

Somfai László

KRITIKAI KIADÁS

MEGJEGYZÉSEKKEL AZ ELŐADÓNAK*

A kottairás vitathatatlanul egyfajta gyorsírás; leírója számára pontosabb információ, mint amit a kívülálló visszaolvasó megtud belőle. S bár nagyon kimunkált írásféleség, mégsem tökéletes, ha egyes, főként az előadás módját meghatározó, évszázadok óta használt jelekről mást tanulunk ma, mint amire azokat eredetileg használták; ha az ugyanahhoz a nemzedékhez tartozó komponisták azonos instrukcióra másféle jeleket használtak a múltban, s használnak napjainkban is.

Tagadhatatlan tény, hogy a II. világháború után megkezdett és részben még ma is befejezésre váró klasszikus kritikai összkiadások, noha az igényes muzsikusk világszerte belőlük tanulja a múltbéli zenét, mára sokoldalú bíráló kereszttüzébe kerültek, jó okkal. A tudományos kottakiadás filozófiája jelentősen megváltozott az 1950-es évek óta, miközben a megkezdett sorozatok közlésmódja csak árnyalatokban módosul. Az sem leplezhető, hogy a tudós közreadók szemében a kritikai kiadás kottaszövegének tévedhetetlensége, munkájuk támadhatatlansága előbbre való, mint az intelligens használó (az előadó) joggal felvetett kérdése-kétékedése. Így nem meglepő, hogy a tudományos kottakiadások elfogadása éppen a legjobb muzsikusk köreiben nem egyértelmű. Vannak, akik hajlandók repertoárjukat újratanulni a frissiben megjelent kritikai összkiadástól, míg mások csak az eredeti forrásokban bíznak, és inkább egyetlen, de hiteles korabeli kotta maguk szerkesztette fénymásolatából készülnek fel. Nem szabad, hogy ez Bartók zenéjével is megtörténjen, ha végre zöld utat kap művei kritikai összkiadásának megjelenése!

Meghatározó szerepük van az első kottaoldalt megelőző szöveges információknak, mert ezeket – ellentétben a részletes keletkezéstörténeti bevezetéssel, az aprólékos kritikai megjegyzésekkel – a legtöbb muzsikusk elolvassa. Példaként az egyik legkiválóbban szerkesztett tudományos összkiadás, a *Joseph Haydn Werke* (Henle) egyik zongoraszonáta-kötetéből a kottát megelőző egylapos, a kottaszöveg használójának szánt német nyelvű eligazítást ajánlom figyelmünkbe (*1. ábra az 56. oldalon*).¹ A muzsikusk pontos eligazítást kap a kerek és a szögletes zárójel

* Bővebb változata *Critical Edition with or without Notes for the Performer* címmel elhangzott a „Scholarly Research and Performance Practice in Bartók Studies: The Importance of the Dialogue” címmel rendezett nemzetközi zenetudományi kollokviumon (Szombathely, 2011. július 16–18.).

¹ *Joseph Haydn Werke, XVIII.: Klaviersonaten, Band 2.*, hrsg. von Georg Feder, München: Henle, 1970, X.

ZUR GESTALTUNG DER AUSGABE

Der Notentext wird soweit wie möglich den grundlegenden Hauptquellen entsprechend wiedergegeben, jedoch mit den für notwendig erachteten Berichtigungen und Ergänzungen.

Berichtigungen werden ebenso wie abweichende Lesarten und autographe Korrekturen in dem gesonderten Kritischen Bericht angeführt.

In runden Klammern stehen Ergänzungen (von Vortragszeichen, einzelnen Noten oder Pausen, Versetzungszeichen, Haltebögen, Verzierungen usw.), die sich zwar nicht in der jeweils grundlegenden Hauptquelle, aber in bedeutsamen Nebenquellen finden. Durch Analogie begründete oder musikalisch notwendige Ergänzungen, die sich in keiner der maßgeblichen Quellen finden, stehen in eckigen Klammern.

Ohne Klammern und ohne Anführung im Kritischen Bericht werden ergänzt:

Fehlende Akzidenzien a) vor der 1. Note eines Taktes, wenn sie eine Tonwiederholung darstellt, b) am Beginn einer neuen Zeile, wenn die Note übergehalten ist, c) vor der 2. Note eines Oktavsprungs oder vor einer der Noten eines Oktavgriffs;
ein fehlender Haltebogen bei Doppelgriffen oder Akkorden, wenn einer der Bögen vorhanden ist;
einzelne fehlende Staccatozeichen innerhalb einer flüchtig notierten Reihe von solchen.

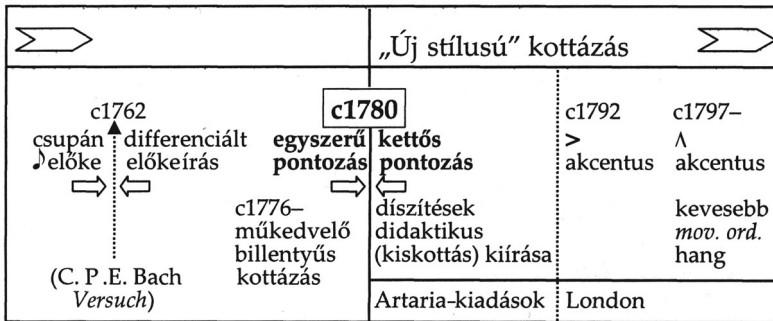
Gewisse Eigentümlichkeiten in der originalen Notierungsweise sind geändert:

Der Sopranschlüssel ist durch den Violinschlüssel ersetzt (siehe Kritischen Bericht);
die Schreibweise der Vortragszeichen ist normalisiert (siehe Kritischen Bericht);
der Arpeggiostrich ist durch das moderne Arpeggiozeichen ersetzt;
die Auf- oder Abwärtsstielung der Noten ist nach der heutigen Stichregel gehandhabt;
die Taktstriche sind statt nur durch die Systeme auch durch die Zwischenräume gezogen;
Notierungen wie ♯ | sind geändert zu ♯ | oder ähnlich, ♯ zu ♯ oder ♯; abgekürzte Schreibweisen („Faulenzer“ bei Wiederholungen einer Figur) sind aufgelöst;
nach heutiger Notierungsweise überflüssige Versetzungszeichen sind ausgelassen;
das vor einem Ornament stehende Versetzungszeichen ist über oder unter das Verzierungszeichen gesetzt, je nachdem es für die obere oder die untere Nebennote gilt;
dynamische Bezeichnungen, die auf dem gleichen Taktteil doppelt, beim oberen und beim unteren System stehen, sind einfach zwischen den Systemen gesetzt.

Im übrigen hält sich die vorliegende Ausgabe auch in der Notierungsart möglichst eng an das originale Notenbild. Das gilt namentlich für:

die Verteilung der Noten auf das obere und das untere System (mit geringfügigen Ausnahmen);
die Länge der Notenbalken (Abweichungen im Kritischen Bericht);
die getrennte Stielung der Noten bei Doppelgriffen, allerdings manchmal einerseits konsequenter als in der Vorlage durchgeführt und andererseits bei Akkorden und gemischt zwei- und dreistimmiger Führung sowie bei Oktavgängen vereinfacht;
die Staccato-Notierung (meistens Strich, manchmal Punkt);
die Vorschlagswerte, jedoch unter Ausgleich störender Inkongruenzen (siehe Kritischen Bericht);
die Bezeichnung der Triolen (Sextolen), jedoch mit sparsamen, eingeklammerten Ergänzungen und mit im Kritischen Bericht vermerkten Einsparungen.

használatáról, hogy mit nem tett zárójelbe a közreadó, milyen régies kottázási formákat modernizált, s hogy Haydn notációjának mely jellegzetességeit tartotta meg. Tudományos nézőpontból ez az információmennyiség a Kritikai megjegyzések fejezettel együtt (amely, sajnálatos módon, ebben az esetben több mint négy évtizeddel a kotta kiadása után sem jelent még meg) teljesen kielégítő. Ámbár a kotta olvasóját nem tájékoztatja arról, hogy ebben a kötetben, amely 1780 előtt és után írt szonátákat egyaránt tartalmaz, a muzsikusként tudnia kellene egy nem lényegtelen kottázási problémáról: azt megelőzően, hogy a bécsi Artaria cégnél 1780-ban kezdetét vette a műkedvelőknek szánt dalok, szonáták és más darabok kiadása, Haydn soha nem írt kettős pontozásos ritmust (hiszen a profi muzikusok tudták, hol, milyen stílusú darabokban kell éles pontozással játszani), azonban 1780-tól már használt kettős pontozást.²



2. ábra. Haydn kottázásának fejlődése: a meghatározó fordulatok

Talán kevésbé félrevezető hiánya a citált szövegnek, de a kotta olvasóját informálná, ha megtudná, hogy e szonáták írásakor Haydn milyen jeleket használt a hangsúly kifejezésére. Londoni útjai előtt ugyanis csak kétfélet használt (az egyes hang feletti staccato vonást a kisebb, *fz* jelet az erős hangsúlyra); az e kettő közötti árnyalatra londoni kottázásában már felbukkan a fekvő marcato jel (>), sőt legutolsó partitúráiban még egy negyedik is, az ennél erősebb álló marcato („marcatissimo”) jel (^).³

2 További részletek Haydn-szonáta-könyvem revideált kiadásában: Somfai László: *The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn*. Chicago–London: University of Chicago Press, 1995, 2010, 87–90.

