

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 Autographenkonvolut. Basel, Paul Sacher Stiftung, Sammlung Béla Bartók (im Folgenden PB), Signatur 62FSS1 (Fotokopie: Budapest, Bartók-Archiv, Institut für Musikwissenschaft, Geisteswissenschaftliches Forschungszentrum, Eötvös-Loránd-Forschungsnetzwerk; im Folgenden BBA). 18 Blätter, keine Paginierung durch Bartók. Mit Tinte notiert (mit Ausnahme einiger Abschnitte in Bleistift), mit Korrekturen und Anmerkungen in Bleistift und rotem Buntstift. Das Konvolut besteht aus fünf Einheiten: (1) Verlaufsskizzen für Satz I und Skizzen für Satz II, III und V. (2) Partiturentwurf von Satz I–III und V. Die ersten beiden Sätze enthalten bereits Artikulations-, Dynamik- und Tempoangaben sowie Vortragsanweisungen. In Satz III nur T 1–34 und 63–71 notiert. Satz V ist eher wie eine Verlaufsskizze geschrieben, mit zahlreichen fehlenden, abgekürzten oder leeren Takten. (3) Skizzen zur ersten Fassung von Satz IV. (4) Partiturentwurf der ersten Fassung von Satz IV, fast ohne Artikulations- und Dynamikangaben sowie Vortragsanweisungen. (5) Skizze zum Schluss der endgültigen Fassung von Satz IV. Metronomzahlen fehlen in allen Teilen.
- A Autographe Partitur. PB, Signatur 62FSFC1 (Fotokopie: BBA). 22 Blätter und ein fragmentarisches halbes Blatt, Noten auf S. 1–39. Mit Tinte notiert (mit vorbereitenden Notizen in Bleistift), enthält Eintragungen in rotem Buntstift und Korrekturen in Tinte. Die autographe Partitur umfasste ursprünglich nur die heutigen Sätze I–III und V (Ende von Satz III und Anfang von Satz V stehen auf Vorder- und Rückseite desselben Blatts); später wurde die auf anderem Papier geschriebene Frühfassung von Satz IV hinzugefügt. Der Notentext enthält bereits zahlreiche Dynamik-, Artikulations- und Tempoangaben, Metronomzahlen und eingerahmte Taktzahlen. Nachdem Bartók das Werk mit dem Waldbauer-Kerpely-Quartett im September 1928 ausprobiert hatte (siehe EC-parts_{UE1930}), schrieb er zunächst Anmerkungen mit rotem Buntstift an den Seitenrand und trug dann Änderungen mit Tinte im Notentext ein. In Satz IV verwarf er den zweiten Teil des Satzes und komponierte die Coda neu. Er schnitt ein Blatt (auf dem die alte Fassung endete) in zwei Teile und verwendete die eine Hälfte als Überklebung. Die andere Hälfte, auf der ein Ausschnitt aus der ursprünglichen Coda notiert ist, schied er nicht aus dem Autograph aus.
- EC_{UE1929} Fotografische Reproduktion von A, entstanden vor November 1928; Stichvorlage. PB, Signatur 62FSFC2 (Fotokopie: BBA). 39 einseitig bedruckte Blätter (S. 1–39), in einem Kartonumschlag, der auch als Titelseite dient. Bartók zog einige ausgebliehene Details mit hellerer blauer Tinte nach, nahm aber auch Ergänzungen vor, die er teilweise später nach A zurückübertrug. Eintragungen in Bleistift und blauem Buntstift wurden von einem Lektor der Universal Edition im April 1929 oder später hinzugefügt.
- E_{UE1929} Erstaussgabe der Partitur. Wien, Universal Edition, Plattennummer „U. E. 9788 W. Ph. V. 166“, Copyrightvermerk 1929. Titel: *BÉLA BARTÓK | IV. STREICH-QUARTETT* | [links:] *IV^{ème} QUARTUOR | À CORDES* | [rechts:] *IVth STRING | QUARTET* | [Mitte:] *PARTITUR | PARTITION SCORE*. Verwendetes Exemplar: BBA, Signatur BAN 791 (Z. 1.503).
- E_{UE1929}-B Bartóks Handexemplar von E_{UE1929}, das er Imre Waldbauer im November 1929 aushändigte. Budapest, Bibliothek des Instituts für Musikwissenschaft (Zenetudományi Intézet), Geisteswissenschaftliches Forschungszentrum, Eötvös-Loránd-Forschungsnetzwerk (im Folgenden ZTI), Signatur C-3811/22 (aufbewahrt in BBA). Enthält Korrekturen, vermutlich die gleichen, die Bartók in ein anderes (heute verschollenes) Exemplar von E_{UE1929} eintrug, das als Stichvorlage für die revidierte Ausgabe diente.
- P_{UE1933/1} Erster Korrekturabzug von E_{UE1933} (siehe unten), nur fragmentarisch erhalten. PB, Signatur 62FSFC3 (Fotokopie: BBA). 8 Blätter von Satz I mit Korrekturen von Bartók.
- E_{UE1933} Revidierte Ausgabe von E_{UE1929} mit gleicher Plattennummer, gleichem Copyrightvermerk und Titel. Verwendetes Exemplar: BBA, Signatur BAN 1909 (Z. 10.039).
- A-VI.1₁ Autographe Einzelstimme VI 1, Satz I T 1–142. BBA, Signatur BAN 1084. 6 Blätter, Noten auf S. [2]–[5]. Im September 1928 nach A kopiert, mit einem Eintrag in Bleistift von Imre Waldbauer.
- EC-parts_{UE1930} Stimmenabschrift, bis März 1929 vom Waldbauer-Kerpely-Quartett und danach als Stichvorlage für die Stimmen verwendet; nur die autographen Stimmen von Satz IV sind erhalten. Die heute verschollenen Sät-

