

Bartók összkiadás

Az utolsó pályázati időszakot (2014. március 1. – 2015. július 31.) követő projekt záró beszámoló

Bevezetés: A kutatás célja és eredményei

A pályázat négy különböző témát egyesített, melyek egyrészt folytatták a Bartók Béla zeneműveinek kritikai összkiadása (Béla Bartók Complete Critical Edition) korábban már OTKA, illetve NKFP pályázati támogatásban részesült előkészítő munkálatait, másrészt kiegészítették azokat. (1988 és 2004 között a Bartók összkiadás munkálatait Somfai László irányította; 2004-ben vette át tőle a jelen pályázat vezető kutatója.)

A kötet-előkészítés munkáját folytató 1. témában (a *Mikrokosmos* közreadása kritikai kommentárral, BBCCE, 40–41. kötet) elkészült a történeti bevezető és a kritikai jegyzetanyag első fogalmazványa, a teljes nyomdai kottakézirat, s ennek nyers kottagrafikája a sorozat jövőre kiadójánál, a német G. Henle Verlagnál. A Bartók műjegyzék (2. téma) munkálataiban a tervezettnél nagyobb volt az előrehaladás (a 3 év alatt 30 helyett összesen 48 új szócikk készült el, az utolsó időszakban 32 részben rövidebb címszó került kidolgozásra), s valószínűnek látszik, hogy a befejezéshez közeli kézirat 2016-ra lezárható lesz. A Bartók Béla Írásai kritikai közreadás-sorozatból (3. téma) a 2. kötet előkészítése számos részeredménnyel járt (a kötet tartalmának meghatározása és anyagának összegyűjtése, új forráskézirat megszerzése), míg a 4. kötet teljes szerkesztett kézírata lezárult. Végül elkészült Bartók teljes, nagyjából kiadatlan levelezésének digitalizálása és online elérhető, kereshető adatbázisa (4. téma), mely jelenleg próba üzemmódban működik.

A projekt résztvevői az utolsó időszakban is nagy számban tartottak a vállalkozás témakörében előadásokat itthon és külföldön. Biró Viola fiatal kutató 2 magyar nyelvű előadást, Nakahara Yusuke doktorandusz 3 angol és 2 magyar nyelvű előadást; kettőt ezek közül külföldön (Bristolban, illetve Aveiróban). Lampert Vera egy angol, Somfai László egy magyar nyelvű előadást tartott. Vikárius László 6 magyar nyelvű (köztük egyet Nagyváradon), 6 angol nyelvű (többek között Velencében, Brüsszelben, Pozsonyban és Ankarában), valamint (Lipcseben) 1 német nyelvű előadást tartott. (Valamennyit részben vagy egészében új témából.) (A projekt más résztvevői egyéb kutatási témájukból tartottak előadásokat az időszakban.) Végül megemlítendő, hogy a pályázatban résztvevő egyik fiatal kutató, Kerékfy Márton ugyan nem Bartókról, de Bartók életművéhez és zenéjéhez szorosan kapcsolódó témában („A kelet-európai népzene hatása Ligeti György zenéjére”, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2014) írt doktori értekezést, melynek védésére szeptemberben kerül sor.

Ahogy a Bartók összkiadás alapító szerkesztője, Somfai László teszi, a vezető kutató szintén számos résztémát bevont a Zeneakadémián tartott különféle zenetudományi kurzusainak (20. századi zeneszerzői írásokról, Urtext, zenefilológiai kurzus) anyagába mind a kottaösszkiadással, mind az írások közreadásával kapcsolatos gyakorlatokat, ami nemcsak a konkrét pályázati munkák szempontjából hasznos és tanulságos, hanem egyúttal a következő kutatónemzedék képzésébe szorosan bevonja a Bartók-filológiát.

Hosszútávon azonban a pályázatban kijelölt területeken elért eredményeknél is fontosabb, hogy a müncheni G. Henle Verlag és az Editio Musica Budapest zeneműkiadó együttműködésének köszönhetően kialakult az a kiadói háttér, mely a tervek szerint a következő évtől kezdve biztosítani fogja a Bartók Archívumban szerkesztett kritikai

összkiadás folyamatos és magas színvonalú megjelentetését. Az utolsó időszakban folytatott intenzív tárgyalások és immár közös munka keretében több olyan eredmény is született, mely jelentősen túllépett a pályázatban megjelölt feladatokon. Ezekre a beszámoló végén térünk ki.

1. A *Mikrokosmos* (153 zongoradarab) közreadása

A német G. Henle Verlagnak átadtuk a *Mikrokosmos* teljes szerkesztett nyomdai kéziratát (Nakahara Yusuke doktorandus), melyből mostanra elkészült az 1–3 füzet kottagrafikája és belső korrektúra fázisban van, míg a 4–6. füzet nyers tördelt állapotban van jelenleg. (Közreadói korrektúra már szeptemberre, illetve októberre várható.) Ugyancsak elkészült egy részletes keletkezéstörténeti tanulmány, mely a történeti előszó teljes anyagát tartalmazza, csupán megformálását kell még a most induló sorozat jelenleg kidolgozás alatt álló formai és tartalmi szabályzatához igazítani. (A tanulmány első szakmai fórumként a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem zenetudományi PhD képzésében szemináriumi dolgozatként került megtárgyalásra.) Teljes kritikai jegyzetanyag áll rendelkezésre, bár ennek végleges formáját még a most folyó kiadói egyeztetések nyomán kell majd kialakítani. Eközben a témán dolgozó doktorandus (Nakahara Yusuke) több résztémáról összesen 5 (magyar illetve angol) tudományos előadást tartott, melyek közül 3 tanulmány formájában már hozzáférhető vagy leadásra került. 1 további tanulmányt pedig a Zeneakadémia most készülő jubileumi kötetébe írt (*Szekvenciáktól szimfóniákig: Tanulmányok Liszt, Bartók és Ligeti 140 éves Zeneakadémiája tiszteletére*). Ugyanebbe a kötetbe a *Mikrokosmos*hoz is kapcsolódó tanulmányt és forrásközreadást készített a projektvezető a Bartók–Reschofszy *Zongoraiskola* zeneakadémiai bírálatairól.

2. Bartók műjegyzék

A Bartók műjegyzék (Somfai László angol nyelvű munkája, *Béla Bartók Thematic Catalogue*) írása és szerkesztése az utolsó pályázati időszakban is jelentős, a tervezettnél nagyobb előrehaladást mutatott. Az eddig kidolgozatlan fiataalkori művekből (a BB 36, Op. 1-es Rapszódia-ig) a még hiányzó 32 címszó hiánytalanul elkészült (BB 1–10, 13–29, 31–33, 36a és 36b szám). Első megfogalmazásban kidolgozás alatt áll a BB 105-ös szám (*Mikrokosmos*) leírása is. (E nagy és különösen összetett forrásanyaggal rendelkező mű keletkezéstörténetével és forrásaival kapcsolatos képünk az 1. pályázati téma munkálatai nyomán sokat gazdagodott, amit természetesen a műjegyzék is figyelembe vesz.) Az utolsó időszakban elkészült szócikkeket részletesen felsoroljuk a 2. *mellékletben*. A műjegyzék munkálataiban továbbra is nagy segítséget jelent, hogy 2012 ősze óta Somfai László irányításával két fiatal kutató (Kerékfy Márton doktorjelölt, jelenleg 1/4 állású munkatárs és Pintér Csilla Mária, PhD, munkatárs) asszisztensi munkát végez (anyag- és adatgyűjtés, az új címszavak egy-egy alfejezet-szövegeinek előkészítése, illetve az elkészült címszavak szövegének ellenőrzése és revíziója).

