

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) Verschollener Partiturentwurf aus der ersten Hälfte des Jahres 1908.

A₁ Autographe Reinschrift von Satz I T 1–30, enthalten in Bartóks Brief an Stefi Geyer (30. Januar 1908). Privatbesitz (Fotokopie: Budapest, Bartók-Archiv, Institut für Musikwissenschaft, Geisteswissenschaftliches Forschungszentrum, Eötvös Loránd Forschungsnetzwerk; im Folgenden BBA). 1 in der Mitte gefaltetes Blatt, ohne Paginierung, mit Tinte notiert; Reinschrift von (D). Verglichen mit der endgültigen Fassung gibt es deutliche Abweichungen in Bezug auf Tonhöhe (inklusive enharmonischer Schreibung), Stimmführung und Rhythmus. Auch die Bogensetzung weist bedeutende Unterschiede auf. Das Anfangstempo ist *Adagio molto* statt *Lento*; die meisten Vortragsangaben unterscheiden sich ebenfalls: Einige sind nur in dieser Quelle enthalten, z. B. *agitato (non stringendo!)* in T 13; Zeichen '^{\flat} in T 20 vor der Dynamikangabe *f*; *poco stringendo* und *a tempo* in T 22–23. Indem Bartók jeweils vier Noten mit Bleistift unter T 1 ($f^2-as^2-c^2-e^1$), T 8 ($f^1-as^1-c^1-e$), T 25 ($es^3-ges^2-b^2-c^2$) und T 27 ($fis^3-a^2-cis^3-dis^2$) eintrug, offenbarte er Geyer, dass das Kopfmotiv aus der Tonfolge ($d^1-fis^1-a^1-$

cis^2) abgeleitet ist, die im Ersten Violinkonzert (1907–1908) symbolisch für sie steht.

A Autographe Partitur. Basel, Paul Sacher Stiftung, Sammlung Béla Bartók, Depositum Peter Bartók, Signatur 20FSS1 (Fotokopie: BBA). 14 Blätter, Notentext S. 1–23. Die Grundschrift in Tinte, vermutlich von 1908, umfasste bereits Tilgungen, Einfügungen und rudimentäre Vortragsangaben. Bartók vollendete das Manuskript im Januar 1909 und gab es einem professionellen Kopisten zur Abschrift (siehe EC_{Rv1909}). Nach deren Vollendung, aber vor Übermittlung von EC_{Rv1909} an den Stecher, änderte Bartók einige Vortragsangaben; zu dieser Zeit arbeitete er vermutlich an beiden Manuskripten gleichzeitig. Bei dieser Gelegenheit fügte er mit blauem Buntstift, Tinte und Bleistift auch eingekreiste Probenziffern hinzu. Außer für das Anfangstempo notierte er keine Metronomzahlen. Das Manuskript bezeugt die Beratungen zwischen Kodály und Bartók (siehe *Vorwort*): Kodály fügte Anmerkungen mit Bleistift ein, im Anschluss muss ein persönliches Gespräch stattgefunden haben, in dessen Folge Bartók (mit blauem Buntstift und Bleistift) Streichungen in Satz I und III vornahm und vor allem den Durchführungsteil von Satz II teilweise revidierte.

(C) Verschollene Abschrift der Partitur. Bartóks Brief an Henri Marteau (8. Juni 1909) zufolge muss eine weitere Abschrift von A existiert haben.

EC_{Rv1909} Stichvorlage der Erstausgabe der Partitur, mit Bartóks Revisionen. Budapest, Sammlung Gábor Vásár-

helyi (im Folgenden abgekürzt GV), Signatur BH I/37 (Fotokopie: BBA). 33+1 Blätter, Notentext S. 1–63. Die Grundschrift wurde von einem unbekanntem professionellen Kopisten angefertigt (mit Ausnahme des Anfangs von Satz II und der von Bartók auf einem Einzelblatt ergänzten T 196–212). Der Abschrift liegt eine frühere Textstufe von A zugrunde, es lässt sich jedoch nicht ausschließen, dass der Kopist auch auf Grundlage von (C) arbeitete. Bartóks Korrekturen, Ergänzungen und Änderungen sind mit Tinte und teilweise mit Bleistift notiert. Er fügte Probenziffern ein; gemäß Kodály's Rat (siehe A) strich er zudem Teile von Satz I und II mit blauem Buntstift durch. In einem letzten Schritt trug er Korrekturen mit rotem Buntstift und die ursprünglichen Metronomzahlen ein. Ein Lektor bereitete die Partitur mit Eintragungen in Bleistift und blauem Buntstift für den Stich vor; außerdem trug er kleinere Änderungen in roter Tinte ein. Ein Vergleich von A und EC_{Rv1909} lässt vermuten, dass Bartók die beiden Quellen nicht systematisch verglich. Obwohl anzunehmen ist, dass er zu einem bestimmten Zeitpunkt beide Manuskripte gleichzeitig redigierte, notierte er die Angaben in beiden Quellen leicht unterschiedlich. So wurde der Notentext in EC_{Rv1909} zwar weiterentwickelt, die unterschiedlichen Lesarten führten jedoch zu neuen Problemen.