ze I–III und V wurden von einem unbekanntem Kopisten angefertigt. ZTI, Signatur C-3810/22 (aufbewahrt in BBA). 4+4+4+4 Blätter. Satz IV (erste Fassung) von Bartók im September 1928 nach A ausgeschrieben. Enthält Korrekturen der Musiker in Bleistift und Bartóks in Tinte (gemäß der Revision von Satz IV in A). Der komplette Stimmensatz wurde vom Waldbauer-Kerpely-Quartett für die Uraufführung in London, die ungarische Erstaufführung und die Proben mit Bartók verwendet. Eintragungen in blauem Buntstift wurden von einem Lektor der Universal Edition im Sommer 1929 hinzugefügt.

P-parts_{UE1930/W} Korrekturabzug der Stimmen, den das Waldbauer-Kerpely-Quartett Ende 1929 und Anfang 1930 verwendete. ZTI, Signatur IV-16047/2019 (aufbewahrt in BBA). Die Viola-Stimme ist unvollständig. Dieser Abzug muss im Text identisch sein mit dem ersten (heute verschollenen) Korrekturabzug der Stimmen, den Bartók Mitte Oktober 1929 erhielt; siehe *Vorwort*. Mit Korrekturen (auf Grundlage von E_{UE1929-B}) und weiteren Eintragungen der Musiker in Bleistift.

E-parts_{UE1930} Erstaussgabe der Stimmen. Wien, Universal Edition, Plattennummern „U.E. 9789a.“–„U.E. 9789d.“, Copyrightvermerk 1929, erschienen 1930. Titel: *BÉLA BARTÓK | IV. STREICH-QUARTETT | IV^{ème} QUATUOR À CORDES / IVth STRING QUARTET | PARTIES STIMMEN PARTS*. Verwendetes Exemplar: BBA, Signatur BAN 296/1–4.

A-list₁ Autographe Liste von Stichanweisungen für EC-parts_{UE1930} (Mai 1929). Wien, Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung, ohne Signatur.

A-list₂ Bartóks Bemerkungen zu Aufführungsfragen in seinem Brief an Max Rostal vom 6. November 1931. Universität der Künste

Berlin, Universitätsarchiv, Signatur Bestand 108, Korr. I 543 (Fotokopie: BBA).

Zur Edition

Als Hauptquelle für die vorliegende Edition diente die revidierte Ausgabe der Partitur (E_{UE1933}). Ergänzend herangezogen wurden die Erstaussgabe der Partitur mit Bartóks Korrekturen (E_{UE1929-B}) und die Erstaussgabe der Stimmen (E-parts_{UE1930}) sowie die wichtigsten erhaltenen handschriftlichen Quellen (A, EC_{UE1929}, EC-parts_{UE1930}), Korrekturabzüge (P_{UE1933/1}) und Bartóks Bemerkungen zu Aufführungsfragen in seinem Brief an Max Rostal (A-list₂).