A teljes pályázati időszakban az eredetileg vállalt 30 új címszó helyett összesen 48 új címszó készült el, emellett nagyszámú régebbi címszó javítása, kiegészítése, formai egységesítése történt meg a megelőző OTKA pályázat záró időszakában a német G. Henle Verlag szerkesztőivel történt részletes formai és tartalmi egyeztetés alapján. A teljes műjegyzék elkészültéhez ilyen módon már mindössze 3 nagyobb mű teljes leírása hiányzik: BB 74 *A fából faragott királyfi*, BB 82 *A csodálatos mandarin*, BB 100 *Cantata profana*, az 1894-től 1906-ig tartó időszakból származó hét kompozíciós töredék leírása (BB B-1–7), valamint Bartók más szerzők műveiből készített átiratainak többsége (BB A-1–4, 6–7). Ezen kívül további 2 jelentős mű leírása van még kidolgozás alatt: BB 105 (és BB 120) *Mikrokosmos* és BB 62 *A kékszakállú herceg vára*. Megjegyzendő, hogy valamennyi jelentős művel kapcsolatban igen sok új kutatási eredmény került publikálásra az utóbbi években éppen az OTKA pályázatoknak köszönhetően. A legújabb összkiadás pályázatnak hála tehát

az összesen 129 számot (és az említett két, A és B függelék) tartalmazó műjegyzék főrésze közel elkészült, ami lényegesen jelentősebb haladás, mint amit remélni lehetett. A remélhetőleg 2016-ban megkezdődő kiadói munkák szempontjából pedig döntő, hogy a műjegyzék egyes számainak kidolgozása a teljes pályázati időszak alatt a kiadóval történt részletes egyeztetések alapján történt.

3. A Bartók Béla Írásai sorozat 2. és 4. kötetének szerkesztése

Mindkét kötet munkálatairól előadás hangzott el az MTA BTK Zenetudományi Intézet Tudományos Fóruma keretében (Vikárius László és Biró Viola).

3.1. A Bartók Béla Írásai sorozat 2. kötete, a közreadó (maga a vezető kutató) pályázatban és pályázaton kívüli sokirányú elfoglaltsága miatt kevésbé mutat kiemelkedő eredményeket. Így is fontos, hogy sikerült kialakítani a kötettervet, és megtörtént a teljes forrásanyag, valamint az eddigi közreadások digitalizálása és összegyűjtése. Több írás közreadásából próbaváltozat készült. Eldöntetlen még, hogy milyen írásváltozatok kapnak helyet a kötet függelékében. (Az említett tudományos előadás illusztrációs anyagaként elkészült tartalomjegyzék megtalálható beszámoló után *3. mellékleteként.*)

3.2. A Bartók Archívumban 2013 szeptembere óta dolgozó fiatal kutató Biró Viola, aki a 2. témában, valamint az összkiadásban mostantól a belső szerkesztőség tagjaként is dolgozó Kerékfy Mártontól vette át a 4. kötet kéziratának gondozását, 2014 eleje és 2015 nyara között, az Amerikában élő közreadóval, Lampert Verával folyamatos és szoros együttműködésben elvégezte a teljes kötet valamennyi írás-közreadásának a rendelkezésre álló teljes forrásanyag alapján történő ellenőrzését és revízióját. (Szerkesztő és közreadó eközben több eddig ismeretlen vagy korábban hozzáférhetetlen forrást is beazonosított, illetve fölkatott.) A kötet kéziratához elkészült a szükséges kottapéldák kottagrafikai munkája (Büky Virág). A kötet kiadását a sorozat eddigi kiadója, az Editio Musica Budapest vállalja, melynek anyagi fedezetét az NKA új Bartók pályázata fogja biztosítani.

Az írások kritikai közreadásához kapcsolódóan megemlíthető, hogy a vezető kutató a Bärenreiter Verlagnál előkészületben lévő *Lexikon Musiktheorie/Musikästhetik* című alapvető kézikönyv számára külön fejezetet írt Bartók Harvard egyetemi előadásairól a forrásanyag és a közreadások újraértékelésével.

4. Bartók levelek adatbázisa

A levelezés forrásanyagán és magán az adatbázison is intenzív munka folyt. Befejeződött valamennyi kéziratban és kéziratmásolatban hozzáférhető dokumentum digitalizálása (beleértve a Bartók Archívum saját gyűjteményének újabb 9500 oldalnyi dokumentuma mellett az amerikai hagyatékhhoz tartozó levelezés mintegy 8500 oldalnyi színes másolatát is). Az archiválásra alkalmas tiff, illetve jpg formátumú képekből egy-egy levélhez tartozó összes oldalt közös dokumentumban tartalmazó pdf-file-ok készültek, melyek alkalmasak az adatbázisban való megjelenítésre (szerzői jogi és tulajdonjogi okokból kizárólag az Archívumon belüli használat esetén). (A digitalizálásban és a pdf-filok elkészítésében a GDW Network szakembere mellett ezúttal a Bartók Archívum több munkatársa, Büky Virág, Kerékfy Márton, Schmidt Zsuzsanna, Vikárius László, valamint egy doktorandus, Németh Zsombor) is részt vett. A jelenleg közel 9000 dokumentumot nyilvántartó Bartók-levelezés adatbázis alapjául szolgáló excel táblában az adatok írásmódjának egységesítését, hivatkozások bevezetését Schmidt Zsuzsanna végezte. Az adatbázis programozási feladatait, a grafikai munkák megszervezését az Intézet rendszergazdája, Kemecei Zsolt vállalta. A Bartók levelezés (Bartók Correspondence) adatbázis próbaváltozatát a Zenetudományi Intézet egyéb adatbázisait tartalmazó nyilvános szerveren jelenleg teszteljük. Ideiglenes elérhetősége: http://db.zti.hu/bartok_correspondence/bmails_Hits.asp?o=mail_date. Az angol nyelven kidolgozott adatbázishoz angol és magyar nyelvű bevezetés, valamint bibliográfia készült.

Igen jelentős munka folyt végül a Bartók Archívumban az elmúlt évtizedekben különféle módszerekkel (begépelés, digitális szövegfelismertetés) készült nagy mennyiségű, mintegy 4000 levél teljes szövegét tartalmazó állomány szövegének ellenőrzése terén (német szövegek ellenőrzését Anne Vester doktorandus és Székely András végezte, magyar és angol szövegek ellenőrzését Németh Zsombor doktorandus.) Ezt az igen nagy szövegállományt, mely még jelentős szerkesztési, egységesítési munkát igényel, a későbbiekben tudjuk majd az adatbázishoz kapcsolva az Archívumban dolgozó kutatók számára elérhetővé tenni.

5. A Bartók összkiadás megjelentetéséhez kapcsolódó előkészítő munkálatok

Miután eddig kiadói háttér nélkül folyt a mintakötetek előkészítése és összeállítása, a szerkesztés még a legkidolgozottabb kötetek esetén sem egy véglegesített formai szabályzat alapján történt, hiszen ennek végérvényes kidolgozása felelős kiadó nélkül nem volt lehetséges. Így a pályázat utolsó időszakában intenzíven dolgoztunk a sorozat formai jellemzőinek véglegesítésén. Elkészült a Bartók összkiadás eddig csak magyarul és csupán részben kidolgozott közreadási szabályzatának (*Guidelines for the Béla Bartók Complete Critical Edition: Principles and Recommendations to Volume Editors*) átfogó angol nyelvű változata (Somfai László munkája nyomán összeállította és fordította a projektvezető Kerékfy Mártonnal). Mivel ez egyelőre még nem nyilvános dokumentum, a beszámoló után *I. mellékletként* csatoljuk a dokumentációhoz.