P_{Rv1909/1} Erster Korrekturabzug der Partitur, mit Bartóks Korrekturen. GV, Signatur BH I/38 (Fotokopie: BBA). Korrekturen durch einen Lektor und Rückfragen auf Deutsch in roter Tinte, mit Berechnungen der Seitenzahl in Bleistift; Bartóks Korrekturen in rotem Buntstift.

(P_{Rv1909/2}) Verschollener zweiter Korrekturabzug der Partitur. Eine Anmer-

kung Bartóks auf S. 3 von P_{Rv1909/1} sowie Abweichungen zwischen P_{Rv1909/1} und E_{Rv1909} belegen, dass diese Quelle irgendwann existiert haben muss.

E_{Rv1909} Erstaussgabe der Partitur. Budapest und Leipzig, Rózsavölgyi & Co., Plattennummer „R. & C° 3287“, kein Copyrightvermerk, erschienen Ende 1909 oder Anfang 1910. Titel auf grauem Umschlag: *BÉLA BARTÓK | QUATUOR | POUR | 2 VIOLONS, ALTO ET VIOLONCELLE*. Kopftitel: *QUATUOR. | Béla Bartók, Op. 7*. Verwendete Exemplare: Budapest, Széchényi Nationalbibliothek (Országos Széchényi Könyvtár), Signaturen Z. 16.132, 16.133, und 16.238.

E_{Rv1909-B} Bartóks Handexemplar von E_{Rv1909}. GV, Signatur BHadd 57 (Fotokopie: BBA). Mit Bartóks Korrekturen und Anmerkungen in vier Schichten: (1) Drei am Rand mit „x“ bezeichnete Druckfehlerkorrekturen in rotem Buntstift, vor 1921 in E_{Rv1921} übernommen. (2) Gründliche Revision der Tempoangaben und Metronomzahlen in Bleistift, spätestens vor Sommer 1931. (3) Mit Bleistift notierte Daten zur gemessenen Spieldauer einer nicht benannten Aufführung, vermutlich einer Probe des Waldbauer-Kerpely-Quartetts im März 1935. (4) Ungarische Anmerkungen in Bleistift zu einer nicht benannten Aufführung, möglicherweise der oben erwähnten Probe.

E_{Rv1921} Revidierte Ausgabe von E_{Rv1909} mit identischer Plattennummer und Copyrightvermerk 1911. Titel auf grauem Umschlag: *BÉLA BARTÓK | I. QUATUOR À CORDES | OP. 7 (1908)*. Kopftitel: *I. Vonósnégyes. | Bartók Béla | Op. 7. (1908)*. Die in Schicht I von E_{Rv1909-B} eingetragenen Korrekturen wurden umgesetzt. Verwendetes Exemplar: BBA, Signatur BAN 790 (Z. 1504).

(EC-parts_{Rv1909}) Verschollene Stichvorlage der Erstausgabe der Stimmen. Ein Eintrag Bartóks auf der Titelseite von EC_{Rv1909} belegt, dass diese Quelle irgendwann existiert haben muss. Sie enthielt in Satz I handschriftliche Korrekturen in allen Stimmen, in den anderen Sätzen nur in VI 1.

E-parts_{Rv1909} Erstausgabe der Stimmen. Budapest und Leipzig, Rózsavölgyi & Co., Plattennummer „R. & C° 3287^{acc}“, kein Copyrightvermerk, vermutlich 1909 erschienen. Titel auf grauem Umschlag: *BÉLA BARTÓK | QUATUOR | POUR | 2 VIOLONS, ALTO ET VIOLONCELLE | PARTIES SÉPARÉES*. Kopftitel: *QUATUOR. | Béla Bartók, Op. 7*. Die Stimmen enthalten Fußnoten, die in den anderen erhaltenen Quellen fehlen. Verwendetes Exemplar: BBA, Signatur BAN 3588 (Z. 194).

