *sul ponticello* und *in modo ordinario* in den Streicherstimmen deshalb als festen Bestandteil des Noten-

texts und als maßgeblich für die intendierte Wirkung. Bartók bat Streicher seines Vertrauens wiederholt darum, diese Anweisungen auszuprobieren.

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. In L_B räumte er ein: „Spiccato liebe ich nicht sehr. Alle nicht mit \sim bezeichneten Stellen sollen mehr oder weniger mit liegendem Bogen gespielt werden, mehr oder weniger getrennt (oder kaum getrennt) je nach dem Charakter der Stelle. Die mit \dots (Punkten) bezeichneten Notengruppen können eventuell spiccato gespielt werden.“ Bezüglich T 81–85 und 91–92 des *Scherzo da capo* fügte er hinzu: „Am Schluss des *Scherzo da capo*'s; Takt 81–85 und 91–92 sollen die mit staccato-Punkt bezeichneten Noten mit geworfenem Bogen geschlagen werden.“

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).

Bartók notierte End-Staccati lange Zeit nur in der üblichen Form (\sim). Ab dem Fünften Streichquartett unterschied er in den Streicherstimmen jedoch zwischen einem Portato-ähnlichen Absetzen und dem üblichen End-Staccato: \frown „bedeutet ein Absetzen vor [der] letzten [Note]“, \smile „bedeutet eine kürzere Dauer des letzten Tons ohne jegliches Absetzen“ (Bartók an Erwin Stein, 7. Dezember 1939).

Saiten, Fingersatz, Flageolett

Die Saitenbezeichnungen und der gelegentlich in den Streichquartetten eingetragene Fingersatz sind fester Bestandteil des Notentexts und maßgeblich für die beabsichtigte Wirkung. Natürliche Flageolets sind in Klangnotation notiert (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. Künstliche Flageolets sind als Zweiklang notiert: Der Finger, der die Saite fest greift, ist als normaler Notenkopf mit dem gewünschten Notenwert notiert, der lose auf der Saite liegende Finger dagegen unabhängig vom Notenwert als leerer, rautenförmiger Notenkopf.

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 *leggero*, *grazioso* oder *dolce* angegeben ist, im Gegensatz zu *espressivo*, das für ein gemäßigtes, geschmackvolles Vibrato steht.

Glissando, Pizzicato, besondere Effekte

Im Streichquartett Nr. 5 notiert Bartók Glissandi als gerade Linie. 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 Noten [recte: Note] stattfindet.“ In einem unveröffentlichten (in BBA verwahrten) Aufsatz zu Bartóks Streichquartetten erklärt Imre Waldbauer, dass das Gleiten ab dem Dritten Quartett zu einem eigenständigen Effekt wird (im Unterschied zum weicheren, im Portamento verwendeten Gleiten, das nur die Anfangs- und Endnote betont) und dass es während seiner gesamten Dauer mit Klang erfüllt sein sollte.

Bartók versah den besonderen Effekt *quasi gliss.* mit einem gut lesbaren zusätzlichen Fingersatz (siehe *Allegro* T 17 ff.). In

L_B bezeichnete er Glissandi in Terzen (*Allegro* T 39–40 VI 1/2) als Experiment („wenn sie zu schwierig sind oder schlecht klingen müsste die Stelle geändert werden“), doch nach Kolischs zustimmender Antwort in L_K behielt er die Idee bei. Laut L_B hat Vc beim *gliss. il trillo* (*Finale* T 798–800) „einen Triller zu spielen und gleichzeitig langsam hinaufzurutschen“.

Pizzicati können auf unterschiedlichste Weise korrekt ausgeführt werden. Vermutlich war Bartók mit den Gepflogenheiten des Pizzicato-Spiels zu seiner Zeit nicht zufrieden. In Hinblick auf die *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* bemerkte er in einer für Paul Sacher bestimmten Nachricht: „Schönes pizz.-Spiel ist sehr wichtig (leider haben die meisten Strichinstr.-spieler nicht genug Übung darin).“ Die Ausführung des sogenannten „Bartók-Pizzicato“ im Streichquartett Nr. 5 erklärt der Komponist in einer Fußnote am Ende des *Scherzo da capo*. Auch das am oberen Ende des Griffbretts mit der linken Hand auszuführende Pizzicato (*Adagio molto* T 32 VI 2) wird in Partitur und Stimmen durch eine Fußnote erläutert. In L_B präzisiert Bartók die Position: „Mit ‚oberen‘ meine ich ungefähr die Stelle, wo *as* gegriffen wird.“