Kiemelkedő a jelentősége annak, hogy az ezt megelőző OTKA pályázat keretében elkészülhetett, s első korrektúra stádiumba jutott a *Gyermekeknek* két változatának (korai változat, 85 darab, 1908–1911, illetve átdolgozott változat, 79 darab, 1943, megjelenés 1946) kotta főszöveg közreadása. Ennek köszönhető, hogy a Bartók összkiadás sorozat épp a *Gyermekeknek* példátlanul sok új eredményt ígérő közreadásával indulhat. A közreadó (Vikárius László, munkatársa Lampert Vera) megírta az OTKA pályázatokhoz kapcsolódva korábban elkészült, s már megjelent keletkezéstörténeti résztanulmányok felhasználásával a teljes sorozat keletkezéstörténetéről és átdolgozásairól szóló bevezető tanulmányt magyarul és angolul (egyenként mintegy 130.000 leütésnyi tudományos szöveg). A részletes angol nyelvű forrásleírás és a darabok mintegy negyedének eddig elkészült kritikai jegyzetanyaga még a kiadói szerkesztőséggel való egyeztetésre és véglegesítésre vár, akárcsak maga a bevezető. Továbbá elkészült a kötet függelékben közlésre kerülő kompozícióváltozatok nyomdai kézírata: (a) a legkorábbi tervezett műsorozat, (b) a későbbitől eltérő átdolgozások a *Zongorázó ifjúság* albumban, (c) 3 kidolgozatlanul hagyott tétel, továbbá (4) egy, Bartók zongorázásáról készült hangfelvétel alapján kidolgozott műalak.

Úgy tűnik, Bartók halálának 70. évfordulója (2015. szeptember 26.), mely a szerzői jogok 2016-tól érvényes lejártát jelenti, teremt alkalmat arra, hogy ünnepélyesen bejelentésre kerüljön a Bartók Béla Zeneműveinek Kritikai Összkiadása sorozat megjelentetése. Egy NKA pályázati támogatásnak köszönhetően szeptember 26-án magyar és nemzetközi tudományos ülészakot fogunk tartani, melynek keretében sajtótájékoztatóra kerül sor a Bartók összkiadás megindításáról, és először összeül a rangos nemzetközi tudományos szerkesztőbizottság az Editio Musica Budapest kiadó és a G. Henle Verlag képviselőivel. A Zenetudományi Intézetben sorra kerülő rendezvényt a Magyar Tudományos Akadémia elnöke, Lovász László fogja megnyitni. A nemzetközi tudományos szerkesztőbizottság tagjai: Malcolm Gillies (London), Móricz Klára (Amherst, MA), Wolf-Dieter Seiffert (München), Tallián Tibor (Budapest), Richard Taruskin (Berkeley, CA). A koncerttel záruló rendezvény másnapján, szeptember 27-én a Zeneakadémia nagytermében különleges matinékoncertre kerül sor: magyar és szlovák zeneiskolások fognak koncertet adni a *Gyermekeknek* két részének (magyar, illetve szlovák népdalokon alapuló füzetek) válogatott darabjaiból, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem népzenei tanszakának hallgatói összeállítást adnak elő a sorozathoz

kapcsolódó magyar és szlovák népi forrásdallamokból. E kétnapos rendezvénysorozat remélhetőleg méltóképpen fogja felhívni a figyelmet az OTKA által hosszabb ideje nagyvonalúan támogatott sorozat végre meginduló tényleges kiadására.

Végül nem maradhat említetlenül, hogy az elmúlt másfél éves időszakban számos esemény és ehhez kapcsolódó feladat gátolta és nehezítette a Bartók Archívumban folyó tudományos munkát, mindenekelött a pályázati feladatok végzését. Összefüggésben a Bölcsészettudományi Kutatóközpont tudományos intézeteinek új elhelyezésével fölmerült, hogy a Zenetudományi Intézetet is kiköltöztetik jelenlegi reprezentatív, ugyanakkor sokoldalú szakmai és nyilvános funkciójának (kutatóhely mellett múzeum, koncert- és konferenciahelyszín) eddig ideális otthonából, az Erdődy-Hatvany palotából. E bizonytalan helyzetben ifj. Bartók Béla jogutódja, Vásárhelyi Gábor 2014. augusztusi határidővel váratlanul fölmondta az 1961 óta érvényben lévő letéti szerződést, s egy éven át (2014. augusztus 5. és 2015. július 21. között) összesen 60 munkanapot töltve az Archívumban az archívum vezetőjével (a pályázati témavezetővel) leltározta, csomagolta, s jelentős részben elszállította a több mint 5000 tételt (köztük több száz oldalas kézirati egységeket) tartalmazó hagyatékot. A 60 munkanapról teljes részletességű tételes jegyzőkönyv készült, mely elsősorban az Archívum szakasszisztensét, a 4. pályázati témában intenzíven dolgozó Schmidt Zsuzsannát terhelte. A letéti szerződés felmondása ugyanakkor szükségessé tette, hogy a legfontosabb, még digitalizálatlan forrásokat sürgősen digitalizáljuk, s így 2014 nyarán a Bartók Archívum valamennyi munkatársa intenzív részt vállalt ebből a feladatból is. (Ennek köszönhető, hogy az előző időszakokhoz képest jelentősen megnőtt, mintegy másfélszeresére a digitális képelőállítás, az időszakban mintegy 25.000 digitális képpel gyarapodott az Archívum digitális állománya.) Ugyanakkor a hagyaték kézirati részének elkerülése a Bartók Archívumból a rendelkezésre álló másolatok ellenére is sok esetben megnehezíti, egyes esetekben pedig éppen lehetetlenné teszi a kutatást. (Így került sor az év folyamán már elszállított kézirat ideiglenes visszakérésére, illetve kölcsönzésére.) Mind ez a váratlan külön feladat tette szükségessé, hogy a pályázat lezárásához 2015 februárjában haladékat kérjünk. A pályázati határidő segítőkész meghosszabbításának hála azonban lényegében minden vállalt feladattal elkészülhattünk.

Budapest, 2015. augusztus 30.

Vikárius László
vezető kutató
a Bartók Archívum vezetője

Bartók összkiadás projekt záró beszámoló

1. melléklet

GUIDELINES FOR THE

BÉLA BARTÓK COMPLETE CRITICAL EDITION

PRINCIPLES AND RECOMMENDATIONS TO VOLUME EDITORS

by

László Somfai

Compiled and revised

by

László Vikárius

with Márton Kerékfy

**Bartók Archives
Institute of Musicology
Research Centre for the Humanities
Hungarian Academy of Sciences**

Budapest, 2015

Contents

INTRODUCTION

1. LAYOUT AND CONTENTS OF A VOLUME
 2. GENERAL PRINCIPLES OF EDITING THE MAIN MUSICAL TEXT
 3. GUIDELINES FOR EDITING THE MAIN MUSICAL TEXT
 301. Title, language variants
 302. Headings, braces and brackets
 303. Page layout
 304. Measure numbers and figures
 305. Time signature and change of time
 306. Tempo indication, change of tempo, font sizes and division marks
 307. Metronome numbers
 308. Data on duration
 309. Key signatures and accidentals
 310. Sharing a staff, stemming, etc.
 311. Note clusters
 312. Abbreviations for repetition, etc.
 313. Glissando signs
 314. Tuplets
 315. Slurs, staccatos, etc.
 316. Dynamics, etc.
 317. Special signs
 318. Pedal marks
 319. Text underlay with vocal works
 4. THE MARKING OF EDITORIAL INTERVENTIONS IN THE EDITED SCORE
 5. PREPARATION OF THE MAIN MUSICAL TEXT
 6. GENERAL PRINCIPLES OF EDITING SKETCHES AND DRAFTS
 7. GUIDELINES FOR EDITING DRAFTS AND SKETCHES
 71. Measure numbering
 72. Brackets, braces, clefs, names of instruments
 73. Marking different layers within the notation
 74. Bartók's abbreviations and the editorial additions and emendations
 75. Dashed/dotted lines, tuplets, etc.
 76. Accidentals
 77. Ties, slurs
 78. Staccato marks
 79. Verbal texts, spelling, punctuation
 8. THE TECHNIQUE OF TRANSCRIPTION
 81. Handwritten transcription
 82. Computer setting
 9. THEORETICAL MODEL OF THE PREPARATION OF A VOLUME
 91. The preparation of sources
 92. First steps in editing and the first consultation
 93. Preparation of the volume
 94. Acceptance of the volume and publication
 95. The rights of the volume editor
- APPENDIX: THE BÉLA BARTÓK COMPLETE CRITICAL EDITION IN 48 VOLUMES

INTRODUCTION

The *Béla Bartók Complete Critical Edition* (BBCCE) is published in seven series and forty-eight volumes:

- I Stage works (six volumes)
- II Vocal works (five volumes)
- III Orchestral works (fifteen volumes)
- IV Chamber works (seven volumes)
- V Piano works (nine volumes)
- VI Appendix (two volumes)
- VII Piano reductions (four volumes)

The complete edition makes Bartók's entire oeuvre available for scholars and performers, including

- the most authentic version (*Fassung letzter Hand*) of works published with Bartók's approval;
- the most authentic version of finished compositions that were not published in Bartók's lifetime;
- significantly different variants of both published and unpublished works;
- sketches documenting the genesis of works and drafts that differ significantly from the final version;
- fragments and sketches unrelated to any finished compositions;
- documents of Bartók's studies in composition;
- transcriptions of Bartók's works made by other composers and approved by Bartók;
- Bartók's transcriptions and orchestrations of other composers' works (not including the approximately two thousand pages of Bartók's performing editions of piano music).