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 aller erhaltenen Quellen zu korrigieren. Der Notentext von EC_{UE1929} und die endgültige Fassung von A wurden unabhängig voneinander von Bartók fertiggestellt und stellen zwei unterschiedliche gültige Versionen dar. Während EC_{UE1929} als Stichvorlage für E_{UE1929} diente, wurde EC-parts_{UE1930} auf Grundlage von A angefertigt. Bartók hatte keine Gelegenheit, die Fahnen der Partitur mit denen der Stimmen abzugleichen, was zu ungewollten Diskrepanzen zwischen E_{UE1929} und E-parts_{UE1930} führte. Um Partitur und Stimmen anzugleichen, trug Bartók Korrekturen in ein Druckexemplar der Partitur ein, das auch von einem Lektor der Universal Edition überprüft wurde und dann als Stichvorlage für E_{UE1933} diente. Da dieses Exemplar verschollen ist, können wir Änderungen durch Bartók von möglichen Änderungen des Lektors nur auf Grundlage von E_{UE1929-B} unterscheiden (zu Details siehe die *Critical Notes* in Bd. 30 der *Kritischen Gesamtausgabe Béla Bartók*).

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

siv abgedruckt. Fußnoten der Herausgeber sind mit *) gekennzeichnet; sie geben Auskunft zu bedeutenden Unterschieden zwischen den Quellen hinsichtlich aufführungspraktischer Aspekte sowie den Tempoänderungen in Satz II und V, die Bartók in seinem Brief an Max Rostal (A-list₂) auflistet.

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. Allerdings erklärte Bartók Rostal in A-list₂, das Tempo in diesem Quartett sei „viel gleichmäßiger und maschinenmäßiger“ als im Ersten Streichquartett (BB 52, 1908–1909), „außer im 3. Satz“. Außerdem merkte er an, dass er in vielen Fällen keine Tempoänderungen vorgeschrieben hatte, denn „das Tempo ändert sich sozusagen von selbst, wenn [man] den Charakter [...] richtig erfasst und wiedergibt“.

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 Vierten Quartetts 25 Minuten. (Dabei scheint es sich allerdings eher um eine Schätzung als um die gemessene Dauer einer tatsächlichen Aufführung zu handeln.)

Taktstriche, Betonung

Wie Bartóks eigene Aufnahmen seiner Klavierwerke zeigen, war die Empfindung von Auftakt und gutem Taktteil für ihn ein zentrales Moment. Während er in früheren Quartetten wechselnde Metren oder nicht zwischen den Einzelstimmen übereinstimmende Taktstriche verwendete, um den intendierten rhythmischen Puls korrekt auszudrücken, notierte er das Vierte Quartett nach einem anderen Prinzip. Die ersten Skizzen in D zeigen, dass Bartók den Anfang von Satz I ursprünglich mit wechselnden Metren konzipiert, die Taktarten jedoch nicht angegeben hatte. Im Laufe der Zeit wurde ihm bewusst, dass die einfachste Lösung in einer einheitlichen $\frac{4}{4}$ -Notation ohne Berücksichtigung der natürlichen Hierarchie von schwerem und leichtem Taktteil bestand. Entsprechend schrieb Bartók an Rudolf Kolisch am 23. Oktober 1934, „im I. Satz des IV. Quartetts sind [...] die Taktstriche sehr oft nur Orientierungszeichen“. Diese Bemerkung lässt sich auch auf die anderen Teile des Streichquartetts Nr. 4 beziehen: Jeder Satz hat eine durchgehende Taktvorzeichnung (die Wechsel zwischen $\frac{6}{8}$ und $\frac{2}{4}$ in Satz II stehen dazu nicht im Widerspruch); die Betonung von Noten, die nicht auf den im jeweiligen Metrum regulär betonten Taktteilen liegen, wird durch Ausdrucks- und Strichangaben, Akzente und Betonungszeichen gekennzeichnet. Den Interpreten stellt sich dabei die Aufgabe, wechselnde Taktarten und verborgene polymetrische Texturen zu entdecken und im Spiel herauszustellen. 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. 4 wird die Stimmenhierarchie durch die Dynamik sowie die Bezeichnungen *espr.*, *marcato*, *leggero*, *vibrato* und *non vibrato* angegeben.

