

## 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. Basel, Paul Sacher Stiftung, Sammlung Béla Bartók (im Folgenden PB), Signatur 60FSS1 (Fotokopie: Budapest, Bartók-Archiv, Institut für Musikwissenschaft, Geisteswissenschaftliches Forschungszentrum, Eötvös Loránd Forschungsnetzwerk; im Folgenden BBA). 18 Blätter, keine Paginierung von Bartók. Der Partiturentwurf enthält zahlreiche Notate auf den Seitenrändern und in von Hand gezogenen Notenzeilen sowie etliche Einfügungen, ausgekratzte und durchgestrichene Stellen. Mit Tinte geschrieben; vereinzelte Noten sind in Bleistift und die Satzbezeichnungen mit blauem Buntstift notiert (*I.*, *II.*, und *Coda*; *Ricapitulazione della prima parte* nicht bezeichnet). Tempoangaben, Metronomzahlen und Instrumentennamen fehlen. Nur sehr wenige dynamische und Artikulationsbezeichnungen sowie Vortragsanweisungen; die Angaben *pizz.*, *arco*, *con sord.*, *senza sord.*, *sul pont.*, und *in modo ordinario* sind jedoch meist vorhanden.
- A Autographe Partitur. Philadelphia, University of Pennsylvania Libraries, Van Pelt-Dietrich Library Center, Albrecht Music Library (im Folgenden US-PHu), Signatur Ms. Coll. 35. 12 Blätter,

Noten auf S. 1–20. Die Grundschicht ist eine Abschrift von D in blauer Tinte. Artikulationsbezeichnung, Dynamik, Tempo- und Metronomangaben und sogar Strichbezeichnungen wurden entweder zunächst mit Bleistift hinzugefügt und dann mit Tinte nachgezogen oder direkt mit Tinte notiert. Während der Abschrift der Seiten 15–33 von C<sub>Phil</sub> nahm Bartók in A einige Änderungen mit blauer Tinte vor. Weitere kleinere Korrekturen in Tinte fügte er vermutlich nach dem Einreichen von C<sub>Phil</sub> ein.

C<sub>Phil</sub> Partiturabschrift für den Wettbewerb. US-PHu, Signatur Ms. Coll. 35. 20 Blätter, Noten auf S. 1–33. Reinschriftliche Kopie von A. Vorderer Umschlag, S. 1–2 und 15–33 von Bartók mit blauer Tinte notiert; S. 3–8 und 9–14 von zwei Kopisten mit schwarzer Tinte notiert und von Bartók mit blauer Tinte korrigiert.

EC<sub>UE1929</sub> Erste fotografische Reproduktion von A, Stichvorlage. PB, Signatur 60FSFC1 (Fotokopie: BBA). 19 Blätter in einem als Umschlag dienenden Doppelblatt, das auf der Vorderseite den Titel und auf der hinteren Innenseite eine autographe Abschrift der S. 20 von A enthält; vordere Innenseite und Rückseite des Umschlags leer. Bartók trug kleinere Korrekturen mit rotem Buntstift ein, bevor er die Kopie am 13. September 1928 an die Universal Edition schickte. Nachdem der Verlag sie zurückgesandt hatte, revidierte Bartók sie bis zum 22. Dezember mit Tinte. Nach dem 3. Januar 1929 trug ein Lektor der Universal Edition Anweisungen zur Seitengestaltung mit blauem Buntstift ein.

APh<sub>2</sub> Zweite fotografische Reproduktion von A. Cambridge MA, Harvard University, Houghton Library, Signatur Box 61, MS Mus 195, Folder 1593 (Nachlass von Rudolf Kolisch). 20 Blätter, einseitig bedruckt (S. 1–20). Nur eine ein-

zige Eintragung von Bartók, bei der er eine schlecht lesbare Passage neu ausschrieb. Ein Lektor der Universal Edition trug kleinere Änderungen mit rotem Buntstift sowie Anmerkungen für den Kopisten von EC-parts<sub>UE1929</sub> mit Bleistift ein.