1. LAYOUT AND CONTENTS OF A VOLUME

FORMAT

Today's standard (German) complete edition volumes, which is close to a conductor's score (mirror: 296×201 mm; cf. Henle's *Beethoven Werke, Symphonien III*: 297×207 mm), linen-bound; the mirror size can be slightly larger in special cases (especially for transcriptions of sketches).

PARTS OF A VOLUME

- I. *Facsimile page(s)* on frontispiece (color or black-and-white, selected by the volume editor and the editorial staff).
- II. *Table of contents* including music incipits of each movement and piece in the volume.
- III. *Preface to the series* (standard text without title) on the BBCCE as a whole, on Bartók's notation, and on editorial principles of the BBCCE.
- IV. *Introduction* to the work(s) included in the volume: data, documentary evidence in letters, etc., about the composition, publication, première and other important early performances, and early reception; it contains general information on alternative forms, etc. (It is written by the volume editor aided by the editorial staff.)
- V. *Notes for the performer*: consists of a general and a special part. (1) The general part *On Bartók's Notation* is a partly standard text applied to and supplemented for the contents of the volume in question. Its main parts discuss the style of notation, which may differ from work to work, Bartók's practice of using indications and signs, fingerings, and questions of tempo, metronome and timing. (2) The special part is divided into sections devoted to each work and individual problem areas: (a) information on original titles given or approved by Bartók; (b) list of instruments; (c) information on the duration, special seating arrangements, etc. (information drawn from secondary sources might also be included if necessary); (d) special information on the notation, original performers and instruments, performance practice, etc., of the work(s) presented in the volume that the performer should be aware of (this part is compiled and written by the volume editor together with the editorial staff).
- VI. *The main musical text*. Titles of the composition (see § 301). The definitive score of the work(s) included in the volume, generally the *Fassung letzter Hand*; a clear and unambiguous musical text intended for the performer with a minimum of editorial comments (in square brackets or in footnotes); it should, however, call attention to variants as well as major textual problems by referring to the relevant part of the volume, where the problem is described.
- VII. *Appendix*. Primary variants to the text presented in the score, alternative forms, such as variant endings; concert versions (*Konzertfassung*); significantly different versions preserved on recordings by the composer; translations not included in the main musical text of vocal works, etc.

VIII. *Critical commentaries* (to each work separately):

(a) *Sources*: (1) abbreviation of sources together with their bibliographic description; (2) stemma and evaluation of the sources.

(b) *Genesis of the work and stages of its evolution*. Sketches and drafts (described in as much detail as necessary) of the work(s) in the volume, passages deleted from the final version either in diplomatic transcription or in annotated facsimile reproduction or, in special cases, in both forms; *Einzelbemerkungen*-type editorial notes should immediately follow the music.

(c) *Editorial notes to the score*. *Einzelbemerkungen*-type editorial notes, pieces of information, list of different readings. (If necessary, details of the composer's recordings can also be included here although *ossia*-like variants, depending on their length, should also be given either in the score itself or in the appendix.)

2. GENERAL PRINCIPLES OF EDITING THE MAIN MUSICAL TEXT

21. The *main musical text* is intended for the performer but at the same time, being a scholarly edition, it should point out significant ambiguities in the text, variant forms and, in general, the possibility of choices that a performer can make. Accordingly, the main musical text may include *ossia* staves and *footnotes* (referred to with *asterisks* rather than numbers), which, distinguished typographically so that these do not disturb the practical use of the score, either give the alternative text or, informing about the essence of the problem, refer to the alternative form in the appendix. (Considering later practical *Urtext* editions based on the main text, these notes should, however, avoid referring to either the Introduction or the Critical Commentaries, which will not be part of a sheet music edition in their entirety.) The following should be treated as significant ambiguities: questionable or suspicious pitches and rhythms, suspicious or inconsistent tempo indications, MM numbers, dynamics, and performance instructions. Variants to be explained in footnotes are: alternative endings, cuts, variants for concert purposes (*Konzertfassung*) printed in the appendix, alternative forms preserved in Bartók's own copy of the score also to be printed in the appendix, and significant deviations from the text preserved on the composer's own recordings. Particularly important alternative versions and variants that can equally be regarded as *Fassung letzter Hand* may be printed on *ossia* staves in the main text. Early and obsolete forms, however, which belong to the evolution of the composition, should not be referred to in the footnotes.

22. As a general rule, Bartók's notation cannot perfectly and always be presented in a unified manner. On the one hand, he himself reconsidered his views on certain issues of notation occasionally and sometimes even more than once during his career, and a later or more mature style cannot automatically replace previous or older practices; on the other hand, the house style of Bartók's different publishers influenced the appearance of the final printed version of compositions to such an extent that works produced by different publishers cannot be presented in a completely unified form. The main goal of the section devoted to basic questions of notation in the standard untitled preface to the series is to inform the musician about Bartók's changing habits in notation during his career. Furthermore, the editor can discuss basic information concerning notation and performance practice in the *Notes for the performer* (see above, 1. *Parts of a volume: V*).

23. One of the greatest responsibilities of the editor is to compile problems that might warrant the unification of notation and editorial intervention. These should be discussed at the first possible consultation between the volume editor and the editorial staff (see 9: *Theoretical model of the preparation of a volume*).

3. GUIDELINES FOR EDITING THE MAIN MUSICAL TEXT

301. *Title, language variants.* The BBCCE is a Hungarian–English–German trilingual edition. Historically authentic titles and title variants, including French, Slovak, and Romanian translations given or approved by Bartók, should be included in the title and printed on the title page. Discussion or mention of all obsolete or inappropriate translations and antiquated forms of titles should be reserved to the description of sources (cf. 1. *Parts of a Volume*: VIII) and/or the Introduction (*ibid.*: IV). (About the translation of the verbal text of vocal works, see later.)

302. *Headings, braces, and brackets.* Headings for individual movements and pieces, the exact form, size, and placement of their numbering should be decided case by case. However, consistency is required in the following:

3021. In accordance with Bartók's express wishes, empty staves (*tote Zeilen*) are to be omitted from the very first page on in the full score of instrumental ensembles larger than a string quartet (vocal works will be discussed separately).

3022. Parts of instruments with undetermined pitch are written on single-line staff.

3023. In general, bar lines, brackets, and braces conform to current editorial practices but special difficulties should be discussed by the volume editor and the editorial staff; from around 1930, Bartók ceased to use braces to connect the staves of violins 1 and 2; this feature should be preserved in the edition of later works.

3024. Names of instruments in full scores are given in Italian on the first page and Italian abbreviations are used on further pages; like instruments are differentiated by using Arab numerals without full stop; the language of names of instrumental and vocal parts in chamber and vocal works should be decided case by case.