In L_K fragte Kolisch, ob die obere Note, also der Schlussston des *pizz. glissando* (*Andante* T 5 VI 1, T 6 ff. und 98 ff. Vc), ebenfalls gezupft werden sollte. Bartóks Antwort ist nicht bekannt, aber er hat dies offenbar verneint, da in der Aufnahme des Kolisch-Quartetts von 1940 nur die erste Note gezupft wird.

Bartóks Anmerkung in L_K zeigt, dass die *tr*-Zeichen in T 21–23 des *Allegros* nicht als verkürzte Formen des Motivs von VI 1 in T 21 zu spielen sind (also nicht als Triller mit unterer Nebennote), sondern als normale Triller mit oberer Nebennote. Laut L_B müssen T 699–720 des *Finales* „sehr ledern, schulmässig klingen, aber trotzdem soll irgendwie ein Gespöttel hindurchleuchten“.

Dämpfer

Zu Bartóks Lebzeiten wurden Dämpfer aus Holz (insbesondere Ebenholz und Buchsbaum), Elfenbein oder Metall (insbesondere Stahl, Messing und Aluminium) hergestellt und waren immer noch ein separates Zubehörteil (meist in Form einer dreizackigen Klemme).

Budapest, Frühjahr 2024
László Somfai
Zsombor Németh

COMMENTS

vn = 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).

- D Draft score and sketches. Basel, Paul Sacher Foundation, Béla Bartók Collection (hereafter abbreviated SBB), shelfmark 71FSS1 (photocopy: Budapest, Bartók Archives, Institute for Musicology, HUN-REN Research Centre for the Humanities; hereafter abbreviated BBA). 36 leaves, comprising a draft score of 49 pages and 18 further pages of sketches or discarded material from the draft score. Written and corrected in ink, except for several sections in pencil and red pencil; many pages have corrections. The draft score is almost without slurs, articulation marks, dynamics, tempos, and other performance indications (except *arco*, *pizz.*, *con sord.*, and *senza sord.*). Metronome numbers are missing, but there are timings for movements II–IV.
- A Autograph score on tissue. Washington, D.C., Library of Congress, Music Division, shelfmark ML 29c.B29 (Case) (photocopy: BBA). 50 leaves, written in black india ink, numbered by Bartók (fols. 1–50). A clean copy with minor corrections only. The musical text closely resembles that of E_{UE1936}, but it lacks the corrections and changes that Bartók made to AP_B layers 2–5, and to the two sets of proofs (now lost).
- AP_B Bartók’s personal set of tissue proofs of A. Budapest, Library of the Institute for Musicology, HUN-REN Research Centre for the Humanities (hereafter

abbreviated ZTI), shelfmark C-3810/22 (kept in BBA). 25 leaves (printed on both sides) plus a cover sheet. Based on the different writing implements used by Bartók, and on the appearance of the changes in other sources, five layers of entries can be distinguished: (1) Corrections in red pencil, reinforced in ink and listed on the cover in blue pencil, added before A was sent to Washington, D.C. (29 September 1934); (2) Corrections in pencil, also marked in the margin; some of these originate from Kolisch’s letter to Bartók from 14 March 1935 (L_K, see below); (3)–(4) Corrections in ink and in red pencil, the latter occasionally marked as “uj” (new) in the margin, added before EC_{UE1936} was sent to Vienna (2 January 1936); (5) Corrections in blue pencil, added before C-list was sent to Vienna (8 February 1936).