E<sub>UE1929</sub> Erstaussgabe der Partitur. Wien, Universal Edition, Plattennummer „U. E. 9597 W. Ph. V. 169“, Copyrightvermerk 1929. Titel: *BÉLA BARTÓK | III. STREICH-QUARTETT | III<sup>ème</sup> QUATUOR À CORDES III<sup>rd</sup> STRING QUARTET | PARTITUR | PARTITION SCORE*. Verwendetes Exemplar: BBA, Signatur BAN 445 (Z. 10.022).

E<sub>UE1932</sub> Revidierte Ausgabe von E<sub>UE1929</sub> mit gleicher Plattennummer, gleichem Copyrightvermerk und Titel. Verwendete Exemplare: BBA, Signatur BAN 1907; Budapest, Széchényi Nationalbibliothek (Országos Széchényi Könyvtár), Signatur Z. 16.340.

EC-parts<sub>UE1929</sub> Stimmenabschrift, von der Universal Edition für das Waldbauer-Kerpely-Quartett erstellt und als Stichvorlage für die Stimmen verwendet. Wien, Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung, Signatur MH 14297/c. 8+8+8+8 Blätter. Diese Quelle enthält fünf Schichten: (1) Die in Tinte von zwei Kopisten der Universal Edition auf Grundlage von APh<sub>2</sub> notierte Grundschicht. (2) Fingersätze, Strichbezeichnungen und Anmerkungen (teils auf Ungarisch) in Bleistift und rotem Buntstift von Mitgliedern des Waldbauer-Kerpely-Quartetts. Diese von den Musikern im Herbst 1928 eingetragenen Änderungen entsprechen den von Bartók 1928 in EC<sub>UE1929</sub> vorgenommenen Einträgen. Einige Eintragungen in Vl 1 sind allerdings mit „B“ bezeichnet; sie könnten spätere mündliche Anweisungen Bartóks vom Frühjahr 1929 wiedergeben. (3) Korrekturen und Hinzufügungen Bar-

tóks in Tinte, die kurz vor oder nach der Aufführung am 20. März 1929 erfolgten. Bartók zeichnete nicht nur zahlreiche Bleistifteintragungen der Musiker nach, sondern notierte auch neue Ideen, darunter die endgültigen Metronomzahlen. (4) Eintragungen Bartóks in rotem Buntstift, die zweifellos nach der Aufführung am 20. März erfolgten. Mit den Eintragungen wurden zum Teil bereits feststehende Details bestätigt und noch vorhandene Kopierfehler korrigiert, sie betreffen aber auch Fragen der Notation und Seitengestaltung. (5) Nach dem 25. oder 26. April 1929 richtete ein Lektor der Universal Edition das Manuskript mit blauem Buntstift und Bleistift für den Stich ein.

E-parts<sub>UE1929</sub> Erstaussgabe der Stimmen. Wien, Universal Edition, Plattennummern „U.E. 9598a.“–„U.E. 9598d.“, Copyrightvermerk 1929. Titel: *BÉLA BARTÓK* | *III. STREICHQUARTETT* | *III<sup>ème</sup> QUATUOR À CORDES* / *III<sup>d</sup> STRING QUARTET* | *PARTIES STIMMEN PARTS*. Verwendete Exemplare: BBA, Signaturen IV-16049/2019, IV-16050/2019, BAN 2032 (Z. 63).



A-list Autographe Liste von Korrekturen auf einer Postkarte Bartóks an die Universal Edition (15. Mai 1929). PB, BB–UE (Fotokopie: BBA). Die Korrekturen wurden nicht in E<sub>UE1929</sub> übernommen.

E<sub>UE1929</sub>-list Fragebogen, welcher der (heute verschollenen) Stichvorlage für die revidierte Ausgabe beilag. PB, BB–UE (Fotokopie: BBA).

### Zur Edition

Als Hauptquelle für die vorliegende Edition diente die revidierte Ausgabe der Partitur (E<sub>UE1932</sub>). Ergänzend wurden die Erstaussgaben der Partitur und der Stimmen (E<sub>UE1929</sub>, E-parts<sub>UE1929</sub>), die wichtigsten erhaltenen handschriftlichen Quellen (A, C<sub>Phil</sub>, EC<sub>UE1929</sub>, EC-parts<sub>UE1929</sub>) und der Fragebogen (E<sub>UE1929</sub>-list) herangezogen, welcher der

heute verschollenen Stichvorlage der revidierten Ausgabe beilag.