3025. No full stop is used after Roman numerals used in movement headings.

303. *Page layout.* Since the size of the BBCCE follow the format of today's standard (German) complete editions, the layout of many Bartók scores will differ from that of the commercial editions used today. While the layout in the full scores published by Boosey & Hawkes (Violin Concerto, Concerto for Orchestra) are largely in line with the BBCCE format, most of the scores published by Universal Edition (Music for Strings, Percussion, and Celesta, string quartets, etc.) need to be re-designed. It is advisable that the volume editor proposes the layout; in case of already published scores he or she does not necessarily have to be a specialist in music setting for this. It should be kept in mind that *performers tend to prefer denser notation*. The full scores of orchestral and chamber works, which are not intended as performing scores, should generally have staves of 5 mm height, which may be reduced to 4.5 mm (in a study score of 240×170 mm, the staff will be reduced from 3.3 to 3 mm height). The best guides for the layout are Bartók's own autograph scores.

304. *Measure numbers and figures.* Regardless of the style of scores which Bartók was familiar with or which he himself used, the BBCCE provides the works with measure numbers. In the main musical text, measure numbers are placed above the brace of each system just like in other complete editions while measure numbers are marked above each measure in the transcription of sketches and drafts (see § 71). However, the composer's own rehearsal figures boxed (□) or encircled (○) in the original editions of his works are also to be preserved, since they often give information about Bartók's own understanding of the form. NB The volume editor together with the editorial staff should make a decision about the measure numbering of problematic passages (different number of measures in different parts due to differing time signatures, etc.).

305. *Time signature and change of time.* Time signatures are generally placed on the staff, although in the case of piano works of around 1908, in which Bartók indicated time signatures above the system, his idiosyncratic use should probably be retained as reflection of his thinking in that particular period, cf. his use of extra rests above the bar line. It shall occasionally have to be specially discussed whether large time signatures connecting two staves should be used. Although Bartók preferred these, just as some conductors do, he was not perfectly satisfied with the way these were actually printed. As a general principle, large time signatures may appear only in the two uppermost and the two lowest staves and, in addition, in the solo part of piano concertos. (However, if there is only one extra stave above or under the solo part then only the solo part should be provided with a large time signature there.) No double bar lines are used before, and only because of, a change of time; not even in early works.

306. *Tempo indication, change of tempo, font sizes, and division marks.* Italian tempo indications are generally to be printed in a uniform manner: with a standard bold-face letter size set in a single line above the system. Markings for slight tempo changes like **accel.** - - - -, **poco rit.**, etc., are also printed with the same letter size and typography as main tempo indications are. (**Tempo I.** indication ends with a full stop.)

3061. The two different types of division marks used by Bartók (the ' breath break or *Luftpause* and the vertical | sign of interruption)¹ should be printed in relatively large size.





307. *Metronome numbers.* Formally, MM numbers are to be standardized; while the basic style should be **Allegro**, ♩ = 124 (tempo indication followed by a comma and no parentheses are used), Bartók's own way of giving ca. or from-to numbers and putting the MM indications in parentheses after **Tempo I.** should be retained. If MM numbers stem from a revised edition prepared by Bartók, antiquated and wrong numbers should not be mentioned but are to be discussed in the *Introduction*, the

1. From Bartók's letter of 7 December 1939 to the editor of Boosey & Hawkes: ' (comma) means not only an interruption, but also an additional rest (*Luftpause*; | means only an interruption (division of sound) without any extra rest.

description of sources and/or the critical commentaries. Revised MM numbers stemming from additional (secondary) sources such as letters should be given in footnotes, whether they are included in posthumous editions prepared without the composer's direct approval or not. In case of significant discrepancies, data based on Bartók's own recordings can also be reported in footnotes. Revised MM numbers that remain to be problematic (such as that in the first movement of the First Piano Concerto) should be explained or provided with an alternative solution in a footnote.


308. *Data on duration.* With works, in whose score Bartók let his own data of duration printed, these will be included based on authentic editions without, however the German, French, English, etc. wording, and the duration will be given in parentheses. Data taken from additional sources should be handled in either of two ways: (1) data precise to the minute or even to the second found in Bartók's own copies of the music used at performances or for entering corrections (but not published before) should also be given in parentheses at the end of a movement, piece, or composition without any comment; (2) approximate durations in minutes, which are useful as orientation but should not be taken at face value (e.g., rough duration given in concert plans, lists of the Austrian composers' rights society, Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger or AKM, etc.), should generally be reported in the *Notes for the performer* (see 1. *Parts of a Volume: V*). The editor's precise measurements (to the second) based on the duration of Bartók's own performances can also be discussed here.

309. *Key signatures and accidentals.* The indication of key signatures should follow the authorized editions. With regard to accidentals, the BBCCE is pragmatic. The composer's usage developed around 1908 (accidentals affect the note only within the measure and in a single octave range) should be respected but later changes in this respect in the same works revised in the USA are also to be taken into consideration. As a general principle, unnecessary cautionary accidentals are to be avoided, except when these clarify pitches traditionally questionable in the performance practice. (They should be printed in smaller type but without parentheses directly in front of the note.) Furthermore, in certain cases Bartók's engraver's copy, if it differs from the published version, can be regarded as authoritative in the use of accidentals. The use of accidentals should be finalized when a consensus is reached between the volume editor, the editorial staff, and other specialist consultants.

310. *Sharing a staff, stemming, etc.* The notation of two or more parts sharing a staff should follow the composer's own style even if there are occasional (apparent) inconsistencies (piano writing, etc.). With paired wind, etc., in orchestra scores, Bartók preferred  instead of , and  instead of ; this practice should be considered valid retrospectively, too.



311. *Note clusters.* In general, today's practice of printing closely adjacent notes in clusters should be followed. Unaltered and altered notes of the same position were printed in two basically different ways in Bartók's music: (1) either with \wedge shape splayed stem or with \sloperight branching out into an added mini-stem to connect the notes




of a cluster chord, or else (2) with a horizontal \sqcap bracket. Since the latter is Universal Edition's arbitrary change, in these cases Bartók's autograph (\wedge , λ) should be followed; stemming in Boosey & Hawkes editions should, however, be retained.






312. *Abbreviations for repetition, etc.* Abbreviations for repeated notes, such as , appearing in Bartók's autographs should not be written out in full, if they show the rhythm and melodic shape of a part more clearly. The notation of tremolo generally follows today's accepted practice.

313. *Glissando signs.* During his career, Bartók basically used three different ways of notation for glissandos in strings, etc.: (1) a wavy line; (2) a less precisely drawn straight line which does not touch the note heads; and (3) a straight line precisely drawn from note head to note head. Occasionally, it might be combined with additional rhythm notation in varying ways. A mechanical unification of the different signs does not seem viable, so the BBCCE preserves the different styles of glissando notation characteristic of certain periods; the general preface informs the musician about this special problem.

314. *Tuplets.* In the main musical text triplets and other tuplets should be standardized to some extent (in contrast to the transcriptions of sketches and drafts, see there § 75). If only a number appears (without bracket or slur), it has to be placed on the stem side. Bartók wished to stick to this usage in his late notation.² In case of numbers combined with brackets and/or slurs, the $\sqcap 3$ form has generally to be used but in the edition of early works (or in combined forms, which Bartók also used) the older \frown form can also be retained. Today's most widespread type of \sqcap^3 form should, however, be avoided.

3141. An especially problematic question is the combination of beamed tuplets and rests. Although Bartók undoubtedly preferred the  form to the  form the mid-1930s, it does not seem advisable to adopt this usage for the edition of works published earlier.