E-parts_{Rv1909/W} Ein Stimmensatz von E-parts_{Rv1909}, den Imre Waldbauer und die Mitglieder seiner Ensembles zwischen ca. 1931 und 1951 verwendeten. BBA, Signatur IV-16048/2019.

A-list Handschriftliche Liste der Revisionen in Bartóks Brief an Max Rostal (6. November 1931). Universität der Künste Berlin, Universitätsarchiv, Signatur Bestand 108, Korr. I 543 (Fotokopie: BBA). Diese Revisionen beruhen auf E_{Rv1909}-B Schicht 1–2, doch einige Tempoangaben sind detaillierter oder leicht abweichend platziert.

C-list Handschriftliche Tabelle von Jenő Deutsch, betitelt *Richtigstellung der M.M. Zahlen etc. im I. Streichquartett*. Brüssel, Bibliothèque royale de Belgique, Sammlung Gaston Verhuyck, Signatur Mus. Ms. 467/I/13. 1 Blatt. Beruht auf E_{Rv1909}-B, Schicht 2.

Zur Edition

Als Hauptquelle der vorliegenden Edition diente Bartóks Handexemplar der Erstausgabe (E_{Rv1909}-B, Schicht 1–2). Ergänzend

wurden die Erstausgabe der Stimmen (E-parts_{Rv1909}), die erhaltenen handschriftlichen Quellen und Korrekturfahnen (A, EC_{Rv1909}, P_{Rv1909/1}) sowie alle weiteren Quellen für die revidierten Tempoangaben (A-list, C-list) herangezogen.

Im Notentext wurden einige allgemeine Merkmale von Bartóks Notation übernommen (siehe die Kapitel *Zur Kritischen Gesamtausgabe* und *Zu Notation und Aufführung* in Bd. 29 der *Kritischen Gesamtausgabe Béla Bartók*); nach einem sorgfältigen Vergleich von A, EC_{Rv1909} und P_{Rv1909/1} erwies es sich als unerlässlich, zahlreiche Details in Vortragsanweisungen auf Grundlage der autographen Partitur zu korrigieren. Die Unterschiede zwischen den Vortragsanweisungen in A und EC_{Rv1909} lassen – trotz einiger in beiden Quellen gleichzeitig ausgeführter Korrekturen – vermuten, dass Bartók EC_{Rv1909} „blind“ überprüfte, also ohne Vergleich mit A. Er korrigierte zwar die Platzierung mehrerer Dutzend Anweisungen und Zeichen (wie \ll und \gg); aber vom Kopisten übersehene Vortragsanweisungen und Dynamikzeichen (darunter viele *sf*) oder willkürliche Ersetzungen aufrechter *Marcatissimo*-Akzente (\wedge) durch normale waagerechte *Marcato*-Zeichen (\succ) entgingen mitunter seiner Aufmerksamkeit. Wir stellen die Notation von A an allen Stellen wieder her, an denen ein nicht korrigierter Fehler in EC_{Rv1909} oder P_{Rv1909/1} gefunden wurde. Hingegen werden Gabeln, Bögen und Staccatopunkte, die erst in der Grundschrift von EC_{Rv1909} erscheinen, aber nicht in den bekannten früheren Manuskripten, nicht übernommen (mit Ausnahme von \ll in Satz I T 32 Va; zu Details siehe die *Critical Notes* in Bd. 30 der *Kritischen Gesamtausgabe Béla Bartók*).

Die vorliegende Edition folgt Bartóks revidierten Tempo- und Metronomangaben aus E_{Rv1909}-B, Schicht 2. In Satz II wurden alle verbliebenen auf \downarrow basierenden Metronomzahlen zu Angaben in \downarrow umgewandelt. Die Angaben MM \downarrow = 168 in Satz II T 201 und (*Tempo I.*) in Satz III T 130 wurden

nicht übernommen, da sie nach der Revision widersprüchlich bzw. überflüssig sind.

Eckige Klammern kennzeichnen die Ergänzungen der Herausgeber, hinzugefügte Vorzeichen erscheinen in Kleinstich. Bartóks Fußnoten, die offenbar in (EC-parts_{Rv1909}) hinzugefügt wurden und entsprechend nur in E-parts_{Rv1909} zu finden sind, 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. Eine Auswahl von Bartóks ungarischen Anmerkungen in E_{Rv1909}-B (Schicht 4), die vermutlich im Zusammenhang mit einer Aufführung entstanden, wird ebenfalls in Fußnoten wiedergegeben.