3 Személyes tapasztalataimból el kell mondanom: amikor a kölni Joseph Haydn Institut tanácskozásain ezeket és hasonló kritikai megjegyzéseimet elmondtam, a főszerkesztő (G. Feder) válasza az volt, hogy korabeli dokumentum nem támasztja alá „elméletemet” – kivéve, természetesen hozzá, Haydn kottázása, annak teljes korabeli forrásanyaga. – A 2. ábra további notációs szakaszathatáraihoz: az 1762 tájáig tartó uniform nyolcadelőke-írás datálási szempontból fontos jelenségére Feder figyelt fel („Zur Datierung Haydnscher Werke”. In: *Hoboken Fs.*, Mainz: Schott’s Söhne, 1962), a C. P. E. Bach-könyv olvasásával való kapcsolatra Haydn-szonáta-könyvemben én mutattam rá; ugyanott tárgyaltam a díszítések jellel vagy kiskottás hangokkal történő írásának műfaji és kronológiai meghatározottságát.

Hogy most már voltaképpen témánkhoz közelítsünk, elsőként a Schoenberg–Bartók-notáció dichotómiáihoz, megemlítem Haydn és Mozart dinamikai jelhasználatának látszólagos ellentmondásait (3. ábra). Ezekre sem kettejük kritikai összkiadásaiból, sem lexikonok vagy könyvek idevágó fejezeteiből nem derül fény. A dinamikai alapjelek persze azonosak, igaz, plusz és mínusz mindkét oldalon akad. Vannak egyszerű nyelvi variánsok: *forzando* Haydn, *sforzando* Mozart olasz szóhasználatában, *diminuendo* Haydn, *decrescendo* Mozart kézírataiban. De például *mf* és *mezza voce* semmiképpen nem ugyanaz. Mozartnál a *mf* középerős dinamikát jelez (nem véletlenül olyan variánsokkal, mint például *mfp* – à la *fp*), Haydn *mezza voce* instrukciója ellenben egy ritkán használt, sajátos hangminőséget kérő jelzés (bár nem annyira különleges, de hasonló a *sotto voce* utasításhoz; természetesen mindkettő az énekléstől ihletett hangzásféleség).

	diminuendo		crescendo	
Haydn	calando			<i>fp</i> <i>fz</i> <i>ffz</i>
	perdendosi			<i>fp</i>
	sotto voce			molto <i>f</i> forte assai
	<i>pp</i>	<i>p</i>	m. v. mezza voce	<i>f</i> <i>ff</i>
Mozart	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>mf</i>	<i>f</i> <i>ff</i>
	sotto voce dolce		<i>mfp</i>	<i>fp</i> <i>sf</i> <i>rf</i>
				<i>fp</i> <i>sf</i> <i>rf</i> <i>sfp</i>
	decrescendo		crescendo	

3. ábra. Haydn és Mozart dinamikai jelhasználata

A 20. század első felének komponistái tisztában voltak azzal, hogy különleges-egyedi jeleiket magában a partitúrában – a kotta előtt vagy legalább lábjegyzetben – meg kell magyarázni, mint tették a Schoenberg-iskola mesterei a *Hauptstimme* és *Nebenstimme* jelzésével (több más kotta mellett például Alban Berg a *Lyrische Suite* Philharmonia zsebpártitúra-kiadásában); ahogyan Bartók leírta az ütőhangszerek kottázásában használt jeleit és rövidítéseit (az 1. zongoraverseny UE-kiadásában), a később róla elnevezett „Bartók-pizzicato”-t (például a 4. vonósnegyes kispártitúrájában). A kritikai összkiadások ezeket a szövegeket természetesen átveszik. Schoenberg például részben eltérő hosszban és részletzettséggel írta meg jelhasználatát 3. és 4. vonósnegyeséhez (de néhány zongoraművéhez is), viszont nem írt hasonló szöveget 1–2. kvartettjéhez és más műfajú partitúrái többségéhez. Ezek a *Vorbemerkungen* szövegek (mintaként a 4. ábra a 4.

vonósnégyeshez írottat mutatja az *Arnold Schönberg: Sämtliche Werke* kritikai összkiadásból)⁴ rendkívül pontos és kifejező módon magyarázzák el a hangsúlyos és a hangsúlytalan hangok előadását; a kétféle staccato jelet; a tenuto jelet; a függőleges marcatót (Λ), ami nála nem dinamikai akcentus, hanem figyelmeztetés („*nicht fallen lassen!*” oft aber direkt: „*hervorheben!*”); és persze Schoenberg is, mint valamivel később Bartók, óvott a metronóminstrukciók szó szerinti követésétől. Bárcsak írt volna Bartók hasonlóan részletes instrukciókat nehéz partitúrái professzionista előadóinak! Mellesleg zongorazenéjében Schoenberg a fel- és lefelé tört arpeggiók nyíllal végződő hullámvonalas jelzésével Bartók előtt járt,⁵ viszont az Op. 25-höz írt ujjrendmagyarázata⁶ tanúsítja, hogy az ujjrend és a pedálozás terén kettejük ideálja jelentősen eltérő volt.

1. H bedeutet: Hauptstimme } deren Ende durch 7 bezeichnet ist.
N bedeutet: Nebenstimme }

Diese Bezeichnungen bezwecken, die Spieler über die jeweilige Bedeutung ihrer Stimme aufzuklären und sie zu veranlassen, bei den unbezeichneten Stellen begleitend zurückzutreten.

2. ♯ und ♭ bedeutet: betont, wie ein guter Taktteil.
∪ bedeutet: unbetont, wie ein schlechter Taktteil.

3. In der Bezeichnung der kurzen Noten ist hier unterschieden zwischen harten, schweren, gestoßenen und leichten, elastischen, geworfenen (spiccato). Erstere sind durch ♯, letztere durch ∙ bezeichnet.

– ist als Längenzeichen verwendet (tenuto und portato). Wenn darüber das Betonungszeichen (♯) gesetzt ist (♭), so bedeutet das: betonen und verlängern; steht der Staccato-Punkt darüber (∩), so ist die Note gut auszuhalten (Verlängerung) und trotzdem durch eine kleine künstliche Pause, durch Absetzen, von der folgenden zu trennen (wie bei der Verkürzung).

Λ bedeutet mindestens: „Nicht fallen lassen!“, oft aber direkt: „Hervorheben!“ (so sind insbesondere Auftakte bezeichnet).

4. Stschl. bedeutet: Stange (col legno) geschlagen,
Ststr. bedeutet: Stange (col legno) gestrichen.

5. Die Metronomzahlen sind nicht wörtlich zu nehmen, sondern bloß als Andeutung.

6. Triller immer ohne Nachschlag, Vorschläge als Auftakte und unbetont.

4. ábra. Schoenberg jelhasználat-magyarázata 4. vonósnégyeséhez

4 Arnold Schönberg: *Sämtliche Werke*, Abt. VI, Reihe A, Bd. 21, 58.

5 I. m., Abt. II, Reihe A, Bd. 4, 41.

6 „Es sind im allgemeinen hier diejenigen Fingersätze die bessern, welche die genaue Verwirklichung des Notenbildes ohne Zuhilfenahme des Pedals ermöglichen. Dagegen wird das Dämpferpedal oft gute Dienste leisten.“

Egyébiránt Schoenberg idézett (jel-) magyarázó szövegei nem említik az egyes hangok vagy frázisok elválasztására alkalmazott jeleket, noha használta a vessző formájú és (ritkábban) a V alakú jelet, míg Bartók a vessző formáját és a kis függőleges vonalat használta – és a muzsikus frusztrációja itt kezdődik. Bartók szerint ugyanis a vessző „nemcsak megszakítást jelent, hanem hozzáadott szünetet (*Luftpause*) is”, míg Schoenbergnél a vessző csupán elválasztás, viszont a V-alakú jel értelme *Luftpause*. Bartók nem csupán 1939. december 7-i levelében magyarázta el a Schoenberg-növendék Erwin Steinnek (aki ekkor már Londonban a Boosey & Hawkes szerkesztőjeként gondozta Bartók új partitúráinak megjelenését) a két jel értelmét angolul: „(comma) means not only an interruption, but also an additional rest (*Luftpause*); | means only an interruption (division of sound) without extra rest”. Az *Anna Magdalena Bach Notenbüchlein*-darabok válogatásához magyarul és németül írt előszavában, bár a zongoratanulás kezdetén állóknak szóló kissé didaktikus részletezéssel, már 1916-ban ugyanezt mondta (5. ábra). Ha a majdani Bartók-összkiadás szó nélkül hagyná ezt a jelhasználati konfliktust, a Bartókot és Schoenberget egyaránt játszó muzsikus, észelve a zavart, esetleg úgy dönt, hogy inkább kevésbé markánsan játsza Bartóknál az artikulációt – ami a lehető legrosszabb kompromisszum.

A | széjjelválasztó jelen kívül, mely csupán megszakítást jelent, még az erősebben széjjelválasztó ‚ (= comma) jelet is használjuk, amely nem csak megszakítást, hanem alig észrevehető megállást is jelent. Vagyis | -nál a szétválasztó hézag időbeli hossza az előtte levő hang értékéből veendő el, ‚ -nál ez a szétválasztó hézag megállás képében beékelendő az előtte és utána levő hang értéke közé (esetleg hozzájárul még az előtte levő hang megrövidítése által keletkezett hangzási szünet is).

5. ábra. Részlet az *Anna Magdalena Bach*-válogatáshoz írt Bartók-előszóból (1916)

A hosszúra nyúlt bevezetés után lássuk a Bartók kritikai összkiadás megoldását. Nem célszerű csupán utalni számos nyelven megjelent, amúgy sem könnyen hozzáférhető könyvekre-tanulmányokra; a legfontosabb információk benne lesznek az adott összkiadáskötetben. A középső, leghosszabb rész (a kottafőszöveg) és a harmadik rész (a csupán angolul megjelenő *Critical Commentaries*) mellett valamennyi összkiadáskötetben – a sorozati előszó és a kompozíció(k) keletkezéstörténetét-recepcióját feldolgozó bevezetés után – két fejezet található majd (magyarul és angolul): *Bartók kottázásáról / On Bartók's Notation*, illetve *Megjegyzések az előadónak / Notes for the Performer* címmel. A különböző kötetekben az előbbi szöveg részben azonos, részben, a tartalomtól függően, műfajspecifikus. A *Megjegyzések az előadónak* valamennyi kötetben egyedi: az adott kompozíciókra vonatkozó fontos, gyakorlati információk összefoglalása.

