

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).

- S Skizzen für das *Mesto*-Ritornello, für Satz I (Thema des *Vivace*), Satz II (Thema der *Marcia*) und ein schnelles – später verworfenes – Finale im Partiturentwurf des *Divertimento* (BB 118, 1939). Basel, Paul Sacher Stiftung, Sammlung Béla Bartók (im Folgenden SBB), Signatur 78FSS1, S. 14, Systeme 12–16 (Fotokopie: Budapest, Bartók-Archiv, Institut für Musikwissenschaft, Geisteswissenschaftliches Forschungszentrum HUN-REN, im Folgenden BBA). Notiert mit Bleistift, bräunlicher Tinte und schwarzer Tusche.
- D Partiturentwurf und Skizzen. SBB, Signatur 79FSS1 (Fotokopie: BBA). 10 Blätter. Notiert mit einer dunkleren und einer helleren bräunlichen Tinte. Auf S. 1 und 9 (die ursprünglich aufeinander folgten) Skizzen für das *Mesto*-Motto und die Sätze I–III. Der Partiturentwurf auf S. 2–20 enthält zahlreiche Änderungen und Korrekturen: Bartók entschied sich erst während der Komposition von Satz III, den ersten zwei Sätzen *Mesto*-Einleitungen hinzuzufügen. Ein schnelles, tänzerisches Finale bricht auf S. 19 ab; auf S. 20 befindet sich eine neue, langsame Fassung von Satz IV in anderer Tinte. Partiturentwurf größtenteils ohne Artikulationsbezeichnungen, Dynamik- und Vortragsangaben, jedoch mit Glissandostrichen und den unterschiedlichen Arten von Pizzicato-Angaben. In Satz II sind zwei vorläufige Spieldauern mit Bleistift eingetragen.
- A Autographe Reinschrift, Partitur auf Lichtpauspapier. SBB, Signatur 79FSFC1 (Fotokopie: BBA). 26 Blätter. Mit schwarzer Tusche notiert. Enthält nur die endgültige langsame Fassung von Satz IV. Tempi, Metronomangaben und Spieldauern zunächst mit Bleistift notiert, später mit Tinte nachgezogen. Das letzte Blatt enthält eine später verworfene Fassung von T 62–71 in Satz II.
- AP_B Bartóks Handexemplar der Lichtpausenabzüge von A. BBA, Signatur BAN 5660. 25 Blätter. Mit einer einzigen Korrektur Bartóks in rotem Buntstift und einem von unbekannter Hand hinzugefügten, zuvor fehlenden Notenschlüssel.
- AP_K Rudolf Kolischs Handexemplar der Lichtpausenabzüge von A. Cambridge (MA), Harvard University, Houghton Library, Signatur Box 131, MS Mus 195, folder 1594 (Fotokopie: BBA). 25 Blätter, Blatt 2–25 zerschnitten und beidseitig auf 12 größere Blätter aus braunem Karton aufgeklebt. Mit Bleistift-Eintragungen von Kolisch hinsichtlich Akzentsetzung, Strichbezeichnungen, Dynamik und Stimmenhierarchie; die meisten Einträge erfolgten vermutlich nach der Probe des Kolisch-Quartetts mit Bartók (siehe *Vorwort*). Einige davon sind in keiner anderen Quelle enthalten.
- C_V Abschrift (vermutlich von AP_B), erstellt von Sándor Végh und einem unbekannteren Kopisten, unvollständig