315. *Slurs, staccatos, etc.* Bartók's idiosyncratic use of slurs should be retained (thus, e.g., with piano: slurs of unusual shape, slurs joining notes in different staves, etc.). In Bartók's notation three different types of the legato slur ending in staccato can be found (a) , (b) , and (c) . The traditional but less precise type (c) can often be encountered in works until the 1930s. In his Boosey & Hawkes period the composer generally made a clear distinction between the second (a), marking a kind of portato

2. Bartók to Boosey and Hawkes, 13 May 1945, criticizing the proof of the full score of Concerto for Orchestra: ... 7. Figure 3 as triplet sign is always placed in my MS. opposite or above the slur (if there is any slur) in order to avoid a misunderstanding. For, the old fashioned sign \frown for triplet designation still emerges occasionally and it is better to avoid any semblance of it. Therefore we may have:  or,  and never . But  etc. may be admissible, though I would prefer even in such cases . Advisable to add a paragr.[aph] about this to your print.[ing] Rules.





performance of the final note, and the third (b), signifying a simple shortened final note.³ Since the earlier occurrences of the type (b) staccato ending are rather unsystematic, the question should be specifically examined in detail by the volume editor when first studying the works to be edited and the right policy as to which types will be used should be decided through consultation with the editorial staff and, especially, the editor-in-chief. As a general rule, however, the indefinite \frown type can be preferable to the arbitrary choice of a misleadingly unambiguous variant.

3151. If the tie is on the stem side rather than on the head side, $\downarrow\text{---}\downarrow$, it should connect the note heads whereas the (legato) slur must not be placed close to the note heads but, to avoid misunderstanding, rather to the upper half or even the end of the stem $\downarrow\text{---}$ following Bartók's practice (see also § 771);


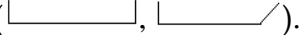
316. *Dynamics, accents, etc.* Especially crescendo and diminuendo hairpins need quite special attention; it is this area where Bartók's autograph might be preferred even to the authorized edition. First, the exact rhythmic placement of the hairpin, secondly, its opening and, thirdly, its thickness in the manuscript should be examined to understand the composer's intention. Bartók tried to use systematically narrower or wider hairpins $\text{---}\text{<}$, hairpins that follow the rising or falling direction of a motif, e.g. < , and the placement of final dynamic marks in line with the hairpin it follows, such as $\text{< } f$. One should be careful leaving enough space for the crammed groups of dynamics to be clearly legible. (In this particular respect, numerous published scores overseen by the composer but even his own manuscripts are often so crammed that the BBCCE will have to strive for a more spacious layout.)

3161. To decide on the right position of the accents is a musical question rather than that of correct typography: such as *sf* and similar marks, which should not be placed among other dynamic signs but closer to the note. Marcato (>) and "marcatissimo" (^) accents (especially when used in succession) might have to be placed over the notes even if the head is down, etc.

3162. Additionally, one has to carefully examine even the authorized editions with respect to the right placement of performance indications (e.g., *tenuto* should be placed over the note but might occasionally be incorrectly placed together with a dynamic mark such as *ff*, which should, however be placed under the note) because Bartók's over-crammed notation might include incorrectly placed indications which were then automatically printed in the wrong way especially by his Hungarian publishers (Rozsnyai, Rózsavölgyi) and the composer was not careful enough when checking the proofs.

3. Bartók to the editor of Boosey & Hawkes, 7 December 1939: ... *In string (bow-) instruments a)  and b)  (or a)  and b) ) have a different meaning (a) means an interruption before the last quaver, b) means a shorter sound of the last note, without any interruption.*

317. *Special signs.* A complex notation might raise several special questions that should be clarified before starting editing a piece; these should be discussed with the editorial staff as soon as possible. Let us just mention one example: the differentiation between the small circle *o* marking harmonics and the oval-shaped mark *0* for open strings is repeatedly and specifically referred to in Bartók's correspondence.

318. *Pedal marks.* The serial preface to the BBCCE will mention that the pedal signs used in the notation of Bartók's piano music were not uniform and that he adapted his usage to the house style of his publishers also in this respect. Accordingly, it is not advisable to unify pedal marks by preferring either the traditional sign ( *) or the bracket sign (.

319. *Text underlay with vocal works.* The exact source of the text of a vocal work should be discussed separately for each volume and each work, also including questions of punctuation, division of words, the use of a dashed line (- - -) for hyphenation and a continuous lower placed line — for the prolongation of the final syllable of a word, the capitalization of the first letter in verses, the order and selection of original text and translation(s), text underlay, the occasional use of common text line for two parts in choral works, stage directions, etc. As a general consideration, the main text should only include translations authorized by the composer. Due to the fact that it might be difficult to read music with more than two text lines (original language plus one translation), different translations might be considered for printing in the appendix: complete choruses might thus be included in the appendix with translations of the text but in case of solo works only the vocal line should be printed there. Further translations, which are historically irrelevant but for some reason or other still important, might also be printed in the appendix.

4. THE MARKING OF EDITORIAL INTERVENTIONS IN THE EDITED SCORE

While the selection of the main source and the supplementary source(s) are made by the editorial staff and the volume editor, there are three, or rather 2+1, possible basic situations.

- (a) The work was published in Bartók's lifetime overseen by the composer.
- (b) The work was only published posthumously.
- (c) The work will be published in the BBCCE for the first time.

Furthermore:

- (x) The intervention is based on a (supplementary) authentic source;
- (y) The intervention is based on analogy, etc., deemed necessary by the editor;
- (z) A repeated passage, a measure or several measures marked by a repeat sign (\mathcal{Z} , \mathcal{Z} , etc.), will be written out in full.



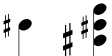

In the BBCCE, (b) will generally be handled in the same way as (c), i.e. *posthumously published* works will be edited anew from the sources, although the philological work of the previous editor will be taken into consideration and the posthumous edition can serve as basic text when starting editorial work. (Posthumous editions still checked by Bartók are special cases and need to be considered on their own.)

Typographically, the following philological principles will be adhered to:

Case (a/x): No differentiation is made in the main text but a reference to it is included in the relevant part of the *Critical commentaries* (see 1. *Parts of a Volume*: VIII).

Case (a/y): The intervention is typographically differentiated in the main text and, if necessary, a footnote is added (but no discussion is included in the *Critical commentaries*). Typographical differentiation is made in the following ways:

		if added:	if original:
letters, words and numbers: smaller size character of the same type-face (without parentheses)		<i>f</i> Tempo I ♩ = 120 $\underline{\underline{\underline{\cdot}}}$	<i>f</i> Tempo I ♩ = 120 $\underline{\underline{\underline{\cdot}}}$
(1) special signs generally: smaller size characters		\wedge \ast <i>tr</i> \mathcal{R} \ast \cdot $\bar{\cdot}$	\wedge \ast <i>tr</i> \mathcal{R} \ast \cdot $\bar{\cdot}$
(2) linear signs (slur, tie, hairpin): normal sized character in square brackets []		$\left[\text{slur} \right]$ $\left[\text{tie} \right]$ $\left[\text{hairpin} \right]$ $\left[\text{hairpin} \right]$	$\left[\text{slur} \right]$ $\left[\text{tie} \right]$ $\left[\text{hairpin} \right]$ $\left[\text{hairpin} \right]$
(3) note head, beaming: normal sized with footnote (with an asterisk)			

			
(4) accidental: smaller sized			

Cases **(b/x)** and **(c/x)**: as (a/x).

Cases **(b/y)** and **(c/y)**, and **(b/z)** and **(c/z)**: as (a/y).




With cases **(b/z)** and **(c/z)**, repeat signs written out in full, a general remark should be included in the *Critical commentaries*.

5. PREPARATION OF THE MAIN MUSICAL TEXT

There are three main types of "basic text," i.e. the copy of the score prepared and edited by the volume editor and checked and approved by the editor-in-chief, that shall be given to the publisher:

- (1) An *edited copy* of a printed copy will be used for most of the works published in Bartók's lifetime or posthumously belong to this type.
- (2) A *hand-written or computer-set copy* (prepared by the volume editor or a copy previously prepared by someone else but provided with the editor's markings) will mainly be used for early works and unpublished variants of published works.
- (3) A *printed photocopy of Bartók's fair copy* with the editor's markings might be used for some early works.

The volume editor will be provided with a one-sided printed copy (i.e. with its back side blank) based on the selected edition (or the composer's autograph fair copy) of a size that makes it comfortable for entering editorial markings. NB We recommend that the editor should work with one-sided copies even if he or she has prepared the transcription; if necessary, suitable music papers will be provided for.