A *Bartók kottázásáról* fejezetet az 1–2. FÜGGELÉK példáival szemléltetem. Az első a hat vonósnégyest tartalmazó kötethez készült, a második az 1914–1920 között komponált zongoraművek *Bartók kottázásáról* fejezetének néhány részletét mutatja be. Ez a szöveg egy, a kottázás általános kérdéseit és a közreadói kiegészítések elveit összefoglaló bevezetés után részben minden kötetben azonos, részben műfajspecifikus alfejezetekben tárgyalja Bartók notációjának meghatározó jelenségeit:

29. kötet: 1–6. vonósnégyes

(Bevezetés)

1. Tempó, metronómszám, időtartam
2. Ütemvonal, hangsúlyozás
3. Tagolás
4. Hangsúlyjelek
5. Artikuláció
6. Staccatóval végződő kötőív
7. Tenuto, spiccato
8. Vonás, húr, ujjrend
9. Glissando, negyedhang, pizzicato
10. Vibrato
11. Ütemszámozás

38. kötet: Zongoraművek 1914–1920

(Bevezetés)

1. A szerzői hangfelvételek jelentőségéről
2. Pedáljelzés
3. Tagoló jel
4. Hangsúlyjelek
5. Artikuláció, billentés
6. Ujjrend
7. Tempó, metronómszám, időtartam
8. Közreadói kiegészítések, javítások

A Bartók kottázásáról szóló, függelékben közölt mindkét minta első bekezdése az adott kötet problematikájának döntő meghatározójára utal: hogy kvartettjeit Bartók három kiadónál, háromféle intenzitású szerkesztői segítség mellett jelentette meg; hogy zongoramuzsikája kottázásának részletezettsége terén két alapvető koncepció közül választott, de voltak kivételek (például *Improvizációk*).

A TEMPÓ, METRONÓMSZÁM, IDŐTARTAM természetesen minden Bartók-játékos első kérdései közé tartozik, e tekintetben világos eligazítást kell kapnia. A vonósnégyesek esetében három csoportra osztható a hat kompozíció; az 1914–1920 között írt zongoramuzsikával kapcsolatban a problémák két eredőre vezethetők vissza: a világháború alatt Bartóknak nem volt alkalmuk hangversenyeken kiérlelni új zongoraművei végleges tempóit és karaktereit, emellett számos durva metronómsajtóhibával jelentek meg az első kiadásokban (rossz MM-számok és rossz hangértékek egyaránt). Természetesen valamennyi műfaj előadónak szem előtt kell tartania Bartóknak azt az angolul írt megjegyzését, amely a (2.) Hegedűverseny zongorakivonatában jelent meg 1941-ben („It is not suggested that the durations should be exactly the same at each performance; both these and the metronomic indications are suggested only as a guide for the executants”). A tempó kapcsán a Bartók-játékosok választ várnak olyan alapvető kérdésekre is, mint a metronómtusítás és a durata vélt meg nem felelése; az esetenként nagyon magas MM-szám és a valóságos pulzálás diszkrepanciája; a nagyütemes írásmód jelenléte stb. Minden műfaj előadójának meghatározó ujjmutatások azok a nem magyar művészeknek (Max Rostalnak, Rudolf Kolischnak) írt Bartók-instrukciók, amelyek például a 4. vonósnégyes nyitótételében található *pesante* akkordok kicsit visszafogottabb tempójú előadására utalnak, s hogy a 4. és 5. vonósnégyes nyitótételében az ütemvonalak részben csupán „tájékoztató pontok”. Művei magyar előadóitól hasonlóan fontos és pontos leírt információkat nem kapunk, részben azért nem, mert próbáikon megbeszélhették kérdéseiket Bartókkal.⁷

⁷ Az összkiadás nem idéz olyan, a fiatalabb kvartettjátékosok köreiben terjedő történeteket-visszaemlékezéseket, amelyek például az 5. vonósnégyes Bartók jelenlétében zajlott 1936-os budapesti próbáira hivatkozva az Új Magyar Vonósnégyes-tag Koromzay Dénes vagy Végh Sándor elbeszélésein alapulnak.

Székely Zoltán egyes magyarázó visszaemlékezéseit azonban az összkiadás dokumentumértékűnek tekinti, mert ő kivételesen megbízható forrás, még akkor is, ha mondandója esetenként látszólag ellentétben áll más forrásokkal. Egy példa. Az *Anna Magdalena Bach Notenbüchlein* ifjú játékosainak írt, fentebb már idézett instrukcióiban Bartók a hangsúlyjeleket félreérthetetlenül így sorolta fel: *sf legerősebb kiemelés*, \wedge *még elég erős kiemelés*, $>$ *gyöngye kiemelés*. A Banffben tanító idős Székely Zoltán azonban, válaszolva a fiatal muzsikusok kérdésére, akik a vertikális, illetve horizontális jel különbségét firtatták, a fekvő $>$ jelet dinamikai hangsúlyként, míg az álló \wedge jelet pusztán agogikai hangsúlyként, zenei kiemelésként jellemezte.⁸ (Széljegyzet: 1. és 2. vonósnégyesében Schoenberg csupán a fekvő, 3. és 4. kvartettjében csupán az álló jelet használta – ám hogy ez pontosan miként értelmezendő, az legyen az ő partitúrái tolmácsolóinak problémája.) A Bartók-összkiadás utalni fog Székely magyarázatára, de hozzáfűzi: „Az azonban tény, hogy a vonósnégyesek kéziratának és korrektúralevonatainak javításai során Bartók nagyon sokszor változtatott fekvő $>$ jelet álló \wedge jelre, nyilvánvalóan fokozásként, erősebb hangsúlyként.”

A vonós hangszerekre írt műveket tartalmazó kötetek Bartók kottázásáról szóló fejezete kitér azokra a játékbeli sajátosságokra, amelyek Bartók kora és napjaink vonósjáték-ideálja között döntően megváltoztak (a vonókezelés s főként a vibrato), vagy amelyeket Bartók már életében is hangsúlyozandónak tartott (például, hogy a gyors non legato meneteket egyértelműen húron tartott vonóval játszandónak tartotta, s nem nagyon szerette a spiccatót). A zongoramű-kötetekben, túl a szerzői hangfelvételek jelentőségének méltatásán, például a pedáljelek kérdése külön figyelmet kap (a zárójelbe tett pedáljel nem opció, hanem figyelmeztetés: nem *senza pedal* játszandó az adott szakasz, hanem a zenei anyag karakterének megfelelő természetes pedálhasználattal).

A készülő összkiadás másik, a gyakorló muzsikusoknak szánt szövege, a Megjegyzések az előadónak a kötet egyes műveire vonatkozó lényegbevágó gyakorlati tudnivalókat közöl, alkalmanként utalva a kötet más fejezeteiben található, ott részletesebben kifejtett információkra. Ezeknek a megjegyzéseknek tartalmi tagolása még egy kötetben belül is különbözhet. Például a 4. vonósnégyes előadójának szóló szöveg az öttételes forma kialakulásának jelzése után (a IV. tétel, amely teljessé tette ennek az első 5 részes, szimmetrikus Bartók-nagyformának a kibontakozását, utólag készült, ami azonban nem legitimál egy esetleges 4 tételes „ősforma”-előadást). Az ARTIKULÁCIÓ KOTTÁZÁSA példát mutat abból a prímhegedűszólamból, amelyet az akkor még befejezetlen I. tételből Bartók Waldbauer Imrének kipróbálásra kiírt, s amelynek tanulságaként végül jóval több artikulációs jelet (tenutót, féltenutót stb.) írt be végleges kottaszövegébe. Ugyanitt A RITMUS ÉS ÜTEM KOTTÁZÁSA figyelmeztet az I. tétel Bartóknál ritkaságzámba vehető kottázására („az ütem-

8 „[A] purely agogic accent, a musical nuance”, Claude Kenneson: *Székely and Bartók: The Story of a Friendship*. Portland, Oregon: Amadeus, 1994, 404.

vonalak gyakran csak tájékozási pontok”, lásd az 1. FÜGGELÉK második pontját), míg a VIBRATO A III. TÉTELBEEN nem csupán bemutatja az utolsó pillanatban elvetett, különleges kottázással leírt ritmikus vibrálást,⁹ hanem állást foglal: „egy, a Bartók-stílusban otthonosan mozgó mai vonósnégyes muzsikusaik joga elolvasni, kipróbálni, esetleg hangversenyen is rekonstruálni azt, amit Bartók eredeti kottázása sugall”. A Bartók-pizzicato első lekottázásával kapcsolatos tudnivalók után a TEMPÓ, TEMPÓVÁLTOZÁSOK, IDŐTARTAM zárja a 4. vonósnégyes előadójának szóló megjegyzéseket, utalva a Max Rostalnak írt levél szövegére, s hogy Bartók hozzájárult a Pro Arte vonósnégyes hanglemezfelvételéhez (amely azonban nem valósult meg). Egyébiránt e Megjegyzésekben valamennyi Bartók életében készített vonósnégyes-hanglemez (1., 2., 5. kvartett) forrásértékéről információkat kap az összkiadáskötet használója.