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 revidierten Ausgabe auf Grundlage der genannten Quellen zu korrigieren. In mehrstimmigen Abschnitten verwendete Bartók eine altertümliche Schreibweise für punktierte Noten, die über die Taktgrenze reichen (*Prima parte* T 8–11, 31–32, 48–51 und 83–85, *Seconda parte* T 58–59, *Ricapitolazione della prima parte* T 67–69 und *Coda* T 79–80). In D notierte er sie noch standardisiert als übergebundene Noten; in A setzte er hingegen Verlängerungspunkte über die Taktgrenze hinweg. All diese Stellen wurden während der Drucklegung konsequent zur Standardnotation zurückgeändert. Zudem wurde die Notierung von  (die das Ende einer Phrase und den Anfang einer neuen Phrase verdeutlichte) in den Stichvorlagen der Partituren und Stimmen sowie vermutlich in den verschollenen Korrekturfahnen allmählich zu  geändert. Da C<sub>Phil</sub> und A identisch notiert sind und eine Einwilligung Bartóks in die Änderung seiner Notation durch keine Quelle bezeugt wird, stellen wir Bartóks Originalnotation in der Studienpartitur (HN 7423) wieder her; nur in den Stimmen behalten wir für die punktierten Noten (zur leichteren Lesbarkeit) die Standardnotation bei.

Eckige Klammern kennzeichnen Ergänzungen der Herausgeber, hinzugefügte Vorzeichen erscheinen in Kleinstich. 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.

Tivadar Országh (Zweiter Geiger des Waldbauer-Kerpely-Quartetts) trug eine ungefähre Spieldauer von 18 Minuten in EC-parts<sub>UE1929</sub> ein, diese wurde jedoch vermutlich vor der Revision der Tempi gemessen. 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 Dritten Quartetts 15 Minuten.

### Taktstriche, Betonung

Wie Bartóks eigene Aufnahmen seiner Klavierwerke zeigen, war die Empfindung von Auftakt und gutem Taktteil für ihn ein zentrales Moment. Wechselnde Metren oder gelegentlich zwischen den Einzelstimmen nicht übereinstimmende Taktstriche (z. B. *Seconda parte* T 291 ff.) drücken den von Bartók intendierten rhythmischen Puls korrekt aus. Falls nötig, unterstützt er den Interpreten bei der Bewältigung metrisch komplexer Situationen durch das Einfügen von  $\pi$  und  $\vee$  (siehe auch unten *Strichangaben*). Kurze Vorschläge () sollten stets vor dem Schlag gespielt werden.

### Stimmenhierarchie

Bartók verwendete, insbesondere in dichterem kontrapunktischen Passagen, unterschiedliche Zeichen, um die Haupt- und Nebenstimmen zu kennzeichnen.

Im Streichquartett Nr. 3 wird die Stimmenhierarchie durch die Dynamik sowie die Bezeichnungen *distinto* und *marcato* 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.“ Bemerkenswert sei allerdings, dass in der Notation von Schönberg und vielen seiner Zeitgenossen das Zeichen *’* eine Unterbrechung ohne zusätzliche Pause bedeutet, während *v* für eine Luftpause steht.

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 und 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 Dritte Streichquartett relevanten Abschnitte:

- . . . . das gewöhnliche *staccato* wobei das Klingelassen des Tones zwischen einem Moment und beinahe der Hälfte des Notenwertes schwankt.
- portato*, bei welchem die Töne beinahe bis zur Hälfte des Notenwertes klingen zu lassen sind, verbunden mit einer gewissen besonderen Färbung.
- ♩* 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, *^* 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 *^* dagegen als rein agogischer, als eine musikalische Nuance (siehe Claude Kenneson, *Székely and Bartók. The Story of a Friendship*, Portland 1994, S. 404).

#### 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 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. Bartók betrachtete die Zeichen *♩* und *v* sowie Anweisungen wie *sul ponticello* und *in modo ordinario, martellato (talon), punta d’arco* oder *con tutta la lunghezza dell’arco* in den Streicherstimmen deshalb als festen Bestandteil des Notentexts und als maßgeblich für die intendierte Wirkung. Im Falle des Streichquartetts

Nr. 3 wird das durch die Tatsache bestätigt, dass sie bereits im Partiturentwurf erscheinen. Sie sind also nicht als spielpraktische Hilfestellung zu verstehen, sondern in erster Linie als musikalische Anweisung zur Betonung an ungewöhnlichen oder mehrdeutigen Stellen.