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 zunächst 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. In A-list mahnte Bartók Rostal, dass „das Tempo immer sehr elastisch sein soll“. Die Temposchwankungen in Satz III T 15–36, die Bartók in A-list beschrieb („1 bis 3 etwas rascher, ausgenommen den 6., 10. Takt nach 1 und den 4. Takt nach 2, die ungefähr im Haupttempo sind“), werden in der vorliegenden Edition in eckigen Klammern ergänzt.

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 Ersten Quartetts 28 Minuten. Laut E_{Rv1909}-B, Schicht 3, beträgt die Spieldauer für T 1–26 von Satz I 3' 28" (in diesem Tempo würde also der komplette erste Satz etwa 8½ Minuten dauern), für Satz II 7' 46", für die *Introduzione* 1' 28" und für Satz III 9' 47".

Taktstriche, Betonung

Wie Bartóks eigene Aufnahmen seiner Klavierwerke zeigen, war die Empfindung von Auftakt und gutem Taktteil für ihn ein zentrales Moment, und kurze Vorschläge (♩) sowie Gruppen kleiner Noten sollten stets vor dem Schlag gespielt werden.

Stimmenhierarchie

Bartók verwendete, insbesondere in dichteren kontrapunktischen Passagen, unterschiedliche Zeichen, um die Haupt- und Nebenstimmen zu kennzeichnen. Im Ersten Streichquartett wird die Stimmenhierarchie durch die Dynamik sowie die Bezeichnungen *dolce* oder *espr.* angegeben. Um den Themeneintritt im Fugato-Abschnitt von Satz III T 195 ff. zu kennzeichnen, gebraucht er ausnahmsweise das Zeichen ◻. In Satz III T 63 f. Va und Vc bezeichnen gepunktete Linien die Stimmführung.

Trennungszeichen

In seinen späteren Werken unterschied Bartók zwischen zwei Arten von Trennungszeichen: ’ und |. Im Ersten Quartett verwendete er allerdings nur das ’ (Komma), das vermutlich lediglich ein einfaches Trennungszeichen darstellt. Ein weiteres wichtiges Trennungszeichen ist die Fermate (∞). In seiner *Klavierschule* von 1913 beschreibt Bartók die Länge einer Fermate als „mehr oder weniger das Doppelte des darunter stehenden Wertes“. Wenn er eine besonders

lang gehaltene Fermate wünschte, schrieb er zusätzlich das Wort *lunga* über das Zeichen.

T 323 in Satz III war ursprünglich lediglich als Trennungszeichen gedacht: In A (wo dieser Takt fehlt) fügte Bartók am Ende von T 322 ein γ sowohl über als auch unter dem Taktstrich ein, mit der Anmerkung „Nb copyist!! Eine Luftpause!“. Die endgültige Gestalt von T 323 wurde erstmals vom Kopisten in der Grundschrift von EC_{Rv1909} notiert.

Warnvorzeichen, enharmonische Notation

Bartók setzte gelegentlich mehr Warnvorzeichen, als nach den allgemeinen Regeln angezeigt wären, mitunter auch weniger, aber dies wirft kaum echte Probleme auf. In dieser Hinsicht folgt unsere Edition E_{Rv1909-B}; in Zweifelsfällen folgt sie E-parts_{Rv1909}.

Ein Vergleich der Quellen aus früheren Kompositionsphasen mit der endgültigen Fassung erweist, dass Bartók die Notation der Töne im chromatischen Kopfsatz häufig enharmonisch veränderte (Versetzungszeichen b statt \sharp oder umgekehrt), als ob er sich unsicher war, ob er einem vertikalen oder horizontalen System folgen solle. Interpretieren des Ersten Quartetts steht es deshalb frei, der Harmonik nachzugehen und nach dem Experimentieren mit einer geeigneten Intonation in einer Probe möglicherweise die enharmonische Notation der Tonhöhen zu überdenken.

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 Erste Streichquartett relevanten Abschnitte:

... das gewöhnliche *staccato* wobei das Klingenslassen des Tones zwischen einem Moment und beinahe der Hälfte des Notenwertes schwankt.

$\tau \tau \tau$ das Zeichen der Halbkürze (das Klingenslassen der Töne soll nicht kürzer sein, als die Hälfte des Notenwertes).

- - - das *Tenuto*-Zeichen über einzelnen Tönen bedeutet, daß dieselben während ihres ganzen Notenwertes zu halten sind, über jeden einzelnen Tone einer Tongruppe, daß wir die Töne, ohne sie aneinander zu binden, womöglich durch ihren ganzen Notenwert klingen zu lassen haben.