Mintavételként a 3. FÜGGELÉK bemutatja egy zongoramű, a *Román népi táncok* előadójának szóló Megjegyzések szövegének nagyját. Ezt elolvasva a pianista tisztán láthat a különféle kiadásokban megjelenő tempók zűrzavarában; eligazítást kap, hogy a szerzői tempóértelmezés szempontjából miért nem egyenrangú forrás a komponálás évében rögzített fonográf-felvétel és a hangversenyeken már kikristályosodott forma hangrögzítése. A ritmust illetően Bartók előadása több tételben megvilágító erejű, mint például az 1. szám kezdőmotívumának összerántása, a 4. szám sajátos agogikája, az 5. szám ütemváltó hangsúlyozása (s hogy miért nem az eredeti paraszt előadás általa tudományosan leírt „shifted-rhythm”-stílusát követi Bartók). Az előadó tanácsot kap a szerzői előadás szövegvariánsainak opciójáról (ezek ossiaként az összkiadás kottájában megtalálhatók), a nem szokványos pedáljelzésekről, továbbá Bartók kétféle ujjrendjéről (a korábbi még a Liszt–Thomán-tradíciót őrzi, a revideált kiadásbeli ujjrend Bartók gyors pozícióváltásainak dokumentuma).

Aligha kétséges, hogy a Bartókkal még csak ismerkedő fiatal muzsikusként, de talán a Bartók-specialista pódiumművész is találni fog meglepő adatokat és használható javallatokat ebben a két szövegfejezetben. Vagyis a Bartók-összkiadás kötet szerkesztői vállalják a kockázatot: körültekintéssel és felelősségtudattal választaniuk kell a Bartók-kotta előadóinak joggal feltételezhető dilemmáira.

9 E vibrato-notáció kézirat stádiumait lásd Somfai László: *Béla Bartók. Composition, Concepts, and Autograph Sources*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 1996, 271.

1. FÜGGELÉK

Bartók kottázásáról¹

Részletek az előkészületben lévő Bartók-összkiadás

1–6. vonósnegyes kötetének ideiglenes szövegéből

A hat vonósnegyes kottázása nem egységes. Túl azon, hogy 1908 és 1939 között Bartók notációja változott, fejlődött, kvartettjei három kiadónál jelentek meg. A Rózsavölgyi cégnél (1. vonósnegyes) nem volt kiadói szerkesztő, Bartók közvetlenül a metszővel állt kapcsolatban, ekkor azonban még tapasztalatlan közreadója volt saját zenéjének. A bécsi Universal Edition (2–5. vonósnegyes) jó belső szerkesztőkkel dolgozott, noha a korai években ezek esetenként beleszóltak Bartók notációjába (2. vonósnegyes). A Boosey & Hawkes cégnél (6. vonósnegyes) elsőrangú szerkesztőkre számíthatott. A három cég eltérő házi szabályzata és kottastílusa is hozzájárult a kvartettek nyomtatásban megjelent, nem teljesen egységes notációjához. Bartók zenéjének végső kottaszövege, különösen az előadási utasítások rétege a kiadás, a korrektúra, majd a már kinyomtatott kotta revideált új kiadása során folyamatosan fejlődött. Az 1. és a 2. vonósnegyesből azonban Bartók életében nem jelent meg javított második kiadás. (Az 1. kvartett speciális szövegproblémáiról lásd: Megjegyzések az előadónak.)

A kritikai összkiadás nem egységesíti Bartók glissando jeleit (hullámvonal vagy egyenes vonal) és húrjelzéseit (betű vagy római szám), valamint a legato ív végi staccato pont eltérő formáit (lásd alább). Továbbá nem egységesíti a tételcím és tempó esetenként eltérő tipográfiáját (lásd az 5., illetve a 4. és 6. vonósnegyest), hanem megtartja az elsőkiadás Bartók szándékát tükröző formáját. A kottahelyesírás legtöbb kérdésében azonban egységes elveket követ, illetve visszaállítja Bartók eredeti notációját:

METRONÓM. Az 1. kvartett kivételével a metronómszámot Bartók általában zárójel nélkül írta, a 3. vonósnegyestől kezdve az olasz tempójelzés és az MM-szám között vesszővel, például Allegro, ♩ = 110. Az UE cég szerkesztője a 2. vonósnegyesben zárójelbe tette az MM-számot, a 3. kvartettben elhagyta a vesszőt. A kritikai kiadás Bartók érett kori MM-jelölését alkalmazza a 2–3. kvartetten túl az 1. vonósnegyesben is. Esetenként, ha körülbelüli tempóról van szó, maga Bartók tette zárójelbe a metronómszámot, például Tempo I. (♩ = 132) az 5. vonósnegyesben (I, 25), ahol a nyitó Allegro tempója ♩ = 138–132.

CRESC./DIM.-VILLÁK. Bartók általában a hagyományosnál tágabb szögű villákat írt, és szeretett volna nyomtatásban is látni, továbbá az ütemvonalon át a céldinamikáig vezette a villát. A kritikai kiadás a kéziratokat követi, bár nyilvánvaló, hogy a nyomtatott kottakép csak részben tudja visszaadni Bartók villáinak árnyalatait, amelyek akár a szárazkon-gerendázaton át is követik a hangok menetének irányát.

1 A kihagyott részeket [...] jelzi; a kötet hivatkozásként említett további fejezeteinek (Megjegyzések az előadónak; Kritikai megjegyzések) szövegeit itt nem közöljük.

S miután a nyomtatott kotta képtelen olyan sűrű írású kottaképet produkálni, mint ahogyan Bartók írta kéziratait, a tágabb szögű villák végül is hosszabbra nyúlnak a modern kottaképben (<, illetve <=).

DINAMIKA. Az első három kvartettben Bartók még nem írt vesszőt a dinamikai jel és a kiegészítő karakterutasítás közé, a 4–6. vonósnyegyben már igen, például *p*, *poco marcato*. A kritikai kiadás ezt az elvet követi az 1–3.-ban is. Továbbá, Bartók későbbi kottázási stílusának megfelelően, pótolja a - - - kötőjeleket a *cresc.* vagy *dim.* és a céldinamika között a 2–3.-ban, valamint esetenként az egyébként zsúfolt dinamikájú 1. vonósnyegyben is.

TRIOLA stb. [...]

LEGATO ÍV ÉS TRILLA VAGY MÁS DÍSZÍTÉS. [...]

MÓDOSÍTÓJELEK. Az óvatossági módosítójelek kérdésében Bartók nem volt következetes. Vonósnyegyeseiben soha nem alkalmazta a *Tizennégy bagatell* kiadásának bevezetésében 1908-ban leírt szigorú elveket (egy-egy módosítójel csupán egy ütemen át, csak a megadott oktávban érvényes; lásd az 1. vonósnyegy II, 65–68. ütemeit), és bizonyos rugalmassággal, kvartettenként részben eltérő elvek szerint írt óvatossági módosítójeleket (gyakran zárójelben), esetenként többet, máskor kevesebbet, mint a mai kottázási szokások tanácsolnák, de problémák alig adódnak. A szerkesztői kiegészítések kisebb méretűek, zárójel nélkül.

AZ INSTRUKCIÓK, JEGYZETEK NYELVE. [...]

1. TEMPÓ, METRONÓMSZÁM, IDŐTARTAM

A tempóra vonatkozó pontos instrukciók terén a hat vonósnyegy három csoportot alkot:

1–2. vonósnyegy: részben rossz MM-számokkal jelentek meg, és revideált kiadásukra csak Bartók halála után került sor;

3–4. vonósnyegy: jó MM-számokkal, de még időtartam-adatok nélkül jelentek meg;

5–6. vonósnyegy: már rész-időtartam-adatokkal ellátva jelentek meg.

Azonban a metronóm és a másodpercre megadott időtartam-adatok helyes értelmezéséhez Bartók valamennyi műve előadójának ismernie kell a (2.) Hegedűverseny hegedű-zongora kivonatában (1941) angolul megjelent szerzői *Note* szövegét:

Az időtartamok, amelyek tételrészenként és a tétel végén található, egy konkrét előadás adatai. Nem azt jelentik, hogy az időtartamnak minden előadás alkalmával pontosan ugyanennyinek kell lennie; ezek éppúgy, mint a metronómutasítások, csupán az előadónak szánt útmutatók. De nekem jobbnak tűnik, ha pontos időtartamokat adok, nem pedig kerekített számokat.