It is recommended that unnecessary, incorrectly placed or imperfect signs and indications should be pasted over using self-adhesive paper, or should be deleted with white correction pen. After the deletion the correct sign or indication should be entered in the correct place in black ink. Typical typographical situations are, e.g., imprecisely placed tempo indication, which does not start exactly over the time signature, dynamics , etc., where the signs can easily be redirected to the right place by using penciled  or  markings. It is also advisable to correct signs appearing differently from the editorial principles of the BBCCE (e.g., *poco rit.* printed in italics using smaller characters before a **Tempo I**) by pasting it over and replacing it with the correctly written sign (e.g., with normal sized Roman characters). – The volume editor might, however, also enter corrections simply using deletion (crossing out the incorrect sign or text).

Editorial emendations of types (a-b-c/y) based on the decision of the volume editor should be entered in the text in *red*; furthermore notes/signs to be discussed with the editorial staff (if the editor is uncertain about whether the y-type emendation is necessary), can be entered in *red pencil* rather than ink. Asterisk(s) as footnote references as well as the footnotes themselves should also be written in pencil.

As mentioned under the heading 303 above, the page layout should be planned by the volume editor. In case of published works, the simplest way is to cut up the photocopy received by the volume editor and paste it on large size sheets of paper after rearranging the systems. (Braces and brackets, clefs and key signatures, etc., if

missing, could be redrawn in hand by the editor on the paper.) The editorial markings should be entered in this rearranged score or its photocopy.

6. GENERAL PRINCIPLES OF EDITING SKETCHES AND DRAFTS

According to the editing principles of the BBCCE the edition, partial or complete presentation of sketches and drafts in “diplomatic transcription” strives to reproduce the original notation as closely and as fully as possible. Diplomatic transcriptions are used either if the facsimile reproduction of the manuscript is not possible (e.g., for legal reasons) or if a transcription can present the different layers, the successive order of chronologically different notations and changes in the text better and in a more easily legible form. (Occasionally, diplomatic transcriptions can be used side by side with facsimiles.)

Such a transcription might be more profitable for the scholar than the performer. Thus, in contrast to the principles behind the preparation of the main musical text, easy readability is no primary consideration. On the contrary, a diplomatic transcription should contain as much information as possible. Its task is, thus


61. to convey the original notation retaining its idiosyncrasies including *stem direction, placement of ties and slurs, inconsistencies, enharmonic spelling*, etc. (in sum, all elements that can possibly be considered subject of scholarly scrutiny);


62. to restore, as far as legible, the *first* or *original* layer of notation—which was subsequently revised or cancelled by the composer—in a manner that the later notation is clearly differentiated from the cancelled one; and finally

63. to reproduce markings added later to the notation, such as preparatory notes for orchestration, additional texts and translations for vocal works, etc.; these, however, should be printed with distinct typography.

One should not stick to characteristics of secondary importance in the composer’s notational practice, which might only hinder legibility (and computer setting), such as

64. imperfect vertical alignment of notes of different parts on one or more staves, if it is the result of hasty notation or lack of space, except when it reflects later insertion;

65. the stemming on the wrong side (e.g., ) , which can be corrected automatically;

66. notes in cluster chords written contrary to the rule (e.g., ) , except when this makes the fact that they were later insertions recognizable.

Bartók’s notation is generally dense, occasionally crammed. In his autographs one system generally contains a greater number of measures than can be printed if one uses note heads of the same size. Yet the volume editor should normally follow Bartók’s own arrangement in his/her transcription of sketches and drafts thereby creating a “*mirror*” transcription, and so prepare it for computer setting, so that the

creative process and the successive writing acts can be discerned and mentally reconstructed. When doing so, he/she should strive

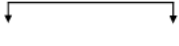
67. to make evident the only partially filled staves as well as the staves extended by hand on the margin, insertions in neighboring staves or on a hand-drawn staff between the printed staves should be clearly referred to their right place; insertions can also be connected through the use of special markings and appropriate measure numbers (see § 711).

Before starting to prepare a transcription, the volume editor and the editorial staff should discuss how to solve problems of the mirror transcription in an ideal way (see 9. *Theoretical Model of the Preparation of a Volume: 2. First Steps in Editing, the First Consultation*).

7. GUIDELINES FOR EDITING DRAFTS AND SKETCHES

71. *Measure numbering.* In a diplomatic transcription each measure is numbered; measure numbers appear right after the bar line over the upper stave (small sized numerals, non-italics, without a period); all measure numbers belonging to the same stave are horizontally aligned.

NB To determine a passage (unit) starting with measure 1, one should follow the following principle: each separate *sketch* should start with measure 1; each *fragment* (unrealized composition or draft whose relation to the final version of the composition can only be hypothetical) should also start with measure 1. In contrast, the measures of a *draft* of a completed/published work could be numbered in two different ways: (1) starting the draft with measure 1 and *numbering consecutively* to the end (even if there might be skips and missing passages or measures that were finally left out – all these deviations could be marked in the transcription); (2) *measure numbers of the completed work* appear over the measures (this, however, could only be recommended if the draft follows the completed version relatively closely). It is advisable to discuss the best way of numbering measures with the editorial staff before making a final decision.

711. *Inserted* measures (insertions written on the margin, somewhere on the same page or in some other part of the manuscript) can be numbered consecutively. If insertions are transcribed in their final position within the transcription, it is identified through the  “insertion” marking (downward pointing arrow-headed vertical lines).

712. *Deleted* measures (which are transcribed but clearly identified by cancellation mark) are numbered with the last valid measure number followed by indexed numbers starting with 1 and connected to the main number by a plus sign: 16 16⁺¹ 16⁺² 16⁺³ 16⁺⁴ (= four cancelled measures after measure 16).

713. Measures in the draft, which can be regarded as *variant* or *ossia* measures (i.e. the composer jotted two or three alternatives) can be numbered in the following way: 16^a 17^a 18^a and 16^b 17^b 18^b, etc., or some other number formats suggestive of their content. (This type of numbering, however, cannot be used for identifying insertions written above or below the stave, on another stave or on hand-drawn staff lines, see § 73).

72. *Brackets, braces, clefs, names of instruments.* Brackets ([]) and braces ({} at the beginning of a score line, if they have no special significance, can be unified (but the original form should be mentioned in the critical notes); missing clefs at the beginning of a staff should be supplied in square brackets. Names of instruments appearing *before* a staff can be unified and abbreviated if necessary, but names of instruments and other verbal remarks and abbreviations appearing *within* the draft should be retained in their original form and language. If the text or abbreviation might not be obvious for the reader of the diplomatic transcription and the word(s) used are not listed in the *Abbreviations*, the abbreviation can be written out in full and

provided with an English translation (especially with Hungarian words and abbreviations).




73. *Marking different layers within the notation.* The greatest advantage of diplomatic transcription over facsimile reproduction is the possibility to clearly distinguish between different chronological layers (often relevant to the evolution of the work's concept), the first notated ideas, their adjustments, precisions, revisions, elaborations, etc., and to present these in a clear and comprehensible manner. The artificial division of the complex visual appearance of the draft into separate layers (with two or more chronological stages written on separate staves) is, however, already an "interpretation," therefore it should only be used if it seems the only appropriate way of graphic presentation.




One can only make a decision about the form of transcription of a sketch or draft after a careful examination of the layers. The "original" (first or early) layer(s) can be marked in the transcription in the following ways:



731. It can be transcribed *within the staff* together with the later layer(s), but marked with thin cancellation marks. This is preferable if a few notes, a chord or a short passage within a measure belongs to the original layer or if the ground layer is only partially decipherable.





732. It can be transcribed *in a separate staff* above or below the main staff (to which it is connected by dotted bar lines) or, perhaps, *in a staff printed in a footnote*. In both cases it can be presented without cancellation mark but introduced with the [*orig.:*] inscription. The use of a separate staff is advisable whenever one or more complete measures of the original layer can be restored with certainty.