- erhalten. Salzburg, Mozarteum, Autographe Sandor Vegh, ohne Signatur (Fotokopie: BBA). 10 Blätter. Sätze II–IV und ein verworfenes Blatt aus Satz I. Einige spätere Hinzufügungen und Korrekturen (wie die Spieldauern am Ende der Sätze) scheinen von Bartóks Hand zu sein.
- EC_{B&H} Lichtpausenabzug von A, Stichvorlage. SBB, Signatur 79FSFC2 (Fotokopie: BBA). 25 Blätter. Mit Änderungen Bartóks in dunkler Tinte und Bleistift sowie von den Lektoren von Boosey & Hawkes in blauem und rotem Buntstift.
- P_{B&H/1} Erste Korrekturfahne. Privatbesitz (Fotokopie: BBA). 46 Blätter. Datiert „3/12/[19]40“. Mit redaktionellen Korrekturen von Boosey & Hawkes. Dieser Fahnensatz wurde Bartók nicht zugeschickt.
- P_{B&H/2} Zweite Korrekturfahne, derzeit auf zwei Fundorte verteilt: (i) SBB, Signatur 79FSFC3; (ii) Privatbesitz (Fotokopie: BBA). 46 Blätter. Datiert „20/12/[19]40“. Mit Eintragungen von Boosey & Hawkes und umfangreichen Korrekturen von Bartók. Auf Grundlage von AP_K verbesserte Bartók die Dynamik und Artikulation, ergänzte oder modifizierte technische Anweisungen und änderte die Spieldauern des ersten Satzes und des gesamten Werks.
- P_{B&H/3–4} Dritte und vierte Korrekturfahne, vermutlich unvollständig. Privatbesitz (Fotokopie: BBA). Es ist nicht möglich, mit absoluter Sicherheit zu ermitteln, welche Seiten zur dritten und welche zur vierten Korrekturfahne gehören. Die Widmung erscheint in dieser Quelle zum ersten Mal. Enthält meist kleinere Korrekturen von Bartók in rotem Buntstift und Anpassungen in rotem und blauem Buntstift von den Lektoren.
- E_{B&H} Britische Erstausgabe der Partitur. London, New York etc., Boosey & Hawkes, Plattennummer „B. & H. 8437“, Copyrightvermerk 1941. Titel: *BÉLA BARTÓK | SIXTH | STRING QUARTET*. Verwendete Exemplare: London, British Library, Music Collections b.211./25, sowie BBA, Signatur BAN 5666. Vermutlich noch 1941 erschien ein amerikanischer Nachdruck für den US-Markt mit leicht abweichender Titelseite und kleineren musikalischen Abweichungen, die vom Komponisten nicht veranlasst oder autorisiert wurden. Verwendetes Exemplar: BBA, Signatur BAN 6633.
- C-parts_K Handschriftlicher Stimmensatz, der vom Kolisch-Quartett verwendet wurde. Cambridge (MA), Harvard University, Houghton Library, Signatur Box 131, MS Mus 195, folder 1595. Nur Stimmen von VI 1 und 2, vermutlich Abschrift von AP_K.
- C-parts_{sw} Handschriftlicher Stimmensatz, der vom Waldbauer-Quartett verwendet wurde. Budapest, Bibliothek des Instituts für Musikwissenschaft, Geisteswissenschaftliches Forschungszentrum HUN-REN, Signatur C-3813/22 (verwahrt in BBA). 1945 entstandene Abschrift eines (heute verschollenen) Lichtpausenabzugs von A, den Bartók 1940 Kodály gegeben hatte.
- E-parts_{B&H} Erstausgabe der Stimmen. London, Boosey & Hawkes, Plattennummer „B. & H. 9103“, Copyrightvermerk 1941. Titel: *Béla Bartók | 6th String Quartet | Parts*. Verwendetes Exemplar: BBA, Signatur BAN 446 (Z. 65).

Zur Edition

Hauptquelle der vorliegenden Edition ist die britische Erstausgabe der Partitur (E_{B&H}). Zusätzlich wurden die Stichvorlage (EC_{B&H}), die vier Korrekturfahnen (P_{B&H/1}, P_{B&H/2}, P_{B&H/3–4}) und Kolischs Lichtpausenabzug des Autographs (AP_K) herangezogen.

Im Notentext wurden einige allgemeine Merkmale von Bartóks Notation übernommen (siehe die Kapitel *Zur Kritischen Gesamtausgabe* und *Zu Notation und Aufführung* in Bd. 29 der *Kritischen Gesamtausgabe Béla Bartók*); darüber hinaus haben wir versucht, den Notentext der Erstausgabe auf Grundlage aller erhaltenen Quellen zu korrigieren.

Trotz der Kriegsumstände und der Tatsache, dass Bartók sich in den USA aufhielt, während die Produktion und das verlagsinterne Korrektorat in London erfolgten, wurde die Herausgabe in höchst professioneller Weise durchgeführt; EB&H ist deshalb fast fehlerfrei. Nach heutigem Kenntnisstand hat Bartók die Produktion der Stimmen nicht überwacht; E-parts_{B&H} hat deshalb keinen Quellenwert und wurde für die vorliegende Edition nicht berücksichtigt.

Einige Details, die Bartók vor der Uraufführung mit Kolisch besprach und die dieser in AP_K eintrug, wurden nicht in die Erstausgabe der Partitur übernommen (sie betreffen Satz I T 247–249, T 370; Satz II T 33–39, 55–57, 122 f., 142–145, 183 f. und Satz IV T 43). In der vorliegenden Edition sind sie als Herausgeberergänzungen gekennzeichnet.