In der gleichen Ausgabe des *Notenbüchleins* gibt Bartók auch eine Liste der Betonungsabstufungen: „ sf stärkste Betonung, \wedge noch genug starke Betonung, $>$ schwache Betonung, $-$ das Zeichen des *tenuto* über den einzelnen Tönen der Legatogänge bedeutet die zarte, durch eine andere Tonfärbung erzielte Hervorhebung des Tones.“ Auf Grundlage seiner Erinnerungen an Proben und Aufführungen mit Bartók erklärte der Geiger Zoltán Székely, das Zeichen $>$ sei als dynamischer Akzent zu verstehen, das Zeichen \wedge dagegen als rein agogischer, als eine musikalische Nuance (siehe Claude Kennesson, *Székely and Bartók: The Story of a Friendship*, Portland 1994, S. 404).

Strichangaben, Bogen 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.

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 (siehe Satz I T 25 und 27 VI 1). 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 Ersten 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. Hingewiesen sei jedoch darauf, dass in den Manuskripten von Satz II (T 20 ff.) und Satz III (T 5 ff.) bei den meisten aus zwei Noten bestehenden Motiven ursprünglich nur ein Bogen stand; Bartók fügte den Staccatopunkt meist später hinzu.

Saiten, Fingersatz, Flageolett

Zu Anfang des 20. Jahrhunderts wurden die E-, A- und D-Saiten aus reinem Darm gefertigt, während für die G- und C-Saiten feiner Silberdraht um einen Kern aus Darm gesponnen wurde. E-Saiten aus Stahl wurden vor dem Ersten Weltkrieg kaum verwendet. Heutige Spieler sollten vor diesem Hintergrund einige – vor allem dynamische – Effekte überdenken (siehe z. B. Satz III T 236 ff. VI 1 die *f* Dynamik der Unisono-Doppelgriffe e^2/e^2).

Die Saitenbezeichnungen und der gelegentlich in den Streichquartetten eingetragene Fingersatz sind fester Bestandteil des Notentexts und maßgeblich für die beabsichtigte Wirkung. In einem unveröffentlichten (in BBA aufbewahrten) Essay erklärte Imre Waldbauer, „der erste Satz des Streichquartetts Nr. 1 setzt [...] eine vollendete Intonation der Intervalle bei kompletter Freiheit der Lagenwechsel voraus, sodass die musikalischen Phrasen in per-

fekter Farbgebung und vollkommen logisch erscheinen“. Um Saitenwechsel auf einem Bogen möglichst zu vermeiden, empfahl er überstreckten Fingersatz.

Im Ersten Streichquartett verwendete Bartók in der Regel nur natürliche Flageolets, die er in Klangnotation notierte (also in Form einer Note mit einem kleinen Kreis darüber, die den zu erzeugenden Ton bezeichnet); wenn er sich nicht für die offensichtlichste Option entschied, gab er auch die dafür vorgesehene Saite an. In T 137 Va von Satz II sollte das e^2 entsprechend als natürliches Flageolett auf der C-Saite ausgeführt werden (dies wird durch den Bleistifteintrag des Musikers in E-parts_{Rv1909/W} bestätigt); der Ton wird jedoch um 14 Cent tiefer als ein temperiertes e^2 klingen. Mit der Verwendung eines künstlichen statt natürlichen Flageolets ließe sich das vermeiden.

Vibrato

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

In E_{Rv1909-B}, Schicht 4, wurde in T 4 der *Introduzione* zu Satz III eine wellenförmige Linie über dem System hinzugefügt. Sie bezeichnet vermutlich einen *Molto-vibrato*-Effekt wie im Streichquartett Nr. 3, *Seconda parte*, T 397–399.

Budapest, Frühjahr 2022
László Somfai
Zsombor Németh

COMMENTS

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

Sources

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

(D) Missing draft score from the first half of 1908.

A_I Autograph fair copy of movement I M 1–30, enclosed with Bartók’s letter to Stefi Geyer (30 January 1908). In private collection (photocopy: Budapest, Bartók Archives, Institute for Musicology, Research Centre for the Humanities, Eötvös Loránd Research Network; hereafter abbreviated BBA). 1 leaf folded in half, without pagination, written in ink. This is a fair copy made from (D). Compared with the final version there are significant differences in pitch (including enharmonic spelling), voice leading, and rhythm. There are also meaningful differences in slurring. The initial tempo is *Adagio molto* instead of *Lento*, and most of the performance instructions are also different, some appearing only in this source, e.g., *agitato (non stringendo!)* in M 13; Ÿ marks in M 20 before *f* dynamics; *poco stringendo* and *a tempo* in M 22–23. By notating four notes under M 1 ($f^2-ab^2-c^2-e^1$), M 8 ($f^1-ab^1-c^1-e$), M 25 ($eb^3-gb^2-bb^2-c^2$), and M 27 ($f\sharp^3-a^2-c\sharp^3-d\sharp^2$) in pencil, Bartók revealed to Geyer that the head motive derived from her symbolic motive ($d^1-f\sharp^1-a^1-c\sharp^2$) in the early Violin Concerto (1907–1908).