In schwierigen oder bewusst komplexen metrischen Zusammenhängen dienen die Strichbezeichnungen dem Interpreten häufig als Orientierungshilfe, beispielsweise in Hinsicht auf die betonten und unbetonten Taktzeiten im Thema in T 26 ff. der *Seconda parte*, das in wechselnden Taktarten wie  $\frac{5}{8}$ ,  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{2}{4}$  usw. notiert ist. Bartók bat Streicher seines Vertrauens wiederholt darum, diese Anweisungen auszuprobieren. In EC-parts<sub>UE1929</sub> sind die spielpraktisch bedingten Strichangaben der Musiker überliefert; Bartók übernahm einige davon in die Druckfassung, andere verwarf er. Gleichzeitig modifizierte er auch einige seiner ursprünglichen Angaben, die die gewünschte Betonung zwar korrekt bezeichneten, in der Praxis jedoch nicht funktionierten. So verwarf er seine ursprünglichen Strichangaben in *Prima parte* T 33 (wo er aufeinanderfolgende *♩* zu *Tenuto*-Zeichen änderte); in *Seconda parte* T 76–102, 207–211 und in der *Coda* T 84–97 (wo er die *♩* über den ersten beiden Noten der rhythmischen Figuren  $\frac{♩}{♩}$  tilgte und dort stattdessen ein *Tenuto*-Zeichen auf der jeweils ersten Note einfügte); in *Seconda parte* T 149–174 (wo er alle zur Akzentuierung verwendeten Strichangaben zugunsten eines stetigen Wechsels von Auf- und Abstrich tilgte); und in der *Coda* T 55–57 und 71 (wo er bei den fortlaufend unter einem Bogen notierten Viertelnoten alle *♩* auf den ersten Noten tilgte).

In Bartóks Notation von Streicherstimmen entspricht ein Legatobogen jeweils einem Bogenstrich. Im Falle lang gehaltener Noten gab er gelegentlich auch die genaue Stelle des Bogenwechsels vor. In schnellen Passagen bedeutete *non legato* für Bartók ein Spiel mit auf der Saite liegendem Bogen. Bezeichnenderweise ergänzte der Zweite Geiger Tivadar Országh in EC-parts<sub>UE1929</sub> „*spiccato*“ in *Seconda parte* T 242 ff. (wo der Komponist *leggerissimo* eingetragen hatte); Bartók

strich den Eintrag jedoch durch, als das Manuskript zur Stichvorlage für die Druckausgabe der Stimmen wurde.

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).

Im Dritten Streichquartett notierte Bartók Bögen mit abschließendem Staccato nur in der üblichen Form (⤵): Diese zeigt einen vor der letzten Note kurz abgesetzten Bogenstrich an; die Note sollte nicht leise, sondern recht deutlich gespielt werden.

#### *Saiten, Fingersatz, Flageolett*

Ende der 1920er-Jahre waren E-Saiten aus Stahl bei professionellen Geigern allgemein üblich; viele verwendeten bereits D-Saiten mit einem Kern aus Darm, der von Aluminiumdraht umspinnen war, nutzten aber weiterhin aus reinem Darm gefertigte A-Saiten sowie G-Saiten, bei denen feiner Silberdraht um einen Kern aus Darm gesponnen wurde. Diese Veränderungen boten neue Möglichkeiten und Klangfarben, was sicherlich auch Bartók beeinflusste. (Bratschen und Celli waren meist noch mit zwei reinen Darmsaiten und zwei umspinnenen Darmsaiten besaitet.)

Die Saitenbezeichnungen und der gelegentlich in den Streichquartetten eingetragene Fingersatz sind fester Bestandteil des Notentexts und maßgeblich für die beabsichtigte Wirkung. Im Streichquartett Nr. 3 verwendet Bartók verschiedene Arten von Flageoletts. Natürliche Flageoletts 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. (Man beachte allerdings, dass Bartók in *Ricapitolazione della prima parte* T 66 Vc ursprünglich zwei rautenförmige Notenköpfe verwendete, die in unserer Edition zu üblichen Notenköpfen mit  $\circ$  geändert wurden.) Künstliche Flageoletts sind als Zwei-

oder Dreiklang 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; der klingende Ton wird, wenn überhaupt, mit einem normalen, aber verkleinerten Notenkopf angegeben. Es war Bartóks Wunsch, die klingende Tonhöhe in den Stimmen nicht anzugeben.