További fontos tudnivalók Bartók tempóutasításairól:

a. Vonósnyegyesei MM-számait Bartók általában próbákön ellenőrizte, és nemegyszer jelentősen változtatott a tervezett tempón (részletesebben: Megjegyzések az előadónak). Ehhez korábban asztali metronómot, később zseb-ingametronómot használt, továbbá stopperórát egy-egy konkrét előadás időtartamának méréséhez.

b. A korai UE-kiadások, köztük a 2. vonósnyégyes is (1920), súlyos MM-hibákkal jelentek meg, amelyeket Bartók utólag fedezett fel, és csak az 1930-as években javítottatott. Az 1. vonósnyégyes tempóit ugyancsak az 1930-as években revideálta („annak idején a MM-jelzéseket túlságosan felszínesen készítettem és [...] talán metronómom is rosszul működött”). A kritikai kiadás kottaszövegében a legutolsó, a hiteles tempók szerepelnek (az eredeti tempókról lásd: Megjegyzések az előadónak).

c. Az 1–4. vonósnyégyes kottájában nem szerepel a tételek időtartama (*durata / durée d'exécution*), Bartók legfeljebb az egész műre vonatkozóan adott gyakorlati célból körülbelüli összidőtartamot (kiadónak, jogvédő szervezetnek, műsorszerkesztőnek; lásd: Megjegyzések az előadónak). Az 5–6. kvartettben viszont kettős biztosítással rögzítette az időtartamot a kottában: a teljes tételén kívül részidőket is megadott. E két mű tempóinak hitelessége vitán felüli. Ugyanakkor tény, hogy a korabeli előadások és a Bartók halálát követő időszak meghatározó Bartók-tolmácsolásai esetenként valamivel hosszabbak voltak, mint amit a kotta megad (lásd: Megjegyzések az előadónak, 5. vonósnyégyes).

d. A MM-számok és az időtartam-adatok közötti állítólagos ellentmondások általában akkor keletkeznek, ha a kottát követő előadás túlzottan gépies tempójú, hiányoznak belőle azok a megfelelő méretű tempómozgások, ritenutók, formatacolások, rubatók, amelyek – túl a kottaszövegbe beírt tempóutasításokon – Bartók saját interpretációját jellemezték.

e. A MM-számhoz megadott hangérték nem szükségképpen jelenti azt, hogy a zene abban a ritmusban pulzál. Bartók pragmatikusan gondolkodott, és ha két lehetőség közül választhatott, inkább a rövidebb hangértékre adta meg a MM-számot. Az 1. vonósnyégyes revideálásakor a $\frac{3}{4}$ Allegretto tételben jó okkal cserélte le a $\downarrow = 46$ tempót $\downarrow = 138$ -ra. Éppen fordítva, a 2. vonósnyégyes túl lassú tempóinak javításakor a $\frac{3}{8}$ Moderato nyitótételben a $\downarrow = 138$ –150 tempót a folyékonyabb előadást sugalló $\downarrow = 60$ –56-ra korrigálta. A nagyon lassú pulzálás (például $\downarrow = 40$ –38 az 5. kvartett Adagio molto tételében) kifejezheti a javasolt tempókaraktert, de esetenként a „lassú” MM-szám egyszerűen a legkisebb közös többszörös (az 5. kvartett Alla bulgarese tételében Vivace $\downarrow \downarrow \downarrow = 46$). Nagyon magas MM-szám esetén (a 2. kvartett Allegro molto II. tételében $\downarrow = 192$ stb.) a zene, legalábbis részben, nem \downarrow , hanem \downarrow pulzálású. Az 5. vonósnyégyes kapcsán maga Bartók írta meg Rudolf Kolischnak, hogy a fináléban két-két ütem általában egy nagyütemként (*Grosstakt*) játszandó; a félreérthető ütemeket ┌──┐ jellel kapcsolta össze.²

f. A metronómszám nélküli *Tempo I* vagy *a tempo* az eredeti tempóra utal. Bartók azonban elég gyakran, árnyalásként, egy kevéssel eltérő MM-számot rendelt a *Tempo I* vagy *a tempo* mellé.

g. Olyan esetekben, amikor „tól-ig” MM-számot adott, és az első szám a nagyobb (például 2. vonósnyégyes, I. tétel: $\downarrow = 60$ –56), Bartók valószínűleg a gyorsabb tempót tartotta jobbnak.

2 „Im allgemeinen bilden je 2 Takte einen Grosstakt; an einigen Stellen, wo diesbezüglich Missverständnisse entstehen könnten, gebrauche ich das zusammenfassende Zeichen ┌──┐ .” Levél Rudolf Kolischnak, 1934. október 23.

h. Az egyes művek stílusa alapvetően meghatározza a tempó egyenletességét vagy rugalmasságát. Bartók instrukciója szerint amíg „az I. vonósnegyesben a tempónak mindig nagyon rugalmasnak kell lennie, a IV.-ben ez sokkal egyenletesebb, gépszerűbb (kivéve a III. tételben)”, lásd 1931-ben írt német nyelvű levelét Max Rostalnak.³ De még ha tempóutasítások nem is jelölik, bizonyos témákat-karaktereket kissé eltérő tempóban kell játszani, javasolta a 4. vonósnegyes nyitótételnek *pesante* akkordjaival kapcsolatban (I, 37–): ezeket „sokkal erőteljesebben lehet, illetve kell játszani, aminek következtében a tempó valamivel nyújtottabb lesz. Ezen a helyen (és hasonlókon) a tempóváltozásokat megadni zavaró lenne; a tempó úgyszólván magától változik, ha ezeknek a 'pesante' akkordoknak a jellegét helyesen fogjuk fel és adjuk vissza.”⁴

2. ÜTEMVONAL, HANGSÚLYOZÁS

Az *Auftakt* és a *guter Takteil* (a felütés és az ütemsúly) érzete meghatározóan fontos volt Bartóknak, ahogyan ezt saját műveiről készült hangfelvételei tanúsítják. Az ütemváltások és esetenként a szólamok közötti aszinkron ütemvonalak (például 3. vonósnegyes, *Seconda parte*, 291.) pontosan jelölik, hogyan képzelte Bartók az ütemsúlyokat. Ahol szükségesnek látta, ■ és ∨ vonásjelekkel fejezte ki a bonyolultabb helyek súlyviszonyait. Van azonban néhány kivétel. Az 5. vonósnegyes I. tételében alkalmazott szaggatott ütemvonalakkal kapcsolatban megírta a bemutatóra készülő Rudolf Kolischnak: „Miként a IV. kvartett 1. tételében, az ütemvonalak itt is gyakran csak tájékozási pontok; a félreértéseket elkerülendő sok helyen a ∷ jelet használom: ami a ∷ előtt áll, az *Auftakt* [felütés], ami utána, az *guter Takteil* [ütemsúly] (többnyire hangsúlyozott is).”⁵ Vagyis a 4. vonósnegyes I. tételében (tegyük hozzá: II. tételében is) az egységes ütembeosztás ellenére létező polimetriát az előadónak magának kell felfedeznie és értelmeznie.

A rövid előkék (♯) és kiskottás hangcsoportok súly előtt játszódnak.

3. TAGOLÁS

Bartók különbséget tett kétféle tagoló jel között (angol nyelvű levele a Boosey & Hawkes szerkesztőjének, 1939. december 7.):

• (vessző) nem csak megszakítást jelent, hanem hozzáadott szünetet (Luftpause); a | jel csupán megszakítást jelent (a hangok szétválasztását), extra szünet nélkül.

3 „Während im I. Quartett das Tempo immer sehr elastisch sein soll, ist es im IV. viel gleichmässiger, maschinenmässiger (ausser im 3. Satz)”. 1931. november 6.

4 „... sollen z. B. die Akkorde im 37. Takte des 1. Satzes wuchtiger gespielt werden, wodurch das Tempo selbstverständlich um ein geringes gedehnt wird. Tempo-änderungen an dieser Stelle (und an ähnlichen) anzugeben wäre störend, das Tempo ändert sich sozusagen von selbst, wenn [man] den Character dieser 'pesante' Akkorde richtig erfasst und wiedergibt.” Uott.

5 „Wie im I. Satz des IV. Quartetts sind auch hier die Taktstriche sehr oft nur Orientierungszeichen; um Missverständnissen vorzubeugen, habe ich an vielen Stellen das Zeichen ∷ gebraucht: was vor ∷ steht, ist Auftakt, was nach ∷ steht, ist guter Takteil (meistens auch betont).” 1934. október 23.

A hozzáadott szünettel járó ♪ (vessző) már az 1. vonósnégyes előadásában is érvényes. Esetenként, imitációs menetben (mint például 5. vonósnégyes, V, 291.) a ♪ jel helyes előadása nem problémátlan, de nem sajtóhibáról van szó.

Az egyszerű vagy a *longa* szóval nyomatékosított korona (∩) meghatározatlan hosszúságú kitarást jelez. Koronáinak esetenként meglepő hosszáról a legmeggyőzőbb bizonyítékot Bartók saját felvételei adják. A *breve* jelzésű ∩ viszonylag ritka (például 2. vonósnégyes, I, 161.).

4. HANGSÚLYJELEK

A hangsúlyjelek fokozatait Bartók legrészletesebben 1916-ban, J. S. Bach: *Notenbüchlein für Anna Magdalena*-válogatásának közreadói előszavában jellemezte. Igaz ugyan, hogy ez az eligazítás a kezdőknek szól, és a Bartók-vonósnégyesek előadói csak közvetve használhatják, mindazonáltal ez a leghitelesebb forrásunk:

sf legerősebb kiemelés

∧ még elég erős kiemelés

> gyöngye kiemelés

- (a tenuto jele) *legato* menetek egyes hangjai fölött az illető hangnak gyöngéd, mintegy más színezéssel történő kiemelését jelenti.

Bartók hegedűs partnere, Székely Zoltán, próbáikra és hangversenyeikre visszaemlékezve a fekvő > jelet dinamikai hangsúlyként, míg az álló ∧ jelet pusztán agogikai hangsúlyként, zenei kiemelésként jellemezte.⁶ Az azonban tény, hogy a vonósnégyesek kéziratának és korrektúra-levonatainak javításai során Bartók nagyon sokszor változtatott fekvő > jelet álló ∧ jelre, nyilvánvalóan fokozásként, erősebb hangsúlyként. (A tenuto jelről lásd alább.)

5. ARTIKULÁCIÓ

Az alapvető artikulációs jelek értelmét Bartók a fent említett Bach-válogatás előszavában sorolta fel:

▼ éles staccato (staccatissimo, amellyel együtt jár bizonyos hangsúly és élesebb hangszín)

• rendes staccato (a hang pillanatnyi hangoztatásától majdnem a kotta értékének feléig történő hangoztatásig)

☰ portato (melynél a hangok majdnem a kotta értékének feléig hangoztatandók, és amellyel bizonyos különös színezés is járul)

⋮ a félrövidség jele (a hangok hangoztatása értékük felénél ne legyen rövidebb)

--- a tenuto jele (egyedül az azt jelenti, hogy az illető hangot teljes értékén át hangoztassuk; hangcsoportok minden egyes hangja fölött, jelentése az, hogy a hangokat, anélkül, hogy egymáshoz kötnők, lehetőleg teljes értékükön át hangoztassuk).