Trennungszeichen

In seiner Ausgabe des *Notenbüchleins für Anna Magdalena Bach* (1916) un-

terschied 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 (\frown). 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 Vierte 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, \wedge noch genug starke Betonung, $>$ schwache Betonung, $-$ das Zeichen des *tenuto* über den einzelnen Tönen der Legatogänge bedeutet die zarte, durch eine andere Tonfärbung erzielte Hervorhebung des Tones.“ Auf Grundlage seiner Erinnerungen an Proben und Aufführungen mit Bartók erklärte der Geiger Zoltán Székely, das Zeichen $>$ sei als dynamischer Akzent zu verstehen, das Zeichen \wedge dagegen als rein agogischer, als eine musikalische Nuance (siehe Claude 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 \vee sowie Anweisungen wie *sul ponticello* und *in modo ordinario* in den Streicherstimmen deshalb als festen Bestandteil des Notentexts und als maßgeblich für die intendierte Wirkung. Im Falle des Streichquartetts Nr. 4 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. Bartók bat Streicher seines Vertrauens wiederholt darum, diese Anweisungen auszuprobieren.

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. 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 Vierten 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. In Satz I sollten abschließende Staccati jedoch als ⌒ entsprechend Bartóks späterer Notation gespielt werden, also mit einem kürzeren Erklingen der letzten Note ohne Unterbrechung.

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. Bratschen und Celli waren meist noch mit zwei reinen Darmsaiten und zwei umspinnenen Darmsaiten besaitet.

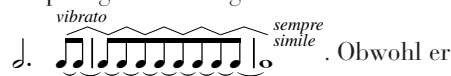
Die Saitenbezeichnungen und der gelegentlich in den Streichquartetten eingetragene Fingersatz sind fester Bestandteil des Notentexts und maßgeblich für die beabsichtigte Wirkung. Im Streichquartett Nr. 4 verwendet Bartók verschiedene Arten von Flageoletts. Natürliche Flageoletts sind in Klangnotation 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. 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 *leggero*, *grazioso* oder *marcato* angegeben ist, im Gegensatz zu *espressivo*, das für ein gemäßigtes, geschmackvolles Vibrato steht.

In D (sowohl in den Skizzen als auch im Partiturentwurf) und in der Grundschicht von A notierte Bartók die Begleitakkorde für das Cello-Solo im ungarischen Stil am Anfang von Satz III ursprünglich auf folgende Weise:



Obwohl er nie eine Erklärung oder einen Hinweis auf die genaue Bedeutung der übergehaltenen Achtelnoten gab, hatte er zweifellos einen bestimmten Puls vor Augen. Wir vermuten, dass er sich hier eine besondere Art des an- und wieder abschwellenden Vibratos vorstellte, das jeweils auf der zweiten, vierten usw. Achtelnote einen Höhepunkt erreicht, also mit Synkopierung. Es lässt sich nicht ausschließen, dass Bartók diesen besonderen Effekt mit dem Waldbauer-Kerpely-Quartett ausprobierte oder sprach, mit dem Ergebnis jedoch unzufrieden war und seine Notation deshalb revidierte. Die Änderung der Schreibweise zur einfachen Gegenüberstellung von *Non-Vibrato*- und *Vibrato*-Akkorden scheint auf jeden Fall eine Kompromisslösung zu sein.

Glissando, Pizzicato

Im Streichquartett Nr. 4 notiert Bartók Glissandi als gerade Linie. Seine Erläu-

terung 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.

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. 4 erklärt der Komponist in einer Fußnote am Anfang von Satz IV. Bartók wies die Interpreten auch darauf hin, dass die Einzelnoten von Pizzicato-Akkorden nicht nacheinander, sondern gleichzeitig gezupft werden sollten, mit Ausnahme der Fälle, in denen das Zeichen § oder die Anweisung *arp.* eingetragen war. Im Falle von Arpeggio-Akkorden gab er gelegentlich die Zupfrichtung mithilfe von Pfeilen an. Laut Imre Waldbauer kann das Arpeggio „von unten oder oben beginnen, mit der höchsten oder der tiefsten Saite. [...] Bei gebrochenen Akkorden (§) zeigen die beiden Pfeile (↑↓) die Auf- oder Abwärtsbewegung des Arpeggios an, je nachdem, ob es mit der G-Saite oder der E-Saite beginnen soll.“ Außerdem hielt er fest, dass „die gitarrenartigen [d. h. nicht arpeggierten] Akkorde mit mehreren Fingern der rechten Hand gezupft werden sollten, wobei die Saiten nur leicht anzuheben und dann geschmei-

dig loszulassen seien“. Das Pizzicato-Glissando (siehe z. B. Satz II T 213 ff.; Satz IV T 36 f.) ist so auszuführen, dass die Schlussnote nicht gezupft wird.