#### *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 *leggerissimo*, *leggero* oder *marcato* angegeben ist, im Gegensatz zu *espressivo*, das für ein gemäßigtes, geschmackvolles Vibrato steht. EC-parts<sub>UE1929</sub> offenbart, dass die Verbindung von *fff* und *molto vibrato* mit einer Wellenlinie in T 397–399 der *Seconda parte* laut Imre Waldbauers Einträgen für ein „szélesebb“ (breiteres) und „disztonáló, lassú“ (unregelmäßiges, langsames) Vibrato steht, und bestätigt, dass die *pp*-Akkorde in der *Ricapitolazione della prima parte* tatsächlich *non vibrato* vorzutragen sind.

#### *Glissando*

Im Streichquartett Nr. 3 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.“ Bei längeren Glissandi (z. B. in *Seconda parte* T 332) gibt Bartók sogar den Rhythmus an, indem er Notenhälse über oder unter der Glissando-Linie notiert. 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.

#### *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).

#### *Interessante frühere Lesarten*

##### **Seconda parte**

221 VI 2: Ursprüngliche Lesart in A,

C<sub>Phil</sub>, EC<sub>UE1929</sub> und EC-parts<sub>UE1929</sub>:



EC-parts<sub>UE1929</sub> durch ein Mitglied des Waldbauer-Kerpely-Quartetts zur letztgültigen Lesart geändert. Auch wenn Bartók den Eintrag in dieser Quelle (vermutlich irrtümlich) nicht nachzeichnete, handelte es sich tatsächlich um eine (vom Musiker mit „B“ bezeichnete) Änderung Bartóks, die er auch in die (heute verschollenen) Korrekturabzüge der Partitur eintrug.

##### **Coda**

84 Va, Vc, 95 VI 1: In den handschriftlichen Quellen und Erstaugaben *a 5 battute* in T 84 (Va, Vc) bzw. T 94 (VI 1); letzteres hat Bartók in E<sub>UE1929</sub>-list zu T 95 geändert, sodass *a 5 battute* in beiden Fällen beim ersten Volltakt der fünftaktigen Einheiten steht. 117, 121 Va: Ursprüngliche Lesart in A und C<sub>Phil</sub> *cis/gis/dis<sup>1</sup>/ais<sup>1</sup>* (T 117) und *cis/gis/dis<sup>1</sup>* (T 121); von Bartók in EC<sub>UE1929</sub> und EC-parts<sub>UE1929</sub> zur endgültigen Lesart geändert und so in E<sub>UE1929</sub> und E-parts<sub>UE1929</sub> wiedergegeben.

Budapest, Frühjahr 2023

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. Basel, Paul Sacher Foundation (hereafter abbreviated PB), shelfmark 60FSS1 (photocopy: Budapest, Bartók Archives, Institute for Musicology, Research Centre for the Humanities, Eötvös Loránd Research Network; hereafter abbreviated BBA). 18 leaves, no pagination by Bartók. The score contains a great amount of notation in the margins and on hand-ruled staves as well as plenty of scratches, crossings out, and insertions. It is written in ink, with scattered notes in pencil and marking of the movements in blue pencil (*I.*, *II.*, and *Coda*; *Ricapitolazione della prima parte* not marked). Tempo markings, metronome numbers, and the names of instruments are missing. Articulation marks, dynamics, and performance instructions are very rare, but *pizz.*, *arco*, *con sord.*, *senza sord.*, *sul pont.*, and *in modo ordinario* directions are mostly present.
- A Autograph score. Philadelphia, University of Pennsylvania Libraries, Van Pelt-Dietrich Library Center, Albrecht Music Library (hereafter abbreviated US-PHu), shelfmark Ms. Coll. 35. 12 leaves, musical notation on pp. 1–20. The initial layer is a copy of D in blue ink. Articulation marks, dynamics, tempo and

metronome markings, and even bowings were either first added in pencil and then reinforced in ink, or were written directly in ink. Bartók made some changes in A in blue ink when he notated pp. 15–33 of C<sub>Phil</sub>. Further minor corrections in ink were introduced by Bartók probably after the submission of C<sub>Phil</sub>.