- EC_{UE1936} A set of tissue proofs of A, engraver’s copy. SBB, shelfmark 71FSFC2, pp. 10–60 (photocopy: BBA). 25 leaves (printed on both sides). Bartók changed the title and dedication to their final form, and introduced in dark-blue ink the corrections that appear as layers 2–4 in AP_B, probably on several occasions. When he entered the corrections from AP_B layer 3 he also introduced three further corrections. The corrections that appear as layer 5 in AP_B were introduced in black ink by a Universal Edition editor, based on C-list. Engravers’ further markings appear in red, blue, and green pencils.
- E_{UE1936} First edition of the score. Vienna, Universal Edition, plate number “U. E. 10736 W. Ph. V. 167”, copyright 1936. Title: *BÉLA BARTÓK* |

- V. *STREICHQUARTETT* | [left:]
V^E QUATUOR | *À CORDES* | [right:]
VTH STRING | *QUARTET* | [centre:]
PARTITUR | *PARTITION SCORE*.
 Copy consulted: BBA, shelfmark
 BAN 2099 (Z. 1.505).
- EUE1936-corr** Copy of EUE1936 with entries by Universal Edition and Bartók. Vienna, Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung, shelfmark MH 14298/c-2 (photocopy: BBA). Vc part has markings concerning discrepancies between EUE1936 and the parts that were detected during the preparation of E-parts_{EUE1936} (see below). Bartók marked his approvals in red pencil, and also entered into the other parts corrections identical to those that he had accepted in EUE1936-list (see below). Finally, he copied his entries into EUE1936-B. EUE1936-corr was used as the engraver's copy for the revised edition of 1947.
- EUE1936-B** Bartók's personal copy of EUE1936, with corrections in red pencil. Budapest, Gábor Vásárhelyi's collection (hereafter abbreviated GV), shelfmark BHadd 58 (photocopy: BBA). Bartók incorporated all the accepted changes from EUE1936-corr and EUE1936-list into this source.
- AP-parts** Tissue proofs of A, cut into pieces and pasted onto sheets. SBB, shelfmark 71PARTSFC1 (photocopy: BBA). 11+10+11+11 leaves. Vn 2, va and vc have tempo and metronome markings (according to vn 1) in ink, added by Jenő Deutsch. All parts with the corrections that appear as layers 2–5 in AP_B in ink added by Bartók. A Universal Edition editor supplied missing measure numbers and rehearsal letters, added cues, and made a few minor corrections in pencil. There is no trace of use by performers.
- C-parts** A set of manuscript parts used at rehearsals and early performances by the New Hungarian Quartet. Salzburg, Mozarteum, Autographe Sandor Vegh, without shelfmark. Only the vn 1 part survives. Written in ink and annotated in pencil by Sándor Végh.
- E-parts_{EUE1936}** First edition of the parts. Vienna, Universal Edition, plate numbers "U.E. 10737a."–"U.E. 10737d.", copyright 1936. Title: *BÉLA BARTÓK* | *V. STREICHQUARTETT* | *V^E QUATUOR À CORDES* / *VTH STRING QUARTET* | *PARTIES STIMMEN PARTS*. Lithograph of a manuscript master copy. Copy consulted: ZTI, shelfmark IV-16043/2019 (kept in BBA).
- C-list** List of corrections to ECUE1936 by Jenő Deutsch, amended by Bartók. SBB, shelfmark 71FSFC2, pp. 1–9 (photocopy: BBA). With the corrections that appear as layer 5 in AP_B and a footnote to *Scherzo da capo* M 88.
- EUE1936-list** Editors' list of corrections to EUE1936, revised by Bartók. Vienna, Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung, shelfmark MH 14298/c-2 (photocopy: BBA). List of discrepancies between EUE1936 and the parts for vn 1, vn 2, va (see EUE1936-corr). Bartók crossed out superfluous entries in red pencil and indicated what he accepted, occasionally with additional comments in dark-blue ink.
- LB** Bartók's letter to Rudolf Kolisch, 23 October 1934. Private collection (photocopy: BBA). Written in German.
- LK** Rudolf Kolisch's letter to Bartók, 14 March 1935. GV, shelfmark BH/III 931 (photocopy: BBA; published in *Documenta Bartókiana* 3, ed. by Denijs Dille, Budapest, 1968, pp. 173 f.). Typescript in German, with Bartók's notes in pencil.