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).

Besondere Lesart

Satz V

82–98: Bei den paarweise in Quartetten parallel geführten Stimmen tritt nur in T 84, 94 Va/Vc und T 98 VI 1/2 eine verminderte Quarte auf. So aber in allen Quellen und daher wohl kein Versehen Bartóks.

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 complex. Basel, Paul Sacher Foundation, Béla Bartók Collection (hereafter abbreviated PB), shelfmark 62FSS1 (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. Written in ink (except for some sections in pencil), with corrections and remarks in pencil and red pencil. The complex consists of five units: (1) Continuity sketches for movement I, and sketches for movements II, III, and V. (2) Draft score of movements I–III and V. The first two movements already contain articulation marks, dynamics, tempo markings, and performance instructions. Only M 1–34 and 63–71 from movement III are notated. Movement V is notated more like a continuity sketch, with a great number of missing, abbreviated or empty bars. (3) Sketches for the first version of movement IV. (4) Draft score of the first version of movement IV, almost without articulation marks, dynamics, and performance instructions. (5) Sketch for the ending of the final version of movement IV. Metronome numbers are missing from every unit.

A Autograph score. PB, shelfmark 62FSFC1 (photocopy: BBA). 22 leaves and a fragmentary half leaf, musical notation on pp. 1–39. Written in ink (with preparatory notes in pencil), with annotations in red pencil and corrections in ink. The autograph score originally comprised only the present movements I–III and V (the end of movement III and beginning of movement V are on two sides of the same folio), and was later supplemented by the early version of movement IV, written on a different type of paper. The musical text already included many dynamics, articulation and tempo markings, metronome numbers and boxed measure numbers. After testing out the music with the Waldbauer-Kerpely Quartet in September 1928 (see EC-parts_{UE1930}), Bartók first made notes in red pencil

in the margin, and then introduced changes to the music in ink. In movement IV he discarded the second part of the movement and recomposed the coda. He cut one leaf (on which the old version ended) in half, and used one half of it as a paste-up. He did not discard the other half, which contains an excerpt from the original coda.

EC_{UE1929} Photographic reproduction of A, made before November 1928; engraver's copy. PB, shelfmark 62FSFC2 (photocopy: BBA). 39 leaves, printed on one side only (pp. 1–39), with a cardboard leaf used as a wrapper serving as the title page. Bartók partly reinforced faded details (in lighter blue ink), but also introduced additions, some of which he then transferred back to A. Markings in pencil and blue pencil were added by a Universal Edition editor in or after April 1929.

E_{UE1929} First edition of the score. Vienna, Universal Edition, plate number “U. E. 9788 W. Ph. V. 166”, copyright 1929. Title: *BÉLA BARTÓK | IV. STREICH-QUARTETT* | [left:] *IV^{ème} QUATUOR* | *À CORDES* | [right:] *IVth STRING | QUARTET* | [centre:] *PARTITUR | PARTITION SCORE*. Copy consulted: BBA, shelfmark BAN 791 (Z. 1.503).

E_{UE1929}-B Bartók's personal copy of E_{UE1929}, given to Imre Waldbauer in November 1929. Budapest, Library of the Institute for Musicology, Research Centre for the Humanities, Eötvös Loránd Research Network (hereafter abbreviated ZTI), shelfmark C-3811/22 (kept in BBA). Contains corrections, probably the same ones as those entered by Bartók into another copy of E_{UE1929} that was used as the engraver's copy for the revised edition (now lost).