C<sub>Phil</sub> Submission copy of the score. US-PHu, shelfmark Ms. Coll. 35. 20 leaves, musical notation on pp. 1–33. A fair copy from A. Written by Bartók in blue ink (front cover, pp. 1–2, and 15–33) and two copyists (pp. 3–8 and 9–14) in black ink, and corrected by Bartók in blue ink.

EC<sub>UE1929</sub> First photographic reproduction of A, engraver's copy. PB, shelfmark 60FSFC1 (photocopy: BBA). 19 leaves printed on one side only, pp. 1–19, contained in a bifolio used as a wrapper comprising the title page and, on the inside back page, an autograph copy of A (as p. 20); inside front and outside back pages of the wrapper are blank. Bartók added minor corrections in red pencil before sending the copy to Universal Edition on 13 September 1928, and after the publisher had sent it back to him revised the score up until 22 December in ink. After 3 January 1929 it contains layout markings by a Universal Edition editor in blue pencil.

APh<sub>2</sub> Second photographic reproduction of A. Cambridge MA, Harvard University, Houghton Library, shelfmark Box 61, MS Mus 195, folder 1593 (estate of Rudolf Kolisch). 20 leaves printed on one side only, pp. 1–20. In his only entry Bartók rewrote a poorly legible passage. An editor at Universal Edition introduced minor amendments in red pencil and added comments for the copyist of EC-parts<sub>UE1929</sub> in pencil.

E<sub>UE1929</sub> First edition of the score. Vienna, Universal Edition, plate num-

ber “U. E. 9597 W. Ph. V. 169”, copyright 1929. Title: *BÉLA BARTÓK | III. STREICHQUARTETT | III<sup>ème</sup> QUATUOR À CORDES III<sup>rd</sup> STRING QUARTET | PARTITUR | PARTITION SCORE*. Copy consulted: BBA, shelfmark BAN 445 (Z. 10.022).

E<sub>UE1932</sub> Revised edition of E<sub>UE1929</sub> with the same plate number, copyright, and title. Copies consulted: BBA, shelfmark BAN 1907; Budapest, National Széchényi Library, shelfmark Z. 16.340.

EC-parts<sub>UE1929</sub> Manuscript set of parts prepared by Universal Edition, used by the Waldbauer-Kerpely Quartet and as the engraver's copy of the parts. Vienna, Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung, shelfmark MH 14297/c. 8+8+8+8 leaves. This source has five layers: (1) The initial layer in ink by two Universal Edition copyists, based on APh<sub>2</sub>. (2) Fingerings, bowings, and notes (partly in Hungarian) in pencil and red pencil by the members of the Waldbauer-Kerpely Quartet. Further changes which were entered by the musicians in autumn 1928 correspond with the changes made by Bartók in 1928 in EC<sub>UE1929</sub>. However, some of the entries in the *vn* 1 part are marked with “B”: these might be a record of Bartók's later verbal instructions from spring 1929. (3) Bartók's corrections and additions in ink, made shortly before or after the 20 March 1929 performance. Bartók not only reinforced many of the musicians' pencilled entries but also introduced new ideas, including the final metronome numbers. (4) Bartók's markings in red pencil, certainly added after the performance on 20 March. These entries are partly reinforcements of already established details, and corrections of still-present copying errors, but also concern questions of notation and layout. (5) After 25 or 26 April 1929 an editor at Universal Edi-

tion further edited the manuscript using blue pencil and pencil; these entries mostly affect the layout.

E-parts<sub>UE1929</sub> First edition of the parts. Vienna, Universal Edition, plate numbers “U.E. 9598a.”–“U.E. 9598d.”, copyright 1929. Title: *BÉLA BARTÓK | III. STREICH-QUARTETT | III<sup>ème</sup> QUATUOR À CORDES / III<sup>rd</sup> STRING QUARTET | PARTIES STIMMEN PARTS*. Copies consulted: BBA, shelfmarks IV-16049/2019, IV-16050/2019, BAN 2032 (Z. 63).