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

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 anzuneh-

men, dass Bartók dem schnelleren Tempo den Vorzug gab.

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

Im Sechsten Streichquartett sorgte Bartók für eine doppelte Absicherung der richtigen Tempowahl, indem er sowohl Metronomangaben als auch Spieldauern für jeden Satz und für die Abschnitte innerhalb der Sätze notierte. Darüber hinaus gab er die Gesamtdauer der Komposition an. Die Festlegung der Metronomangaben und die Ermittlung der Spieldauern erfolgte, bevor er die Partitur an die Musiker übermittelte. Nach den Proben mit dem Kolisch-Quartett ließ er die Tempi unverändert, korrigierte in P_{B&H/2} jedoch die Spieldauer des Kopfsatzes von 6'12" zu 6'46" und die Gesamtspieldauer von 25'36" zu 26'10".

Formale Gliederungszeichen

Eingerahmte Taktziffern über einer Akkolade markieren neue Themen oder Überleitungsteile, während Angaben zur Spieldauer unter den Akkoladen eine grobe Orientierung in Bezug auf die formale Gliederung liefern.

Taktstriche, Betonung

Wie Bartóks eigene Aufnahmen seiner Klavierwerke zeigen, war die Empfindung von Auftakt und gutem Takteil für ihn ein zentrales Moment. Im Streichquartett Nr. 6 werden Abweichungen vom Betonungsschema durch wechselnde Metren oder Artikulationszeichen gekennzeichnet. Kurze Vorschläge ([♩]) sollten stets vor dem Schlag gespielt werden, sofern davor kein Taktstrich steht.

Stimmenhierarchie

Bartók verwendete, insbesondere in dichteren kontrapunktischen Passagen, unter-

schiedliche Zeichen, um die Haupt- und Nebenstimmen zu kennzeichnen. Im Sechsten Streichquartett wird die Stimmenhierarchie durch die Dynamik sowie die Bezeichnung *in rilievo* angegeben, die in Bartóks Notation eine ähnliche Bedeutung hat wie Schönbergs Zeichen für die „Hauptstimme“ (dies wird durch die Stimme VI 1 in AP_K bestätigt, wo Kolisch gelegentlich *in rilievo* durch *f* ersetzt).

Trennungszeichen

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

Ein weiteres wichtiges Trennungszeichen ist die Fermate (∞). In seiner *Klavierschule* von 1913 beschreibt Bartók die Länge einer Fermate als „mehr oder weniger das Doppelte des darunter stehenden Wertes“.

Artikulation, Akzente

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

... das gewöhnliche *staccato* wobei das Klingenslassen 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 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 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 Kennison, *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 π 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. 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. 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).

Kolischs Eintragungen in AP_K zufolge spielte das Kolisch-Quartett in der *Marcia* von Satz II die $\sqrt{\quad}$ -Figuren meist mit zwei Auf- oder zwei Abstrichen. Passagen mit leiserer Dynamik oder Abschnitte mit künstlichen Flageolets sind gelegentlich mit „Sp[itze]“ bezeichnet.

Im Streichquartett Nr. 6 differenziert Bartók systematisch zwischen zwei Arten von End-Staccatos: \frown „bedeutet ein Absetzen vor [der] letzten [Note]“, \smile „bedeutet eine kürzere Dauer des letzten Tons ohne jegliches Absetzen“ (Bartók an Erwin Stein, 7. Dezember 1939).

Saiten, Fingersatz, Flageolett

Die Saitenbezeichnungen und der gelegentlich in den Streichquartetten eingetragene Fingersatz sind fester Bestandteil des Notentexts und maßgeblich für die beabsichtigte Wirkung. Im Streichquartett Nr. 6 verwendet Bartók verschiedene Arten von

Flageolets. Natürliche Flageolets sind in Klangnotation notiert (also in Form einer Note mit einem kleinen Kreis darüber, die den zu erzeugenden Ton bezeichnet); wenn er sich nicht für die offensichtlichste Option entschied, gab er auch die dafür vorgesehene Saite an. Künstliche Flageolets sind als Zweiklang notiert: Der Finger, der die Saite fest greift, ist als normaler Notenkopf mit dem gewünschten Notenwert notiert, der lose auf der Saite liegende Finger dagegen unabhängig vom Notenwert als leerer, rautenförmiger Notenkopf.