A Autograph score. Basel, Paul Sacher Foundation, Béla Bartók Collection,

deposit from Peter Bartók, shelfmark 20FSS1 (photocopy: BBA). 14 leaves, musical text on pp. 1–23. The initial notation in ink, most probably in 1908, already included deletions, insertions, and basic performance instructions. Bartók completed this manuscript in January 1909 and gave it for copying to a professional copyist (see EC_{Rv1909}). After the copying but before giving EC_{Rv1909} to the engraver, Bartók changed some of the performance instructions, probably working simultaneously on both manuscripts during this phase. He also introduced circled rehearsal numbers at this point, using blue pencil, ink, and pencil. Except for the initial tempo he did not introduce metronome numbers. The manuscript documents consultations between Kodály and Bartók (see the *Preface*): Kodály himself made notes in pencil, then a private talk must have taken place that led to cuts in movements I and III (marked by Bartók in blue pencil and pencil), and, most importantly, to the partial revision of the development section of movement II.

(C) Missing copy of the score. According to Bartók’s letter to Henri Marteau (8 June 1909), another copy of A must have existed.

EC_{Rv1909} Engraver’s copy for the first edition of the score, with Bartók’s revisions. Budapest, Gábor Vásárhelyi’s collection (hereafter abbreviated GV), shelfmark BHI/37 (photocopy: BBA). 33+1 leaves, musical text on pp. 1–63. The initial layer is written by an unidentified professional copyist (except for the beginning of movement II and,

- added on an extra leaf, M 196–212 in the same movement, which were written by Bartók himself). The copy is based on an earlier stage of A, but it cannot be ruled out that the copyist also worked from (C). Bartók's corrections, additions, and changes are in ink and partly in pencil. He inserted the rehearsal numbers and, following Kodály's advice (see A), crossed out sections in movements I and II in blue pencil. At a final stage he made corrections using red pencil, and added the original metronome numbers. Before engraving, an editor prepared the score using pencil and blue pencil, also making minor amendments in red ink. A comparison of A and E_{Rv1909} suggests that Bartók did not systematically collate the two sources, and although it is assumed that at one stage he edited the two manuscripts simultaneously, he entered his instructions slightly differently into the two sources. Thus the text developed in EC_{Rv1909} , but at the same time new problems arose due to different readings.
- $P_{Rv1909/1}$ First set of proofs of the score, with Bartók's corrections. GV, shelfmark BH I/38 (photocopy: BBA). An editor's corrections and German queries are in red ink, with calculations of page numbers in pencil; Bartók's corrections are in red pencil.
- ($P_{Rv1909/2}$) Missing second set of proofs of the score. A note by Bartók on p. 3 of $P_{Rv1909/1}$, and discrepancies between $P_{Rv1909/1}$ and E_{Rv1909} , prove the existence of this source at some point.
- E_{Rv1909} First edition of the score. Budapest and Leipzig, Rózsavölgyi & Co., plate number "R. & C° 3287", no copyright date, published in late 1909 or early 1910. Title on grey cover: *BÉLA BARTÓK | QUATUOR | POUR | 2 VIOLONS, ALTO ET VIOLONCELLE*. Title heading: *QUATUOR. | Béla Bartók, Op. 7*. Copies consulted: Budapest, National Széchényi Library, shelfmarks Z. 16.132, 16.133, and 16.238.
- $E_{Rv1909-B}$ Bartók's personal copy of E_{Rv1909} . GV, shelfmark BHadd 57 (photocopy: BBA). With Bartók's corrections and markings in four layers: (1) Three misprints corrected before 1921 in red pencil, marked with "x" in the margin and incorporated into E_{Rv1921} . (2) Thorough revision of the tempo instructions and metronome numbers in pencil, added before summer 1931 at the latest. (3) Data in pencil concerning the measured duration of an unidentified performance, in all probability a rehearsal by the Waldbauer-Kerpely Quartet in March 1935. (4) Hungarian notes in pencil concerning an unidentified performance, perhaps the one mentioned above.
- E_{Rv1921} Revised edition of E_{Rv1909} with the same plate number, and copyright date 1911. Title on grey cover: *BÉLA BARTÓK | 1. QUATUOR À CORDES | OP. 7 (1908)*. Title heading: *1. Vonós-négyes. | Bartók Béla | Op. 7. (1908)*. The corrections added in layer 1 of $E_{Rv1909-B}$ have been carried out. Copy consulted: BBA, shelfmark BAN 790 (Z. 1504).
- (EC -parts $_{Rv1909}$) Missing engraver's copy of the first edition of the parts. A note made by Bartók on the title page of EC_{Rv1909} proves the existence of this source at some point. It included autograph corrections to movement I in all parts, and to the other movements in vl I only.
- E -parts $_{Rv1909}$ First edition of the parts. Budapest and Leipzig, Rózsavölgyi & Co., plate number "R. & C° 3287^a", no copyright date, probably published in 1909. Title on grey cover: *BÉLA BARTÓK | QUATUOR | POUR | 2 VIOLONS, ALTO ET VIOLONCELLE | PARTIES SÉPARÉES*. Title heading: *QUATUOR. | Béla Bar-*