Bartók vonós szólamaiban egy-egy *legato* ív az egy vonásra játszandó hangokat jelöli. Bár ezt így sehol nem írta le, a vonósnégyeseiben (valamint egyéb vonós

6 Kenneson: i. m., 404.

műveiben) fellelhető kötések hosszának többszöri korrekciója, beleértve a próbákon használt kézírásos szólamok és a partitúra korrektúralevonatainak javításait is, azt tanúsítják, hogy Bartók a legato ívekkel vonáshosszat határozott meg, amely az adott tempóban és stílusban tökéletesen megfelelt elképzeléseinek.

6. STACCATÓVAL VÉGZŐDŐ KÖTŐÍV

Bár Bartók a staccatóval végződő kötést hosszú időn át a hagyományos formában (⤿) írta, az 1930-as évek második felében – vonósnegyesei közül következetesen már csupán a Hatodikban – a pontot vagy az ív végén kívülre, vagy azon belülre tette. A Boosey & Hawkes szerkesztőjének írt 1939. december 7-i angol levele szerint az egyik portatoszerű elválasztást jelent, a másik közösleges végstaccatót:

Vonós hangszereknél (a) ⤿ és (b) ⤿̇, illetve (a) ⤿̇ és (b) ⤿̇̇ jelentése különböző. Az (a) jelentése: az utolsó hang előtt megszakítás, a (b) jelentése: az utolsó hang rövidebben hangzik, de nincs elválasztva.

Az (a) formájú portatoszerű elválasztás már az 1. vonósnegyesben felbukkan, mint speciális vonásfajta (III, 5. sk.) A (b) formájú íven kívüli pont a 6. kvartett előtt ritka, bár az 5. vonósnegyes kéziratában (II, 26–31., 35–36.) Bartók már alkalmazta Bartók, továbbá amikor az 1940-es években Amerikában a 2. kvartettet revideálta, a II. tételben a végstaccatók egész sorát (II, 19–42., 80–102. stb.) íven kívüli pontra alakította át. A forráshelyzet azonban olyan, hogy a kritikai kiadás önkényesen nem egységesíti a hagyományos végstaccato (1., 3–5. vonósnegyes) és az íven kívüli pont (6. vonósnegyes) formát, jóllehet a ⤿ és ⤿̇ jelentése ugyanaz: a legato ível jelzett csoport utolsó hangja rövid.

7. TENUTO, SPICCATO

Az egykor Bartókkal muzsikáló zenészek visszaemlékezése szerint a tenuto, kivált egy hangon, nála nem csupán a teljes hangérték kitartását jelentette, hanem egy sajátos hangminőséget, agogikai kiemelést is egyben (hasonlóan a zongorista „tenuto billentés”-éhez). Székely Zoltán szerint a tenuto vonásokkal jelzett hangsorozatot nem felemelt, hanem a húron tartott vonóval kellett játszani.⁷

A gyors non legato menetek Bartóknál egyértelműen húron tartott vonóval játszandók. A zenekari Concerto punta d’arco mentéhez (V, 8. sk.) angol lábjegyzetet fűzött: „mindvégig nem spiccato (azaz legato)”. A 4. vonósnegyes igen gyors II. tétele kapcsán figyelmeztette Max Rostalt: „természetesen legato vonókezeléssel, *semmiképpen sem spiccato!*” Székely szerint a kötés nélküli hangsorozatokat a húron tartott vonóval kell előadni, még ha húrvtársok nehezítik is a menetet (például 5. vonósnegyes, I, 25. sk.). Rudolf Kolischnak az 5. vonósnegyes kapcsán ezt írta Bartók: „A spiccatót nem nagyon szeretem. Minden nem ⤿̇ jelzésű helyet többé-kevésbé fekvő vonóval kell játszani, többé-kevésbé elválasztva (vagy alig el-

7 Kenneson: Uott 406–407.

választva), a hely jellegétől függően. A (pontokkal) jelzett hangcsoportokat esetleg lehet spiccato játszani.”⁸

8. VONÁS, HÚR, UJJREND

Bartók, jóllehet nem volt vonósjátékos, tökéletesen ismerte a kora 20. századi vonósjáték lehetőségeit, kivált a magyar hegedűiskola stílusát, amelyet a vonásféleségek gazdag változatossága, a vibrato visszafogott, ízléses alkalmazása, ütem-súlyon természetes lefelé vonás stb. jellemezett. Ennek következtében a Bartók-vonósnégyesekben található \blacksquare és \blacktriangledown vonásokat, húrjelzéseket és esetenként felbukkanó ujjrendeket a kottaszöveg szerves részének, az elképzelt effektusok megvalósításához vezető eszközöknek kell tekintenünk. Ezek az ő instrukciói, amelyeket azonban ellenőriztetett számára megbízható muzikusokkal.

9. GLISSANDO, NEGYEDHANG, PIZZICATO

A vonósnégyesekre is érvényes Bartók utasítása, amely a *Zene húroshangszerekre, ütőkre és celestára* partitúrájában található:

Valamennyi [...] glissandót, vonósokon és üstdobon egyaránt, úgy kell játszani, hogy a kezdő hangmagasságot nyomban elhagyva lassú, egyenletes csúszás zajlik a kezdőhang teljes ritmusértéke alatt.

A glissando a 2. vonósnégyesben (II, 117.) ugyan még hullámvonal formájú, de a csúszás kezdőpontját illetően ugyanolyan pontos notáció, mint a már egyenes vonallal jelölt glissandóké a 3. vonósnégyestől kezdve. Az olyan speciális effektusokat, mint például a hozzáadott ujjrenddel lejegyzett *quasi gliss.* menetet (például 5. vonósnégyes, I, 17.) vagy a hozzávetőleges kezdésű gyors glissandót (például 5. vonósnégyes, V, 490. sk.) Bartók félreérthetetlenül kottázta, csakúgy, mint a negyedhangos, *Dorfmusikanten* típusú „elhangolt” előadást a 6. vonósnégyes *Burlettá*-jában.

Nem csupán a Bartók kitalálta úgynevezett „Bartók-pizz.”-nak, hanem általában a pizzicatónak sokféle helyes előadási árnyalata lehetséges. Bartók valószínűleg nem volt elégedett kora pizz.-játékával. A *Zene húroshangszerekre, ütőkre és celestára* kapcsán írta 1936. augusztus 31-én Paul Sachernek: „A szép pizz.-játék nagyon fontos (sajnos a legtöbb vonóshangszer-játékos ebben nem eléggé gyakorlott)”.

Két speciális pizzicato helyes előadását illetően: (a) a pizz. glissando (például 5. vonósnégyes, IV, 5–12.; 6. vonósnégyes, III, 103.) Székely állásfoglalása és az 5. kvartett 1941-es Kolisch kvartett hangfelvétele szerint egy ujjal, a záróhang külön megpendítése nélkül játszandó; (b) három vagy négy legato kötéses pizz. hangot (5. vonósnégyes, IV, 2–4.) külön ujjakkal, de egy megpendítéssel kell játszani.

8 „P. S. Spiccato liebe ich nicht sehr. Alle nicht mit \frown bezeichneten Stellen sollen mehr oder weniger mit liegenden Bogen gespielt werden, mehr oder weniger getrennt (oder kaum getrennt) je nach dem Character der Stelle. Die mit $\cdot\cdot\cdot\cdot$ (Punkten) bezeichneten Notengruppen können eventuell spiccato gespielt werden.” 1934. október 23.

10. VIBRATO

A *vibrato* és *non vibrato* instrukciók ritkák Bartók vonós szólamaiban. Pusztán lenlétük beszédes bizonyosság, hogy Bartók ízlése szerint az állandó vibrálás nem szép. *Molto vibrato* és hullámvonal együttese *fff* hangerővel társítva különösen erős vibrálást kér a 3. vonósnégyes *Seconda* partjának végén. Azt gondoljuk, hogy Bartók elképzelése szerint a *leggero*, *semplice* stb. vagy *marcato* egyáltalán nem igényel vibratót. Még a *grazioso* és a *dolce* is jelentősen más, mint az *espressivo*, azaz diszkrét vibratóval játszandó. (A 4. vonósnégyes III. tételének *non vibrato* / *vibrato* váltakozásáról lásd: Megjegyzések az előadónak.) Néhány szakasz (például 2. vonósnégyes, III, 47. sk.) *non vibrato* előadási hagyományát dokumentumokkal nem tudjuk Bartóktól eredeztetni. Az azonban tény, hogy az 1. és 2. kvartett írásának idején a különlegesebb hangzások kifejezésére Bartók olasz instrukcióinak szókinccse még nem volt olyan gazdag, mint később (lásd például a *pp*, *senza colore* utasítást a 6. kvartettben, IV, 40.).

11. ÜTEMSZÁMOZÁS [...]

2. FÜGGELÉK

Bartók kottázásáról⁹

Részletek az előkészületben lévő Bartók-összkiadás
Zongoraművek 1914–1920 kötetének ideiglenes szövegéből

KOTTÁZÁSI STÍLUS. A kötetünkben szereplő kompozíciók kottázási stílusa nem egységes. Túl azon, hogy 1914 és 1920 között Bartók notációja változott-fejlődött, zongoraműveiben az előadási jelek részletezettsége tekintetében kétféle kottázási koncepcióval találkozunk:

- instruktív-kiadásszerű kottázás, a tanításban való felhasználásra alkalmas forma, általában oktávfogás nélkül, részletes előadási és pedálozási utasításokkal, ujjrenddel (kötetünkben: *Román kolinda-dallamok*, *Román népi táncok*, Szonatina);

- hangversenystílusú, kevésbé részletesen kidolgozott kottázás (legjellemzőbben: Szvit Op. 14); itt pedáljelzés vagy ujjrend általában csak akkor jelenik meg, ha az a faktúra vagy a billentés integráns eleme.