P_{UE1933/1} First set of proofs of E_{UE1933} (see below), only fragmentarily preserved. PB, shelfmark 62FSFC3

- (photocopy: BBA). 8 leaves of movement I with corrections by Bartók.
- E_{UE1933} Revised edition of E_{UE1929} with the same plate number, copyright date, and title. Copy consulted: BBA, shelfmark BAN 1909 (Z. 10.039).
- A-VI.1₁ Autograph part of vn 1, movement I M 1–142. BBA, shelfmark BAN 1084. 6 leaves, musical notation on pp. [2]–[5]. Copied out from A in September 1928, with a note in pencil by Imre Waldbauer.
- EC-parts $_{UE1930}$ Manuscript set of parts, used by the Waldbauer-Kerpely Quartet until March 1929 and then as the engraver’s copy of the parts; only the autograph parts of movement IV survive. Movements I–III, V (now lost) were written by an unknown copyist. ZTI, shelfmark C-3810/22 (kept in BBA). 4+4+4+4 leaves. Movement IV (first version) was copied out by Bartók from A in September 1928. With corrections by the musicians in pencil and by Bartók in ink (corresponding to the revision of movement IV in A). The complete set of parts was used by the Waldbauer-Kerpely Quartet at the world premiere in London, at the Hungarian premiere, and in their rehearsals with Bartók. Markings in blue pencil were added by the Universal Edition editor in summer 1929.
- P-parts $_{UE1930/W}$ Set of proofs of the parts, used by the Waldbauer-Kerpely Quartet in late 1929 and early 1930. ZTI, shelfmark IV-16047/2019 (kept in BBA). The va part is incomplete. The print in these proofs must be identical to that in the first set of proofs of the parts sent to Bartók mid-October 1929 (now lost); see the *Preface*. With corrections (based on $E_{UE1929-B}$) and further markings by the musicians in pencil.
- E -parts $_{UE1930}$ First edition of the parts. Vienna, Universal Edition, plate numbers “U.E. 9789a.”–“U.E. 9789d.”, copyright 1929, published in 1930. Title: *BÉLA BARTÓK | IV. STREICHQUARTETT | IV^{ème} QUATUOR À CORDES / IVth STRING QUARTET | PARTIES STIMMEN PARTS*. Copy consulted: BBA, shelfmark BAN 296/1–4.
- A-list₁ Autograph list of instructions to the engravers of EC-parts $_{UE1930}$ (May 1929). Vienna, Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung, without shelfmark.
- A-list₂ Bartók’s remarks on performance issues in his letter to Max Rostal (6 November 1931). Universität der Künste Berlin, Universitätsarchiv, shelfmark Bestand 108, Korr. I 543 (photocopy: BBA).

About this edition

The primary source for this edition is the revised edition of the score (E_{UE1933}). In addition, the first edition of the score with Bartók’s corrections ($E_{UE1929-B}$) and the first edition of the parts (E -parts $_{UE1930}$), as well as the most important surviving manuscript sources (A, EC $_{UE1929}$, EC-parts $_{UE1930}$), proof sheets (P $_{UE1933/1}$), and his remarks on performance issues sent to Max Rostal (A-list₂) 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 all surviving sources. The text of EC $_{UE1929}$ and the definitive version of A were finalized by Bartók independently from each other, and represent two different valid versions. While E_{UE1929} was prepared from EC $_{UE1929}$, EC-parts $_{UE1930}$ was produced from A. Bartók had no opportunity to compare the proofs of the score with those of the parts, which led to unwanted discrepancies between E_{UE1929} and E -parts $_{UE1930}$. In order to reconcile the score and parts, Bartók entered corrections into a copy of the printed score that was also checked

by a Universal Edition editor and then served as the engraver’s copy for E_{UE1933} . In the absence of this copy we can only rely on $E_{UE1929-B}$ to differentiate between changes made by the composer and those that may stem from the editor (for details see the *Critical Notes* in vol. 30 of the *Béla Bartók Complete Critical Edition*).

Square brackets indicate editorial additions to the musical text; added accidentals appear in smaller print. Bartók’s original footnote is marked with * and the original language is printed in italics. Important differences between the sources concerning aspects of musical performance, including the tempo modifications in movements II and V stated by Bartók in his letter to Rostal (A-list₂), 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. However, in A-list₂ Bartók explained to Rostal that in this quartet the tempo should be “much more even” (compared to the First Quartet, BB 52, 1908–1909) and “more machine-like”, except in movement III. He also stated that he did not prescribe a tempo change in many cases because “the tempo changes of itself, so to speak, if one correctly grasps and interprets the character”.

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 Fourth Quartet is 25 minutes. (This, however, seems to be an estimated round figure rather than the more precisely measured timing of a definitive rendition.)