Vibrato

Die Anweisungen *vibrato* und *non vibrato* sind in Bartóks Streicherstimmen nur selten zu finden, doch ihr gelegentliches Auftreten verdeutlicht, dass er ein kontinuierliches Vibrato weder als erforderlich noch als schön betrachtete. Wir gehen davon aus, dass Bartóks Konzept fast kein Vibrato vorsieht, wenn *leggero*, *grazioso* oder *dolce* angegeben ist, im Gegensatz zu *espressivo*, das für ein gemäßigtes, geschmackvolles Vibrato steht.

Glissando, Pizzicato

Im Streichquartett Nr. 6 notiert Bartók Glissandi als gerade Linie. Seine Erläuterung zur Ausführung von Glissandi in der Partitur der *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* (BB 114, 1936) ist auch für die Quartette von Bedeutung: „[Glissandi] sind so auszuführen, daß die Anfangstonhöhe sofort verlassen wird und ein langsames, gleichmäßiges Gleiten während des vollen Wertes der ersten Noten [recte: Note] stattfindet.“ In einem unveröffentlichten (in BBA verwahrten) Aufsatz zu Bartóks Streichquartetten erklärt Imre Waldbauer, dass das Gleiten ab dem Dritten Quartett zu einem eigenständigen Effekt wird (im Unterschied zum weicheren, im Portamento verwendeten Gleiten, das nur die Anfangs- und Endnote betont) und dass es während seiner gesamten Dauer mit Klang erfüllt sein sollte.

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).“ Laut Imre Waldbauer zeigen die beiden Pfeile (↑↓) – wie in Satz II T 84 Va – „die Auf- oder Abwärtsbewegung des Arpeggios an, je nachdem, ob es mit der G-Saite oder der E-Saite beginnen soll.“ In welcher Richtung die Arpeggien in T 86 ff. Va auszuführen sind, wird in AP_K genauer angegeben:

85

88

91

Die Ausführung des sogenannten „Bartók-Pizzicato“ in der *Burletta* erklärt der Komponist in einer Fußnote. Das Pizzicato-Glissando im gleichen Abschnitt ist wie im

Fünften Quartett auszuführen, also ohne erneutes Zupfen beim Erreichen des Schlusston. Es bleibt jedoch offen, ob die Pizzicato-Akkorde mit einem eleganten Arpeggio oder gleichzeitig gezupft werden sollen (wie im Streichquartett Nr. 4, Satz IV).

Vierteltöne

In den späten 1930er-Jahren notierte Bartók Vierteltöne ähnlich wie in seinen Volksmusik-Transkriptionen, indem er ↑ und ↓ über den Noten verwendete. Die „verstimmten“ Passagen in Satz III T 26 ff. sind daher unmissverständlich. Der nach unten gerichtete Pfeil vor den Akkorden in Vc T 21 und 23 bezeichnet allerdings ein abwärts gerichtetes Arpeggio.