A-list Autograph list of corrections on Bartók’s postcard to Universal Edition (15 May 1929). PB, BB–UE (photocopy: BBA). The corrections were not included in E<sub>UE1929</sub>.

E<sub>UE1929</sub>-list Questionnaire enclosed with the engraver’s copy for the revised edition (now lost). PB, BB–UE (photocopy: BBA).

#### *About this edition*

The primary source for this edition is the revised edition of the score (E<sub>UE1932</sub>). In addition, the first edition of the score and parts (E<sub>UE1929</sub>, E-parts<sub>UE1929</sub>), the most important surviving manuscript sources (A, C<sub>Phil</sub>, EC<sub>UE1929</sub>, EC-parts<sub>UE1929</sub>), and the questionnaire enclosed with the now-lost engraver’s copy of the revised edition (E<sub>UE1929</sub>-list) 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 revised edition’s text on the basis of these sources. In polyphonic sections, Bartók used an antiquated notation for dotted notes running across barlines (*Prima parte* M 8–11, 31–32, 48–51, and 83–85; *Seconda parte* M 58–59; *Ricapitolazione della prima parte* M 67–69; and *Coda* M 79–80). In D he was still notating these in the standard way as tied notes, but in A he used value-lengthening dots across barlines. All these sections were changed back to standard

notation during the editing process; furthermore, the notation of  $\text{♪ ♪}$  (marking the end of one phrase and the beginning of a new phrase) was gradually changed to  $\text{♪♪}$  in the engraver’s copies of the scores and parts, and presumably in the missing sets of proofs. As C<sub>Phil</sub> has the same notation as A, and there is no document regarding Bartók’s consent to changing his notation, we restore Bartók’s original notation in the study score (HN 7423); only in the parts we keep the standard notation for the dotted notes (for easier readability).

Square brackets indicate editorial additions to the musical text; added accidentals appear in smaller print. 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.

Tivadar Országh (second violinist of the Waldbauer-Kerpely Quartet) entered an approximate duration of 18 minutes in EC-parts<sub>UE1929</sub>, but this was probably measured before the revision of the tempi. 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 Third Quartet is 15 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. Changing meters, or occasionally unsynchronized barlines between the instruments (e.g., *Seconda parte* M 291 ff.) correctly express his intended pulsation. Whenever needed, he gave a guide to solving intricate metric situations by using  $\text{♩}$  and  $\text{♮}$  markings for bow directions (see also *Bow Strokes* below). Short appoggiaturas ( $\text{♯}$ ) 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. 3 this hierarchy between the voices is shown by the dynamics as well as by the indications *distinto* and *marcato*.

##### *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: “ $\text{,}$  (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,  $\text{,}$  indicates an interruption without extra rest, and  $\text{v}$  marks a Luftpause (breath mark).

A further important mark of separation is the fermata ( $\text{⤴}$ ). 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 of his edition of the *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*.


Below we quote the passages relevant to String Quartet no. 3:

- ⋯ normal *staccato* (from the momentary sounding of the note at almost half of its length).
-  *portato*, when the notes should sound to almost half of their length, together with a certain special colouring.
- ⌣ 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,  $\wedge$  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  $\wedge$  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, Slurs Ending with Staccato*  
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 20<sup>th</sup> 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  $\lrcorner$  and  $\vee$  signs, and instructions such as *sul ponticello* and *in modo ordinario, martellato (talon), punta d’arco*, or *con tutta la*


*lunghezza dell’arco*, as integral parts of the text, and as significant constituents of the intended effect. This is confirmed in the case of String Quartet no. 3 by the fact that these indications already occur in the draft score. They must be understood not as technical aids but primarily as musical instructions for accentuation in unusual or ambiguous places.