A két kottázási koncepció között azonban nincs éles határvonal. Ellentétben a *Tizenöt magyar parasztdal* hangversenystílusú notációjával, az ugyancsak népzenei anyagon alapuló *Improvizációk* kottáját például rendkívül részletesen berendezte Bartók. A kottázási stílus eltéréseihez hozzájárult, hogy a művek kottametszésének elkészítésekor a különböző kiadók eltérő mértékben avatkoztak bele Bartók notációjába. Egyébként Bartóknál a zenei szöveg, kivált az előadási utasítások rétege, a kottametszés korrigálása és a nyomtatott forma revideálása során folyamatosan alakult.

Kritikai összkiadásunk mindazonáltal egységességre, néhány vonatkozásban pedig az eredeti Bartók-notáció visszaadására törekszik: [...]

AZONOS NEVŰ ALTERÁLT HANGPÁROK. Bartók nem kétfelé húzott szárral és □ kapoccsal, hanem V vagy Y alakú szárral kottázta (például *Improvizációk* 5, utolsó ütem). A kapcsos formát az UE szerkesztője önkényesen írta elő a kottametszőnek. Kiadásunk visszaállítja az eredeti írásformát.

MÓDOSÍTÓJELEK. Bartók notációja nem egységes elvű. Részben több óvatossági módosítójelet írt, mint a mai kottahelyesírás szabályai javallanák, részben kevesebbet, bár valódi olvasási probléma alig akad. 1914–1920 közötti zongoraműveinek kottázásakor már jelentősen eltávolodott a *Bagatellek* előszavában 1908-ban leírt szigorú elvektől (a módosítójel csak az adott oktávban, egy ütemen belül érvényes), és az óvatossági módosítójelek tekintetében pragmatikusan, művenként másként gondolkodott. Az UE szerkesztője számos óvatossági módosítójelet szűrt





⁹ A kötet tartalma: *Román kolinda-dallamok*, *Román népi táncok*, Szonatina, Szvit Op. 14, *Tizenöt magyar parasztdal*, *Három magyar népdal*, Etűdök Op. 18, *Improvizációk* Op. 20 (és variáns-formáik). Az e szövegből kihagyott szakaszok részben megegyeznek az 1. FÜGGELÉK megfelelő szövegével.

be kottázásába, amelyeket Bartók elfogadott, és a korrektúralevonatban maga is hozzátett továbbiakat. Kiadásunk e tekintetben az Etűdök kivételével (itt lényegében visszaállítjuk a kézírásos metszőpéldány Bartók javasolta formáját) a szerző javította első kiadást követi. Óvatossági módosítójeleket általában nem pótlunk, akkor sem, ha a két tonális síkban mozgó kezek anyaga ezt elvben indokolná (például: *Improvizációk* VIII, 13–17. j. k.–b. k. e–eisz, 32–33.: gisz–g).

1. A SZERZŐI HANGFELVÉTELEK JELENTŐSÉGÉRŐL. Bartók egy idő után, mások játszottá Bartók-előadások ismeretében, meg volt győződve arról, hogy saját hanglemezfelvevételei fontos részét alkotják a mű örökül hagyásának. A *gépzene* című tanulmányában 1937-ben ezt írta: „Kottairásunk tudvalevően többé-kevésbé fogyatékosan veti papírra a zeneszerző elképzelését, ezért csakugyan nagy a jelentősége annak, hogy vannak gépek, amelyekkel majdnem egészen pontosan meg lehet rögzíteni a zeneszerző minden szándékát és elképzelését”. A Szvit Op. 14 egyik utánnomásának előkészítésekor az első kottás lap aljára ezt a szöveget metszette: „Authentische Grammophon-Aufnahme (Vortrag des Komponisten): [Hiteles hanglemezfelvevétele (a szerző előadása):] His Master’s Voice AN 468, 72–671/2” (1937. május 13-i levél az UE-nak). Idézett tanulmányának szövege így folytatódik: „Azonban: maga a zeneszerző, mikor művének előadójaként szerepel, sem adja elő minden esetben hajszálnyira egyformán a sajátmaga művét sem. Miért? Azért, mert él; azért mert az élőlény természetéhez tartozik az örök változékonyság.”

Az ellentmondás nem feloldhatatlan, fel lehet készülni a szerzői előadás primer forrásként való kezelésére. Ha csupán egyetlen felvétel létezik, a szándékoság és az esetlegesség valóban nehezen választható szét. Ugyanannak a műnek két vagy több Bartók-hangfelvételében megmutatókozó azonos (hasonló) eltérései azonban már a nyomtatott kottaszöveg revíziójának tekinthetők. Az anyag tanulmányozásában alapszabály a kronológia szigorú szem előtt tartása, hogy a bejátszás hogyan illeszkedik a kiadások és kiadásrevíziók kronológiájába.

Továbbá meghatározó a hangfelvétel műfaja: a stúdiófelvétel eredményét Bartók visszahallgathatta, a jobbik bejátszást választhatta, míg az élő hangversenyek rögzítését, rádiókoncertek amatőr felvételét nem ellenőrizhette. Bár hangfelvételeinek egy része többféle modern kiadásban hozzáférhető, a szükséges információk csak a magyar összkiadásban található meg: Somfai László–Kocsis Zoltán–Sebestyén János (szerk.): (LP kiadás:) *Bartók hangfelvételei. Centenáriumi összkiadás*, 1–2. album, Budapest, Hungaroton, 1981, LPX 12326–38; (CD kiadás:) *Bartók zongorázik 1920–1945*, Hungaroton, 1991, HCD 12326–31 és *Bartók-felvevételek magánygyűjteményekből 1910–1944*, Hungaroton Classic, 1995, HCD 12334–37.

2. PEDÁLJELZÉS. 1908–1918 között Bartók a hagyományos  formánál jobban szerette a kapocs formájú  pedáljelet, amely pontosabban megjelölte a lenyomás és felengedés helyét, ki tudta fejezni a fokozatos felengedést  és a gyors fél-pedálváltásokat . Ezeket, elsősorban instruktív-kiadásszerű kottázásában, bőségesen használta. Az UE szerkesztője nem tartotta egyetemesen is-

mertnek a kapcsos formát, ezért az 1918-tól megjelenő Bartók-kottákban a kapcsos pedáljelet részben átalakították $\text{♩} - - - *$ vagy $\text{♩} — *$ típusúra, és csak kivételként (esetenként lábjegyzetbeli magyarázattal) jelent meg a ┌──┐ pedáljel. Az összkiadás azokban a művekben, amelyekhez a metszőpéldány fennmaradt, illetve annak formáját kézirat tanúsítja, visszaállítja Bartók eredeti pedáljeleit. Egyébként Bartók 1921-től írott műveinek kéziratában már a $\text{♩} *$ típusú pedáljelek dominálnak.

Félreértések forrása a zárójelbe tett (♩) vagy (*pedal*) utasítás. Nem alternatívát kínál, hanem figyelmeztetés: nem *senza pedal* előadásra, hanem a darabhoz illő természetes pedálhasználatra van szükség, amit a szerzői hangfelvételbejátszások is megerősítenek. Saját hangfelvételeinek tanúsága szerint Bartók bőségesen és sokféle árnyalattal pedálozott.

3. TAGOLÓ JEL [...]

4. HANGSÚLYJELEK [...]

5. ARTIKULÁCIÓ, BILLENTÉS [...]

6. UJJREND. Instrukatív-kiadásszerű kottázással megjelentetett műveinek (*Román kolinda-dallamok*, *Román népi táncok*, Szonatina) részletes ujjrendjeit Bartók elvben ugyan gyermekkézre szánta, de azok esetenként a hangsúlyozás árnyalatait is kifejezik. A művek revideálásakor az ujjrendeken is változtatott (például repetált hangok korábban ujjcserével, később egy ujjal). Kézkeresztezéseknél *sopra*, illetve *sotto* beírással jelezte, melyik kéz legyen felül. Koncertstílusú notációjában általában csak akkor van ujjrend, ha az speciális effektust jelöl (mint a Szvit 2. tételének végén az 1+2 perkusszív billentés). Ugyanakkor nehéz darabjainak némelyikében (kötetünkben: Etűdök, Szvit 3), valószínűleg Liszt mintáját követve, a kottaszöveg részének tekintette saját ujjrendjét, amely más kézfelépítésű, más technikájú pianistáknak alkalmanként talán nem az ideális ujjrend, de segít elképzelni Bartók előadását, megérteni nehéz állásokban a prioritásokat.

7. TEMPÓ, METRONÓMSZÁM, IDŐTARTAM [...]

8. KÖZREADÓI KIEGÉSZÍTÉSEK, JAVÍTÁSOK [...]

3. FÜGGELÉK

Megjegyzések az előadónak

Részletek az előkészületben lévő Bartók-összkiadás
Zongoraművek 1914–1920 kötetének ideiglenes szövegéből

Román népi táncok

NÉPZENEI FORRÁSOK, CÍMEK [...]