Dämpfer

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

Budapest, Frühjahr 2024
László Somfai
Zsombor Németh

COMMENTS

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

Sources

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

- S** Sketches for the *Mesto* ritornello, for movement I (theme of *Vivace*), movement II (theme of *Marcia*), and a fast finale (later discarded) in the draft score of *Divertimento* (BB 118, 1939). Basel, Paul Sacher Foundation, Béla Bartók Collection (hereafter abbreviated SBB), shelfmark 78FSS1, p. 14, staves 12–16 (photocopy: Budapest, Bartók Archives, Institute for Musicology, HUN-REN Research Centre for the Humanities; hereafter abbreviated BBA). Written in pencil, brownish ink, and black india ink.
- D** Draft score and sketches. SBB, shelfmark 79FSS1 (photocopy: BBA). 10 leaves. Written in a darker and lighter brownish ink. Sketches for the *Mesto* motto and movements I–III on pp. 1 and 9 (originally consecutive pages). The draft score on pp. 2–20 contains many changes and corrections: Bartók only decided to add *Mesto* introductions to the first two movements during the composition of movement III. A fast, dance-like finale breaks off on p. 19, and a new slow version of movement IV is written in different ink on p. 20. The draft score mostly lacks articulation marks, dynamics, and performance instructions, but does include glissando markings and the different types of pizzicato indications. In movement II, two preliminary timings appear in pencil.
- A** Autograph fair copy, score on tissue. SBB, shelfmark 79FSFC1 (photocopy: BBA). 26 leaves. Written in black india ink. With the definitive slow version of movement IV only. Tempos, metronome markings, and timings first written in pencil, later reinforced in ink. The last sheet contains a discarded version of movement II M 62–71.
- AP_B** Bartók's set of tissue proofs of A. BBA, shelfmark BAN 5660. 25 leaves. With a single correction by Bartók in red pencil, and a missing clef added by an unidentified hand.
- AP_K** Rudolf Kolisch's set of tissue proofs of A. Cambridge (MA), Harvard University, Houghton Library, shelfmark Box 131, MS Mus 195, folder 1594 (photocopy: BBA). 25 leaves, sheets 2–25 cut into pieces and pasted onto both sides of 12 larger sheets of brown cardboard paper. With markings by Kolisch in pencil concerning accents, bowings, dynamics, and hierarchy of voices. Most of them probably originate from the Kolisch Quartet's rehearsal with Bartók (see the *Preface*). Some of them do not appear in any other source.
- C_V** Manuscript copy probably of AP_B by Sándor Végh and an unknown copyist, incomplete. Salzburg, Mozarteum, Autographe Sandor Vegh, without shelfmark (photocopy: BBA). 10 leaves. Movements II–IV and a discarded sheet from movement I. Some later additions and corrections (such as the durations at the end of the movements) seem to be in Bartók's hand.
- EC_{B&H}** A set of tissue proofs of A, engraver's copy. SBB, shelfmark 79FSFC2

- (photocopy: BBA). 25 leaves. With amendments by Bartók in dark ink and pencil, and by Boosey & Hawkes editors in blue and red pencil.
- $P_{B\&H/1}$ First set of proofs. Private collection (photocopy: BBA). 46 leaves. Dated as “3/12/[19]40”. With editorial corrections from Boosey & Hawkes. This set was not sent to Bartók.
- $P_{B\&H/2}$ Second set of proofs, currently divided between two repositories: (i) SBB, shelfmark 79FSFC3; (ii) a private collection (photocopy: BBA). 46 leaves. Dated as “20/12/[19]40”. With entries by Boosey & Hawkes, and extensive corrections by Bartók. On the basis of AP_K Bartók refined the dynamics and articulation signs, introduced or altered technical instructions, and changed the durations of movement I and the total work.
- $P_{B\&H/3-4}$ Third and fourth sets of proofs, probably incomplete. Private collection (photocopy: BBA). It is not possible to establish with absolute certainty which pages belong to the third and which to the fourth set of proofs. The dedication appears for the first time in this source. Contains mostly minor corrections by Bartók in red pencil, and adjustments in red and blue pencil by the editors.
- $E_{B\&H}$ British first edition of the score. London, New York etc., Boosey & Hawkes, plate number “B. & H. 8437”, copyright 1941. Title: *BÉLA BARTÓK | SIXTH | STRING QUARTET*. Copies consulted: London, British Library, Music Collections b.211./25 and BBA, shelfmark BAN 5666. An American reprint for the US market was published, probably still in 1941, with a slightly different title page and minor differences in the musical text that were not initiated or authorized by the composer. Copy consulted: BBA, shelfmark BAN 6633.
- $C\text{-parts}_K$ Set of manuscript parts used by the Kolisch Quartet. Cambridge (MA), Harvard University, Houghton Library, shelfmark Box 131, MS Mus 195, folder 1595. Vn 1 and 2 parts only, probably copied from AP_K .
- $C\text{-parts}_W$ Set of manuscript parts used by the Waldbauer Quartet. Budapest, Library of the Institute for Musicology, HUN-REN Research Centre for the Humanities, shelfmark C-3813/22 (kept in BBA). Copied in 1945 from a (now lost) set of tissue proofs of A given by Bartók to Kodály in 1940.
- $E\text{-parts}_{B\&H}$ First edition of the parts. London, Boosey & Hawkes, plate number “B. & H. 9103”, copyright 1941. Title: *Béla Bartók | 6th String Quartet | Parts*. Copy consulted: BBA, shelfmark BAN 446 (Z. 65).

About this edition

The primary source for this edition is the British first edition of the score ($E_{B\&H}$). In addition, the engraver’s copy ($EC_{B\&H}$), the four sets of proofs ($P_{B\&H/1}$, $P_{B\&H/2}$, $P_{B\&H/3-4}$), and Kolisch’s set of tissue proofs of the autograph (AP_K) have been consulted.