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. Contrary to the previous quartets, where he had used changing meters or unsynchronized barlines between the instruments to express the intended pulsation correctly, the Fourth Quartet is notated according to a different principle. The first sketches in D show that Bartók originally conceived the opening of movement I in changing meter, without marking time signatures, but gradually recognized that the simplest way to notate it would be to use a uniform $\frac{4}{4}$ meter that did not take into account the natural hierarchy of beats and upbeats. As he wrote to Rudolf Kolisch on 23 October 1934, "in the 1st movement of the 4th Quartet [...] barlines are very often only orientation signs." This remark is also applicable to the other sections of String Quartet no. 4: each movement retains the same meter throughout (the $\frac{6}{8}$ – $\frac{2}{4}$ shifts in movement II do not contradict this principle), and the expression and bowing marks, accents, and stresses indicate the deviation of the actual beats from the natural beats in the given meter. The changing meters and hidden polymetric textures, however, should be discovered and emphasized by the performers. Short appoggiaturas (♯) 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. 4 this hierarchy between the voices is shown by the dynamics as well as by the indications *espr.*, *marcato*, *leggero*, *vibrato*, and *non vibrato*.

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 additional rest (Luftpause); | means only an interruption (division of sound) without extra rest." Note, however, that in the notation of Schoenberg and many of his contemporaries, ⸘ indicates an interruption without extra rest, and v marks a Luftpause (breath mark).

A further important mark of separation is the fermata (\frown). 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. 4:

- · · · 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, \succ 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 \succ 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 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 — and \vee signs, and instructions such as *sul ponticello* and *in modo ordinario*, as integral parts of the text, and as significant constituents of the intended effect. This is confirmed in the case of String Quartet no. 4 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. Bartók repeatedly 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 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. 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 Fourth Quartet Bartók used traditional end-staccatos (\frown) only: these

indicate one bow stroke with a short separation before the last note, which should not be played lightly but rather distinctly. In movement I, however, end-staccatos are thought to be interpreted as \curvearrowright according to Bartók's later notation, which indicates a shorter sounding of the last note, without any interruption.

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. Violas and cellos were mostly still strunged with two pure gut and two wound gut strings.

String specification 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. 4 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. 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 *leggero*, *grazioso*, or *marcato* are indicated; this is in contrast to *espressivo*, which signifies a moderate, tasteful vibrato.

In D (both sketches and draft score) and in the initial layer of A, Bartók originally notated the accompanying chords for the violoncello's Hungarian-style solo at the beginning of movement III in the following way:

 Although he never wrote or gave a hint about the exact meaning of this type of tied eighth-note repetition, he clearly envisaged a special pulsation. Our assumption is that he was thinking here of a special kind of increasing and decreasing vibrato with peaks on the second, fourth, etc., eighth notes, i.e., with syn-copation. One cannot rule out the possibility that he tried out or discussed this special effect with the Waldbauer-Kerpely Quartet but was not satisfied with the result, and so revised the notation. The change of notation to a simple opposition of *non vibrato* and *vibrato* chords seems at all events to be a compromise.

Glissando, Pizzicato

In String Quartet no. 4 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.” 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.

There is a wide range of potentially correct interpretations of pizzicato. 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).” Execution of the so-called “Bartók pizzicato” in String Quartet no. 4 is explained in a footnote by the composer at the beginning of movement IV. Bartók also warned performers that the notes in pizzicato chords should not be broken, but plucked simultaneously unless there was a $\{$ sign or the indication *arp.* In the case of arpeggio chords he occasionally indicated the direction of the plucking with arrows. According to Imre Waldbauer, “the ‘arpeggio’ can start from the bottom or the top, from the lowest or highest string. [...] In broken chords ($\{$), the two arrows ($\uparrow\downarrow$) indicate the upward or downward movement of the arpeggio, according to whether it should start from the G string or E string.” He also noted that “the guitar-like [i.e., non-arpeggiated] chords should be plucked with separate fingers of the right hand, slightly raising the strings then releasing them in a flexible manner.” The pizzicato glissando (see, e.g., movement II M 213 ff.; movement IV M 36 f.) should be executed without plucking the terminal pitch.

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).

Special reading

Movement V

82–98: In the pairs of voices moving in parallel fourths a diminished fourth appears only in M 84 and 94 (va/vc) and in M 98 (vn 1/2). This is the same in all sources and is therefore probably not an oversight by Bartók.

Budapest, spring 2023

László Somfai

Zsombor Németh