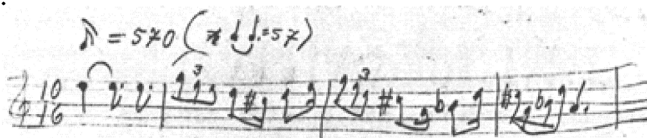
TEMPÓ

A Bartók életében megjelent kiadásokból többféle metronómszám és időtartam-adat ismert. Az összkiadás a mű zongoraváltozata szempontjából leghitelesebbnek az 1934-es revideált Universal Edition-kiadás adatait tekinti (lásd a vastag számokat). A későbbi, árnyalatnyival lassabb tempókat adó 1943-as revízió készítésekor Amerikában ez az UE-kiadás nem állt a zeneszerző rendelkezésére. Egy Boosey & Hawkes-kiadást javított, és olyan tempókat keresett, amelyek a szóló-zongora és a hegedű-zongora változatra vonatkozóan egyaránt megfelelőek; ő maga általában gyorsabb tempókat játszott. A hiteles metronómszámokat, illetve Bartók két fennmaradt szóló-zongora-előadásának mért MM-számait, összehasonlítva a kompozíció alapjául szolgáló román paraszttáncok tempóival, lásd alább.

A 4. szám tempója az elsőkiadásban *Molto moderato* ♩ = 100; az 1928-as UE *Musik der Zeit* gyűjtemény 5. kötetében, ahol az 1. és 4. román tánc külön megjelent, *Moderato* ♩ = 74 (ez szerepel a mű 1948 utáni UE-kiadásaiban is); a Bartók által revideált kiadásokban a *Moderato* megmaradt, de a MM-szám ♩ = 100, ez a helyes tempó. A nyomtatott és Bartók játszott időtartam-adatokat táblázatba foglaltuk. Az eltérő tempók értelmezésekor vegyük figyelembe, hogy a hangfelvételen megőrzött két Bartók-előadás nem egyenrangú forrás. Az 1915-ös házi fonográf-felvétel egy kiadatlan, hangversenyeken még nem kikristályosodott, friss műalakat rögzít, az 1927-es Welte-Licencee gépzongora-rögzítés már beérett előadást (lásd az 1. táblázatot a következő oldalon).

RITMUS

Hangfelvételein Bartók az 1. szám 1–5. (és hasonló) ütemeinek első két hangját ♩♩ helyett a paraszttáncbeli előadásban hallott ritmusra emlékeztetően rövidebben, ♩♩♩♩ vagy triola ♩♩♩♩-ként játssza (egyébként fogalmazványában is eredetileg triola ♩♩♩♩-ként kottázta). – A 4. számmal kapcsolatban egy volt növendékének, Engel Ivánnak leírta, hogy az eredeti paraszttánc üteme és ritmusa ez volt:



		Kotta			Bartók előadása		Paraszt- tánc
		1918 UE 1. kiad.	1934 UE rev. kiad.	1943 Amerikai rev. kiad.	1915 Fonográf	1927 Welte- Licensee	
I	Allegro moderato	80	104	100	c100	c100–102	92
II	Allegro	144	144	144	—*	c170–174	184
III	Andante	112	116	108	c104–108	c106–112	130–138
IV	Moderato	100	100	100	c92–94	c104–106	♩ 570
V	Allegro	152	152	146	c144	c160–170	145
VI	Allegro	152	152	146	c144–146	c166–170	138
	Più allegro	160	160	152	c172	172–176	160

*A felvételen nem hallható

Időtartam-adatok a kottaforrásokban (1934, 1943) ill. Bartók hangfelvételein (1915, 1927)

	1934	1943	1915	1927		
I	Allegro moderato	57"	58"	58"	55"	
II	Allegro	26"	25–26"	–*	27"	*Nem hallható
III	Andante	45"	45–46"	47"	48"	
IV	Moderato	35"	35–36"	38"	1'17"	**Ismétléssel
V	Allegro	31"	31"	33"	29"	
VI	Allegro	13"	13–14"	14"	12"	
	Più allegro	36"	36"	–***	36"	***34. ü.-től hiányzik

1. táblázat

Bár Bartók saját előadása nem követi a népzenei minta 10/16-os aszimmetrikus ütemét, jellegzetes ritmutorzításai e jelenség műzenei adaptációjaként értelmezhetők, mindenesetre nem táncos, hanem kantábilis, *espressivo* jelleggel. – Az 5. szám témája a kompozíció nyomtatott változatában $\frac{3}{4} \frac{3}{4} \frac{2}{4}$ ütemváltással jelent meg, és Bartók így is hangsúlyozza saját játékában (az 1915-ös otthoni fonográfba zongorázás még alig, az 1927-es Welte-Licensee papírtekercsen rögzített előadás azonban erőteljesen hangsúlyozza a 3+3+2 beosztást), noha az eredeti tánc úgy ismételtetett $3/\downarrow$ hosszúságú motívumokat, hogy az akcentusok $2/\downarrow$ -enként voltak (népzene tudományi munkáiban Bartók „*shifted*” *rhythm*-nek nevezte a jelenséget).¹⁰ Érdekes módon a kompozíció fogalmazványa (1915), valamint a paraszt-tánc kései lejegyzése (1930-as évek) végig $\frac{3}{4}$ ütemű.

10 *Rumanian Folk Music*, I. kötet 18d szám, illetve 45–46. oldal. Ezt Bartók csak kiadatlan román gyűjteményének rendezésekor ismerte fel. Helyszíni feljegyzésében (1910), a fonográf henger otthoni lejegyzésében és a bihari gyűjtemény 1913-as kiadásában a tánc még $\frac{3}{4} \frac{3}{4} \frac{2}{4}$ ütembeosztású.

SZÖVEGVARIÁNSOK BARTÓK ELŐADÁSÁBAN

1. szám. Ellentétben az 1915-ös bejátszással, 1927-es felvételén Bartók egy hangversenyein feltehetően már rögzült – a népi előadás rögtönzött cifrázásaira emlékeztető –, díszítettebb formát ad elő (előkéek, schleiferek betoldásával, „bokázó” figurával stb.); 2. szám: az ismétléskor Bartók oktávfogásokkal játssza a jobb kéz szólóamat; 4. szám: bár a kottában nincs kiírva (és 1915-ben még nem így játszott), 1927-es felvételén Bartók oktávfogásokkal dúsítva megismétli a 3–18. ütemet. Mindkét típusú változtatást a kottaszöveg részének, osszaszerű variáns formának tekinthetjük.

PEDÁL

A szokásos $\underline{\quad}$ pedáljel mellett a 6. számban a $\underline{\quad}\wedge\underline{\quad}$ jel is felbukkan (gyors fél-pedálváltások). A 4. szám elsőkiadásában Bartók $\underline{\quad}\underline{\quad}$ jeleket használt, ezt azonban az 1934-es revideált kiadásban lecserélte ‰ * jelekre, de általában $\text{‰} \text{‰} \text{‰}$ sorozatként, * feloldás nélkül. A $\text{‰} \text{‰} \text{‰}$ sorozat tulajdonképpen jobban kifejezi a javasolt előadást – talán a $\underline{\quad}\wedge\underline{\quad}$ jelhez hasonlót sugall –, ezért kritikai kiadásunk kivételesen mindkét formát a kottafőszövegben közli.

UJJREND

A 6. szám 54. ütem balkezének ()-ben lévő másik ujjrendje Bartók alternatív javaslat. A 3. és 5. tételben a normál számok az 1918-as elsőkiadásbeli változatot közlik, míg a zárójelben levők az 1934-es revízió ujjrendjei. (Az ujjrendek további eltéréseiről lásd a Kritikai megjegyzéseket.) [...]

ABSTRACT

LÁSZLÓ SOMFAI

CRITICAL EDITION WITH NOTES FOR THE PERFORMER

The concept of the *historisch-kritische Gesamtausgabe* series of the 1950s (the New Bach, Mozart, Haydn, etc., editions) is rightly questioned today. Not least because in making an impeccable text of a scholarly edition a certain self-defensive attitude on the part of editors has priority over the interests of the intelligent user; the text should be eternally valid, the editor does not wish to take the responsibility to answer justifiable questions of the performer. In the case of 20th century composers the source chain of a work from sketches to the printed and revised version(s) is not only much better documented than in the music of Baroque and Classical masters, but some composers (Schoenberg, etc.) explained their special use of performance instructions. In this respect Bartók is an intriguing and well-studied case, though performers are often misled by contradictory information or supposed authentic traditions. The forthcoming complete critical edition will provide in each volume – not within the Critical Commentaries but before the score – two texts: *On Bartók's Notation* (partly standard, partly genre-oriented basic information), and *Editorial Notes for the Performer* (on each composition of the volume). Samples appear in a three-part APPENDIX: (1) On Bartók's Notation (from the volume of String Quartets 1–6); (2) On Bartók's Notation (excerpts from the volume Works for Piano 1914–1920), (3) Notes for the Performer (from the *Rumanian Folk Dances* for piano).

László Somfai, former director of the Bartók Archives of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences; also professor emeritus at the F. Liszt University of Music in Budapest. His recent work on Bartók focuses on the thematic catalogue and the complete critical edition in preparation. Latest studies on Bartók include "Perfect Notation in Historical Context. The Case of Bartók's String Quartets" in *Studia Musicologica* 47/3–4 (2006), 293–309; "Desiderata Bartókiana: A Survey of Missing Links in Bartók Studies" in *International Journal of Musicology* 9: Bartók International Congress 2000 (Frankfurt/M: Lang, 2006), 385–420; "Az utolsó Bartók-partitúrák és a »klasszikus« stílus értelmezései" [Bartók's last works and the "classical" style] in *Magyar Zene* 47/1 (2009), 3–13; "»Romlott testem« és a »páva«-dallam. Széljegyzetek Bartók 1. vonósnégyesének egy témájáról" [Notes on the "Peacock" theme of Bartók's First Quartet] in *Magyar Zene* 48/2 (2010), 203–213.