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

Despite the wartime conditions, and the fact that Bartók was in the United States while production and in-house proofreading took place in England, the editing was conducted in the most professional way; therefore $E_{B\&H}$ is almost error-free. As far as we know, production of $E\text{-parts}_{B\&H}$ was not supervised by Bartók; it thus has no source value and was not taken into consideration during preparation of this edition.

Some details that Bartók discussed with Kolisch prior to the world premiere and that Kolisch notated in AP_K did not find their way

into the first edition of the score (they concern movement I M 247–249, M 370; movement II M 33–39, 55–57, 122 f., 142–145, 183 f.; and movement IV M 43). They appear in the present edition as editorial additions.

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

In the Sixth Quartet Bartók doubly secured the tempi by supplying metronome markings as well as durations for each movement and for sections within movements. He also gave the total duration for the composition. He had already fixed the metronome markings and measured the durations before sending the score to the performers. After the rehearsals with the Kolisch Quartet he did not change the tempi, but amended the duration of the opening movement from 6'12" to 6'46" and the total duration from 25'36" to 26'10" in P_{B&H/2}.

Markings of Formal Division

Boxed measure numbers above the system mark new themes or transitory sections,

while partial durations below the system help delineate middle-level formal divisions.

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. In String Quartet no. 6 deviations from the accentuation pattern are expressed by changing metres or by articulation signs. Short appoggiaturas (♯) should be played before the beat, unless preceded by a barline.

Hierarchy between the Voices

Bartók, especially in denser contrapuntal sections, used different signs to indicate the primary and secondary voices. In String Quartet no. 6 this hierarchy between the voices is shown by the dynamics as well as by the marking *in rilievo*, which in Bartók's notation has a meaning similar to Schoenberg's “Hauptstimme” sign (this is confirmed by the vn I part of AP_K, where Kolisch occasionally supplemented *in rilievo* with a H).

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 \vee 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.”

string if he did not opt for the most obvious version. Artificial harmonics are notated as a dyad: the finger that firmly presses the string is notated as a pitch with the desired note value, while the finger that lies lightly on the string is notated as an empty diamond (regardless of the note value).

Vibrato

Vibrato and *non vibrato* instructions rarely appear in Bartók's string parts, but their occasional presence is telling evidence that he regarded constant vibrato as neither obligatory nor beautiful. We assume that, according to Bartók's concept, hardly any vibrato is needed when *leggero*, *grazioso*, or *dolce* are indicated; this is in contrast to *espressivo*, which signifies a moderate, tasteful vibrato.

Glissando, Pizzicato

In String Quartet no. 6 Bartók indicates glissandi using a straight line. His instruction in the score of *Music for Strings, Percussion, and Celesta* (BB 114, 1936) is also relevant for the quartets: "[A glissando] should be played so that the starting tone is immediately left and a slow but even slide occurs during the full value of the first note." Imre Waldbauer, in an unpublished essay on Bartók's string quartets (preserved in BBA), claimed that, from the Third Quartet on, sliding becomes an effect in its own right (in contrast to the softer slides used in portamento, where the sliding emphasizes the outer notes only), and these slides should be filled with sound during their full duration.

There is a wide range of potentially correct interpretations of pizzicatos. Bartók was probably not satisfied with the general pizzicato playing of his time. With reference to *Music for Strings, Percussion, and Celesta* he made the following comment in a message intended for Paul Sacher: "beautiful pizz.-playing is very important (unfortunately most string players are not skilled enough in it)." According to Imre Waldbauer, the two arrows (↑↓) – as in movement II

M 84 va – "indicate the upward or downward movement of the arpeggio, according to whether it should start from the G string or E string." The directions of arpeggios in M 86 ff. va are further specified in AP_K:

85

88

91

The execution of the so-called "Bartók pizzicato" in the *Burletta* is explained in a footnote by the composer. The pizzicato glissando in the same section, just as in the Fifth Quartet, should be executed without plucking the terminal pitch. It is an open question, however, whether the pizzicato chords should be played with a tasteful arpeggio, or strictly simultaneously (like in String Quartet no. 4, movement IV).

Quarter Tones

In the late 1930s Bartók notated quarter tones in his composition in a similar way to the notation of his folk music transcriptions, using ↑ and ↓ above the notes. By this method the "mistuned" passages in movement III M 26 ff. cannot be misunderstood. However, the downward arrow in front of the chords in vc M 21 and 23 indicates a downward arpeggio.

Mute

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

Budapest, spring 2024
László Somfai
Zsombor Németh