About this edition

The primary source for this edition is the first edition of the score with Bartók's corrections (EUE1936-B). In addition, the cor-

rected copy of the first edition and the errata list prepared by Universal Edition (E_{UE1936-corr}, E_{UE1936-list}), the first edition of the parts (E-parts_{UE1936}), as well as Bartók's personal tissue proofs (AP_B) and his correspondence with Kolisch prior to the premiere (L_B, L_K) 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 surviving sources. Both Bartók and Universal Edition were very careful in supervising the publication of the score, so there were very few errors in the text of E_{UE1936}. But during preparation of E-parts_{UE1936} the proofreaders found discrepancies between the score and the parts, which were discussed with Bartók in E_{UE1936-corr} and E_{UE1936-list}. The composer informed his publisher that the only valid corrections were those he had marked for acceptance or added to E_{UE1936-corr}, and that the crossed-out entries on the E_{UE1936-list} should be disregarded; however, he did not mention that in E_{UE1936-corr} he had only marked his acceptances, and not crossed out his rejections. In the end, the corrections that Bartók had added in E_{UE1936-corr} were included, but the editors did not take into account that some of their suggestions in E_{UE1936-list} had been rejected by Bartók, and that those suggested additions that Bartók had not marked as accepted in E_{UE1936-corr} should not be added. As a result, several unwanted cautionary accidentals that Bartók did not really intend appeared in E-parts_{UE1936}. (They were later also included in the revised edition of the score published posthumously in 1947.)

Square brackets indicate editorial additions to the musical text; added accidentals appear in smaller print. Bartók's original footnotes are marked with * and the original language is printed in italics. Important differences between the sources concerning

aspects of musical performance 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. Bartók's 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.

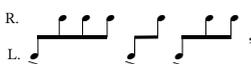
For the first time in his string quartets, Bartók doubly secured the exact tempi in the Fifth Quartet by supplying both metronome markings and durations for each movement, and for individual sections within the movements, with precision of up to half a second. He also gave the total timing for the work. Note, however, that Bartók fixed these metronome numbers and durations before having a chance to listen to a performance. In L_B he wrote that "it is possible however that, e.g., the very fast tempo of the last movement may prove to be impossible in practice, or thereby spoil the clarity; this must be tried out."

Kolisch wrote in L_K that "the tempo is entirely possible without sacrificing clarity", and this is confirmed by the 1940 studio recording by the Kolisch Quartet (*Allegro*: 6'52", *Adagio molto*: 5'42", *Scherzo*: 4'37", *Andante*: 4'05", *Finale*: 6'37"; total: 27'53"). Bartók's notes on AP_B show that when coaching the New Hungarian Quartet in early 1936 he measured slightly different durations than those which he originally

(♩ = 414)
 You say:  (many times, repeatedly)

and beat with your hand 

then the upper part can suddenly become silent and only the hand strikes the three beats. [This] can also be practiced by two [persons] so that one beats the upper, and the other the lower part. Even finger exercises – wherever, e.g., on a table – may be useful:

fingering:  or with two hands divided this way: 

or other combinations: , etc.

With the main part of the *Scherzo* you will surely have no particular problem[s]; however, in the *Trio*, the ♩ units are even quicker: *MM* 560. Here imagine that you would have to play almost equal values: , with just the notes marked with a – (in the *Quartet* the ♩ notes) hardly noticeably longer. This rhythm should actually be regarded as if it was a hurried  in which the quarter-notes were slightly shorter.

Of course, the difference between ♩, ♩, and ♩ is important.

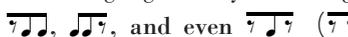
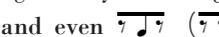
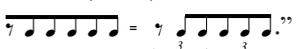
Excerpt from Bartók's letter to Kolisch (L_B)

prescribed (*Allegro*: 7', *Adagio molto*: 5½', *Scherzo*: 4½', *Andante*: 5', *Finale*: 6½'; total: 28½'). However, he did not initiate any changes in tempi or durations.

According to Bartók's entry in L_K the validity of the *Agitato*, indicated at *Scherzo da capo* M 58, ends at letter C (i.e., M 66).

Barlines, Accentuation, Rhythm

As documented by Bartók's own recordings of his piano works, the feeling of *Auftakt* and *guter Takteil* (upbeat and downbeat) was crucial for him. There are a few exceptions, though, where a movement is notated in a uniform metre and does not take into account the natural hierarchy of beats and upbeats. Bartók wrote concerning the *Allegro* of the Fifth *Quartet* in L_B “as in the 1st movement of the 4th *Quartet*, here too the barlines are very often only orientation signs; to avoid any misunderstanding I have used the marking ∴: what is before the ∴ is an upbeat, and what is after the ∴ is a downbeat (generally also stressed).”