tók, Op. 7. The printed parts include footnotes, which are missing in the other surviving sources. Copy consulted: BBA, shelfmark BAN 3588 (Z. 194).

E-parts_{Rv1909/W} A set of E-parts_{Rv1909} used by Imre Waldbauer and the members of his ensembles between ca 1931 and 1951. BBA, shelfmark IV-16048/2019.

A-list Autograph list of revisions in Bartók's letter to Max Rostal (6 November 1931). Universität der Künste Berlin, Universitätsarchiv, shelfmark Bestand 108, Korr. I 543 (photocopy: BBA). These revisions are based on E_{Rv1909-B} layers 1–2, but some of the tempo indications are more detailed or placed slightly differently.

C-list Manuscript table in Jenő Deutsch's hand, titled *Richtigstellung der M.M. Zahlen etc. im I. Streichquartett*. Brussels, Bibliothèque royale de Belgique, Collection Gaston Verhuyck, shelfmark Mus. Ms. 467/I/13. 1 leaf. Based on E_{Rv1909-B}, layer 2.

About this edition

The primary source for this edition is Bartók's personal copy of the first edition (E_{Rv1909-B}, layers 1–2). In addition, the first edition of the parts (E-parts_{Rv1909}), the surviving manuscript sources and proofs (A, EC_{Rv1909}, P_{Rv1909/1}), and all further sources of the revised tempos (A-list, C-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*), and following a careful comparison of A, EC_{Rv1909}, and P_{Rv1909/1}, the correction of a great many details of performance instructions based on the autograph score was considered indispensable. The differences between performance instructions in A and EC_{Rv1909} suggest that, although some editing was carried out simultaneously, Bartók checked EC_{Rv1909} in a blind reading,

i.e., without comparing it with A. He corrected the placement of dozens of signs (such as \llcorner and \lrcorner) and instructions, but did not always notice where the copyist had omitted performing instructions and dynamics (including many *sf*), or had arbitrarily turned vertical marcatisimo accents (\wedge) into conventional horizontal marcato signs (\succ). We restore the notation of A whenever an uncorrected error in EC_{Rv1909} or P_{Rv1909/1} has been found, but we omit hairpins, slurs and staccato dots that first appear in the initial layer of EC_{Rv1909} without precedent in the known manuscripts (the sole exception is \llcorner in movement I M 32 va; for details see the *Critical Notes* in vol. 30 of the *Béla Bartók Complete Critical Edition*).

Our edition follows Bartók's revised tempi and metronome numbers in E_{Rv1909-B}, layer 2. In movement II we have converted any remaining unchanged metronome numbers based on \downarrow to numbers based on \downarrow in our edition. We have omitted MM $\downarrow = 168$ in movement II M 201 and (*Tempo I.*) in movement III M 130, since both these instructions are rendered contradictory or superfluous by the revision.

Square brackets indicate editorial additions to the musical text; added accidentals appear in smaller print. Bartók's original footnotes, apparently added in (EC-parts_{Rv1909}) and thus appearing only in E-parts_{Rv1909}, are marked with * and with the original language printed in italics. Important differences between the sources concerning aspects of musical performance are presented in editorial footnotes, which are marked with *). A selection from Bartók's Hungarian notes that were most probably made in connection with a performance (E_{Rv1909-B}, layer 4) are also mentioned in footnotes.

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 pul-

sation 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. In A-list Bartók warned Rostal that “the tempo should be very elastic all through.” The oscillation of the tempo in movement III M 15–36, which Bartók described in A-list (“from 1 to 3 somewhat quicker, excepting the 6th and 10th bars after 1 and the 4th bar after 2, which are approximately in the main tempo”), has been realized in our edition by additional indications in brackets.