The bowings often guide players in tricky or intentionally complex metric contexts, such as the upbeat–downbeat interplay of the theme in M 26 ff. in the *Seconda parte*, written in changing  $\frac{5}{8}$ ,  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{2}{4}$ , etc., meters. Bartók repeatedly asked his trusted string players to test these instructions. EC-parts<sub>UE1929</sub> preserves the technically motivated bowing of the musicians; Bartók adopted some of them for the printed version and rejected others. But he also deviated from his original ideas, which correctly represented the accentuation but did not work in practice. Thus he rejected his original bowings in *Prima parte* M 33 (where consecutive  $\lrcorner$  were changed to tenuto marks); in *Seconda parte* M 76–102, 207–211, and *Coda* M 84–97 (where the  $\lrcorner$  on the first two notes of the  rhythmic figures were cancelled and a tenuto mark on the first notes added instead); in *Seconda parte* M 149–174 (where all bowings used as signs of accentuation were cancelled to let the performers play uninterrupted down- and up-bows); and in *Coda* M 55–57, and 71 (where all  $\lrcorner$  were cancelled on the first notes of the successive four-note-long motives under a slur).

A slur in Bartók’s notation of string parts directly indicates the length of one bow stroke. In the case of long held notes he occasionally also specifies the exact spot where the bow changes. In fast passages, *non legato* playing meant on-the-string performance for Bartók. It is noteworthy that in EC-parts<sub>UE1929</sub> second violinist Tivadar Ország added “*spiccato*” to *Seconda parte* M 242 ff. (marked *leggerissimo* by the composer); but this was scratched out by Bartók when this manuscript became the engraver’s copy for the printed parts.

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).

In the Third Quartet Bartók 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.

#### *Strings, Fingering, Harmonics*

By the end of the 1920s, professional violinists had generally adopted the steel-wire E string and many were already using a D string with a gut core wound by aluminium wire, but retained pure gut A strings and wire-wound (fine silver wire spun around a gut core) G strings. These changes opened up new possibilities and tone colours, which certainly influenced Bartók as well. (Violas and cellos were mostly still strung with two pure gut and two wound gut strings.)

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. 3 Bartók uses different types of harmonics. Natural harmonics 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. (Note however that in *Ricapitolazione della prima parte* M 66 vc, Bartók originally used two diamond noteheads, which have been changed to normal heads with  $\circ$  in our edition.) Artificial harmonics are notated as a dyad or a triad: 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 notated as an empty diamond (regardless of the note value), and the sounding pitch notated, if at all, using a regular but small note-head. It was Bartók himself who requested that the actual pitches not be printed in the parts.

#### *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 vibrato is needed when *leggerissimo*, *leggero* or *marcato* are indicated, in contrast to *espressivo*, which means a moderate, tasteful vibrato. EC-parts<sub>UE1929</sub> reveals that in M 397–399 in *Seconda parte* the combination of *fff* and *molto vibrato* plus a wavy line means, according to Imre Waldbauer's entries, a "szélesebb" (broader), and "disztonáló, lassú" (discordant, slow) vibrato; and confirms the authenticity of the *pp* chords in the *Ricapitolazione della prima parte*.

#### Glissando

In String Quartet no. 3 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 and even slide occurs during the full value of the first note."

In glissandi with longer duration (e.g., *Seconda parte* M 332), Bartók even specifies the rhythm by using stems over or under the glissando line. 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.

#### 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).

#### Notable earlier variants

##### Seconda parte

221 vn 2: Original reading in A, C<sub>Phil</sub>, EC<sub>UE1929</sub> and EC-parts<sub>UE1929</sub>:



final reading in EC-parts<sub>UE1929</sub> by a member of the Waldbauer-Kerpely Quartet. Even if this change was (probably erroneously) not reinforced by Bartók in this source, it was a genuine change (also marked with "B" by the musician) that he also introduced in the proofs of the score (now lost).

#### Coda

84 va, vc, 95 vn 1: In the manuscript sources and first editions, *a 5 battute* in M 84 (va, vc) and M 94 (vn 1); Bartók changed the latter in E<sub>UE1929</sub>-list to M 95, so that in both cases *a 5 battute* is at the first full measure of the five-measure unit.

117, 121 va: Original reading in A, C<sub>Phil</sub> *c#/g#/d#/a#<sup>1</sup>* (M 117) and *c#/g#/d#<sup>1</sup>* (M 121); changed to final reading in EC<sub>UE1929</sub> and EC-parts<sub>UE1929</sub> by Bartók and accordingly printed in E<sub>UE1929</sub> and E-parts<sub>UE1929</sub>.

Budapest, spring 2023

László Somfai

Zsombor Németh