In regard to the opening *Allegro*, Bartók added in L_B that “in order to save on $\overline{\text{3}}$ signs, I use a certain notation. Where it is clear from the score that these are triplets, no special notation is necessary and $\overline{\text{3}}$ is also superfluous. But it is different where (eighth) rests occur. In this case I indicate the triplet groups that belong together by extending the beams: , and even , also .

In L_B there are preliminary exercises for how one should prepare for the “Bulgarian rhythm” of the *Scherzo* (see the excerpt from Bartók's letter). In the postscript to L_B Bartók apologized for suggesting preliminary exercises but added that even for him the execution of such rhythms was “not at all easy and simple” at the beginning. Sándor Végh remembered that Bartók told him that the rhythm of the *Scherzo* should be felt “like a waltz” (*Igy láttuk Bartókot* [This is How We Saw Bartók], ed. by Ferenc Bónis, Budapest, 1995, p. 202).

According to L_B, in the *Finale* two measures generally make up a “Grosstakt” (large measure). In ambiguous places Bartók marked measures that belonged together with a \square . He even signalled the phenomenon of “Grosstakt” through his measure numbering of the *Finale*, intentionally counting the first half-measure (which would normally be regarded only as an upbeat) as M 1 so that it is already part of the first “Grosstakt” that ends with M 2.

Short appoggiaturas (♯) should be played before the beat, unless preceded by a stand-ard or a dotted barline.

Hierarchy between the Voices

Bartók, especially in denser contrapuntal sections, used different signs to indicate the primary and secondary voices. In String Quartet no. 5 this hierarchy between the voices is shown by the dynamics as well as by the marking *in rilievo*, which in Bartók’s notation has a meaning similar to Schoenberg’s “Hauptstimme” sign.

Accidentals

This edition rejects most of the cautionary ♯ accidentals that were added by the editors at Universal Edition to E-parts^{SUE1936} and found their way into the posthumous edition of the score. However, some of them, which seemed essential for proper understanding, have been retained as editorial accidentals (i.e., they appear in smaller type). Dotted barlines do not affect the validity of the accidentals within the given measure.

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 London, Bartók explained the difference between the two signs of separation thus: “’ (comma) means not only an interruption, but also an addi-

tional 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).

The ’ in *Finale* M 291 (first introduced in AP_B, layer 5) probably means only a short interruption, rather than a Luftpause.

A further important mark of separation is the fermata (∞). In his 1913 *Piano Method* Bartók describes the function of the fermata as “more or less the doubling of the value below it.”

Articulation, Accent Signs

Bartók discusses the proper meaning of the signs of articulation and touch in the preface to his edition of the *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*. Below we quote the passages relevant to String Quartet no. 5:

- · · · normal *staccato* (from the momentary sounding of the note at almost half of its length).
- τ τ τ 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 Kenne-
son, *Székely and Bartók. The Story of a
Friendship*, Portland, 1994, p. 404).

The *sempre f* theme at *Allegro* M 25 ff.
and 147 ff. is often played in a detached
style with interruptions between the notes.
Note, however, that after listening to the
performance of the New Hungarian Quartet
Bartók erased the instruction *marc.* that
originally followed *sempre f*, and consid-
ered adding tenuto signs above each note.

Bartók was not sure whether the vc pas-
sage in *Finale* M 368 ff. could be played in
the quick tempo he prescribed, and thus
wrote in L_B that “[t]he eighth notes are less
important (can be blurred), but the quarter
notes with > must come through very clear-
ly; the whole passage (later in the other
parts, too) must sound like knocking or
drumming.”

Bow Strokes, Slurs Ending with Staccato

Although he was not a string player, Bartók
profoundly knew the potentialities of con-
temporary 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. Therefore in his
string parts Bartók regarded the \sqcap and \surd
signs, and instructions such as *sul ponticel-
lo* and *in modo ordinario* as integral parts
of the text, and as significant constituents of
the intended effect. They must be under-
stood not as technical aids but primarily as
musical instructions for accentuation in
unusual or ambiguous places. Bartók re-
peatedly asked his trusted string players to
test these instructions.