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 First Quartet is 28 minutes. According to E_{Rv1909}-B, layer 3, movement I M 1–26 last 3' 28" (thus in this tempo the complete first movement would last ca 8½ minutes), movement II 7' 46", *Introduzione* 1' 28", and movement III 9' 47".

Barlines, Accentuation

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, and short appoggiaturas (♯) and small-note groups should be played before the beat.

Hierarchy between the Voices

Bartók, especially in denser contrapuntal sections, used different signs to indicate the primary and secondary voices. In String Quartet no. 1 this hierarchy between the

voices is shown by dynamics as well as by the indications *dolce* or *espr.* As an exception, he uses ◻ markings in movement III M 195 ff. to signal the entry of the themes in the fugato section. In movement III M 63 f. va and vc, the dotted lines indicate voice leading.

Separation Marks

In his later works Bartók made a distinction between two marks of separation: ’ and 1. In the First Quartet, however, he used only the ’ (comma) which probably means a mark of simple separation only. A further important mark of separation is the fermata (∩). In his 1913 *Piano Method* he describes the function of the fermata as “more or less the doubling of the value below it.” If he wanted a fermata to be held especially long, he also supplied the word *lunga* above the sign.

Movement III M 323 was originally conceived only as a separation mark: in A (where this measure is missing) Bartók inserted a ’ both above and below the barline at the end of M 322, with the remark “Nb copyist!! A breath mark!”. The final version of M 323 was first notated by the copyist in the initial layer of E_{Rv1909}.

Cautionary Accidentals, Enharmonic Notation

Bartók occasionally wrote more cautionary accidentals than general rules would advise, and occasionally fewer; but genuine problems are rare. In this regard our edition follows E_{Rv1909}-B; in ambiguous cases it follows E-parts_{Rv1909}.

A comparison of sources from the early stages of composition with the final version reveals that in the chromatic opening movement Bartók in many cases enharmonically switched the notation of pitches (from b to # or vice versa), as if hesitating between following a vertical or a horizontal logic. Therefore, performers of the First Quartet may take the liberty of exploring the harmonic situation and, after experimenting with appropriate intonation in rehearsal,

possibly reconsider the enharmonic pitch notation.

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. 1:

- · · · 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, \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 20th century. Jenő Hubay’s pupils used an attractive variety of bow strokes; however, the down-bow was

still the natural accent, whereas the up-bow signified a gentler beginning to a phrase, in the manner of an upbeat.

A slur in Bartók’s notation of string parts directly indicates the length of one bow stroke. In the case of long held notes he occasionally also specifies the exact spot where the bow changes (see movement I M 25 and 27 vl 1). 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 First 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. It should be noted, however, that most of the two-note motives in the manuscripts of movement II (M 20 ff.) and movement III (M 5 ff.) originally had only a slur; in most cases Bartók added the staccato dot subsequently.

Strings, Fingering, Harmonics

At the beginning of the 20th century, pure gut was used for E, A, and D strings, and wire-wound strings (fine silver wire spun around a gut core) were utilized for G and C strings; steel E strings were rarely used before World War I. In light of this, today’s players should reconsider some – mostly dynamic – effects (e.g., movement III M 236 ff. vl 1, the *sf* dynamics of the e^2/e^2 unisono double stops).

String specifications and occasional fingerings in Bartók’s quartets are an integral part of the text, and a significant constituent of the intended effect. Imre Waldbauer, in an unpublished essay on Bartók’s string quartets (preserved in BBA), claimed that “the first movement of String Quartet no. 1, [...] presupposes a superior intonation of

intervals with complete freedom of position changes, so that the musical phrases can appear in perfect colouring and in a logical way,” and advised the use of extended fingerings to avoid string changes under one slur whenever possible.

In String Quartet no. 1 Bartók used natural harmonics only, written in pitch notation (as a note with a small circle above it where the note indicates the sounding pitch), and specified the intended string if he did not opt for the most obvious version. Thus in movement II M 137 va, the e^2 should be executed as a natural harmonic on the C string (this is confirmed by the musician’s pencilled marking in E-parts_{Rv1909/W}); however, it will sound 14 cents lower than a tempered e^2 . This might be avoided by using artificial harmonics instead of natural ones.

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

In E_{Rv1909-B}, layer 4, a wavy line was added above the staff in M 4 of the *Introduzione* to movement III. This probably indicates a *molto vibrato*-effect as in String Quartet no. 3, *Seconda parte*, M 397–399.

Budapest, spring 2022

László Somfai

Zsombor Németh