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 Bar-
tók. In L_B he confessed: “I do not like spiccato
very much. All passages not marked with \sim

should more or less be played with the bow
on the string, more or less separated (or
hardly separated), always according to the
character of the passage. The group of notes
marked with (dots) can potentially be
played spiccato.” Concerning M 81–85 and
91–92 in *Scherzo da capo* he added “the
notes marked with a staccato dot are to be
hit with bouncing bow stroke.”

Musicians who had played with Bartók
remembered that, for him, *tenuto*, especial-
ly 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).

Bartók for a long time notated end-stac-
cato using the traditional form (\sim). From
the Fifth Quartet on, however, he differen-
tiated in string parts between a portato-like
separation and the common end-staccato:
 \sim “means an interruption before the last
[note]”, \sim “means a shorter sound of the
last note, without any interruption” (Bar-
tók to Erwin Stein, 7 December 1939).

Strings, Fingering, Harmonics

String specification and occasional finger-
ings in Bartók’s quartets are an integral
part of the text, and a significant constitu-
ent of the intended effect. Natural harmon-
ics are written in pitch notation (as a note
with a small circle above it where the note
indicates the sounding pitch), and Bartók
specified the intended string if he did not
opt for the most obvious version. Artificial
harmonics are notated as a dyad: the finger
that firmly presses the string is notated as a
pitch with the desired note value, while the
finger that lies lightly on the string is notat-
ed as an empty diamond (regardless of the
note value).

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 ob-
ligatory nor beautiful. We assume that, ac-

ording to Bartók's concept, hardly any vibrato is needed when *leggero*, *grazioso*, or *dolce* are indicated; this is in contrast to *espressivo*, which signifies a moderate, tasteful vibrato.

Glissando, Pizzicato, Special Effects

In String Quartet no. 5 Bartók indicates glissandi using a straight 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 even slide occurs during the full value of the first note.” Imre Waldbauer, in an unpublished essay on Bartók's string quartets (preserved in BBA), claimed that, from the Third Quartet on, sliding becomes an effect in its own right (in contrast to the softer slides used in portamento, where the sliding emphasizes the outer notes only), and these slides should be filled with sound during their full duration.

Bartók marked the special effect *quasi gliss.* by additional fingering (see *Allegro* M 17 ff.) in a visually clear way. In L_B he considered glissandi in thirds (*Allegro* M 39–40 vn 1/2) as an experiment (“if they sound too difficult, or bad, the passage should be changed”), but after Kolisch's positive reply in L_K he kept the idea. According to L_B , at the *gliss. il trillo* (*Finale* M 798–800 vc) one “plays a trill and at the same time slowly slides upwards.”

There is a wide range of potentially correct interpretations of pizzicatos. Bartók was probably not satisfied with the general pizzicato playing of his time. With reference to *Music for Strings, Percussion, and Celesta* he made the following comment in a message intended for Paul Sacher: “beautiful pizz.-playing is very important (unfortunately most string players are not skilled enough in it).” The execution of the so-called “Bartók pizzicato” in String Quartet no. 5 is explained in a footnote by the composer at the end of *Scherzo da capo*. The left-hand

pizzicato at the upper end of the fingerboard (*Adagio molto* M 32 vn 2) is also described in a footnote in the score and in the parts. Bartók further clarified the position in L_B : “by ‘upper’ I mean roughly the point where *ab* is stopped.”

In L_K Kolisch asked Bartók regarding performance of the *pizz. glissando* (*Andante* M 5 vn 1, M 6 ff. and 98 ff. vc) whether the upper note, i.e., the terminal pitch, should also be plucked. Bartók's answer is not known, but his instruction must have been negative since on the Kolisch Quartet's 1940 recording only the starting note is plucked.

Bartók's note in L_K clarifies that the *tr* signs in *Allegro* M 21–23 are not abbreviations of the motive of vn 1 M 21 (i.e., trills with lower notes), but are normal trills with upper auxiliary notes. According to L_B , *Finale* M 699–720 “must sound very dull, pedantic, yet in spite of that, mockery should somehow shine through.”

Mute

During Bartók's lifetime mutes were made of wood (especially ebony and boxwood), ivory, or metal (particularly steel, brass, and aluminium) and were still a separate accessory (typically in the form of a three-pronged clamp).

Budapest, spring 2024

László Somfai

Zsombor Németh