733. A diplomatic transcription should not reproduce or imitate photographically the *revisions* and *deletions*; instead it employs standard markings. The following graphic signs are recommended:


73301. Complete measures can be cancelled with a single thin "backslash" line  or x-shaped lines . Occasionally, a thin wavy line  similar to what Bartók happened to use can also be employed.





73302. Single notes, chords, and accidentals can also be cancelled with a thin "backslash" line  rather than a slash line  which might be mistaken for a normal notational sign, e.g. .



73303. Note heads changed from black (e.g., quarter note) to white (e.g., half note) or the other way round can be marked like this:  ill. 


73304. Large note heads, typical appearance of a black note head shifted up or down a second, e.g.,  or , should be transcribed like this:  or  using normalized note heads.



73305. The same thin cancellation mark  can be used for the deletion of (a) a stem  (e.g., half note changed to a whole note), (b) both head and stem , (c) a flag  (e.g., an eighth note turned into a quarter note), while its opposite, a quarter note changed into an eighth note by adding a flag, can be represented by a separately added flag .



73306. The extension of a beamed group with one or more notes can be represented by -shaped beaming.




73307. If the cancelled, crossed out or scraped out notes are not legible any longer they should be marked with -shaped deletion; the deleted passage within a staff can be marked more precisely with dotted lines such as  or . (Marks of irregular shape are to be avoided because they are more difficult to reproduce with computer graphics.) The  sign appearing above a note, a chord, or a passage means that the reading is questionable.

73308. Deleted slurs and ties should be transcribed with one or more cancellation marks , .

73309. The revised length of a slur can be transcribed as  or .

73310. The revision of measuring (division into measures, change of measure length) can be marked in two different ways: (a) with a small interruption of the staff lines for an erased bar line ; (b) with crossed out bar lines .

73311. Cancelled time signatures are to be crossed out , whereas subsequently inserted time signatures can be transcribed as .

74. *Bartók's abbreviations and the editorial additions and emendations.* Diplomatic transcriptions retain the composer's abbreviations, such as the repeat signs , , and , **S**-shaped lines for exchanged notes or parts, and letters of the alphabet for identifying repeated motives or measures. (The placement of these marks and letters within the stave can generally be standardized.)

741. Missing elements of notation, such as rests, ties, and slurs, numbers marking triplets, etc., should not be supplied except for the clef, which, however, should be added in square brackets. (On accidentals, see § 76 below.) Supposed "errors" (wrong pitches or rhythmic values) should generally not be "corrected." Significant

and confusing slips of the pen should, however, be pointed out in notes introduced by the heading *recte*.

75. *Dashed/dotted lines, tuplets, etc.* In accordance with the guidelines for the main musical text, the diplomatic transcriptions can also contain dashed or dotted lines (apart from those showing voice leading):

751. thicker, more widely spaced dashed lines are used in tempo markings, e.g., **rit.** — — — — al ... ;

752. thinner and denser dashed lines are used in dynamics, e.g., *cresc.* - - - - **f** ;

753. dotted lines are used to indicate octave transposition up $s \cdots \cdots \cdots \uparrow$ or down $s \cdots \cdots \cdots \downarrow$.



754. A diplomatic transcription should strictly follow Bartók's notation of tuplets, including the bracketed and slurred versions ($\lceil 3 \rceil$, $\frown 3$) either on the head or the stem side. The modern broken bracketed form ($\lceil 3 \rceil$), however, must never be used as also explained in the guidelines for the main musical text.

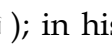

76. *Accidentals.* As a general principle, all accidentals are to be retained and missing accidentals are never to be supplied; the editor must not be influenced by today's practice in this regard. Bartók's use of cautionary accidentals might be important for scholars, therefore they must be retained without any detailed explanation in the critical notes. Certain editorial additions or emendations such as the following are, however, allowed in order to avoid misunderstandings:


761. If an accidental or the lack of an accidental is misleading (because Bartók, e.g., rearranged measures) the right accidental can be added in square brackets above the staff. Exceptionally even a footnote can be provided with the correct music example can be provided in a footnote headed as *recte*.

762. Accidentals written in the wrong place (e.g., too high or low, or too far from the note head) should be retained as they might indicate a different first idea or the consideration of an enharmonic spelling.




77. *Ties, slurs.* The placement of ties and slurs (either on the head side or on the stem side) as well as their shape (either traditional or S-shaped) should be retained. At the same time, the editor should strive to represent Bartók's intention, who never started or ended slurs or ties between two notes or beyond notes, not even in his sketchy notation. It is important to remember about Bartók's notational practice, as mentioned in the guidelines for the main musical text, that

771. (cf. § 3151) if the tie is on the stem side  it should connect the note heads, whereas the slur must not be placed close to the note heads but rather to the upper half or even the end of the stem  ;

772. according to Bartók's usage, a grace note should be under a common slur with the main notes (); in his sketches, however, the small slurred variant () also occurs, which should be retained in diplomatic transcriptions;

773. in Bartók's notation trill and similar signs are placed between the note head and the slur () , although the traditional form also can be found in his sketches and should be retained in diplomatic transcriptions.

NB If the volume editor hesitates to make a final decision about the placement of a slur, he or she can write it in pencil in his/her copy.

78. *Staccato marks.* A *staccatissimo* occurs rarely in Bartók's sketches and drafts; it is stroke-shaped (') rather than wedge-shaped and can be rendered similarly in the transcription. *Staccato* dots appearing on the stem side should be retained. From the three different types of *slurs-ending-with-staccato* described in the guidelines for the main musical text, (a) , (b) , and (c) . (see §315), (b) is rare in Bartók's notation before 1930. It is all the more important to distinguish between them as clearly as possible in the transcriptions of his sketches and drafts. Ambiguous cases can be discussed either summarily or case by case in the critical notes. NB The volume editor can have an opportunity to discuss this issue with the editorial staff.

79. *Verbal texts, spelling, punctuation.* In contrast to the main musical text, punctuation and accents are not corrected or supplied in transcriptions of sketches and drafts and spelling remains generally uncorrected, either. However, missing letters might be supplied in square brackets if the original spelling is confusing or alters the meaning of the text.

8. THE TECHNIQUE OF TRANSCRIPTION

81. *Handwritten transcription*

811. *Size of music paper, height of staff.* The editorial staff will help the volume editor and/or transcriber to find the paper type appropriate for both his/her handwriting and the musical material. If preprinted music sheets are used, these can be cut, pasted and then copied so that the most appropriate format is attained. NB It is advisable to use a significantly larger size than that of the printed transcription. Extra space between systems or a blank staff might be useful, e.g., for the higher pitches in the right hand of piano music or for the text of a vocal composition.

812. *Writing utensils.* It is best to use *black ink* (e.g., fountain pen, felt-tip pen, but no ball-point). Normal-sized notation should be clearly differentiated from small-sized notes (e.g., grace notes); the latter could best be written in *red ink* or encircled in red crayon. A different color, e.g., *green*, can render a layer of notation *later* than the original one and should be printed with somewhat smaller note size; still larger, however, than the grace notes. Such a subsequent layer typically contains the composer's preparatory markings for orchestration or for the line and page division of a later copy. The volume editor's asterisks can also be printed with the same size. Finally, *pencil* should be used for whatever needs further discussion with the editorial staff.

82. *Computer setting.* Any professional program for setting musical notation (e.g., Finale, Sibelius) can be used if the notation follows the guidelines and the notation is clear. Still the publisher and the editorial staff should be asked, especially if a less widespread program is used, before starting large-scale transcribing. It should be mentioned, however, that the publisher might take the transcription set by a computer program as a "manuscript" and make its own computer graphics be prepared by professionals.

9. THEORETICAL MODEL OF THE PREPARATION OF A VOLUME

The concept and detailed plan of the BBCCE including the contents of each volume have been established by László Somfai, founding editor of the series. The editor-in-chief together with the editorial staff invites *volume editors*; in case of a *vis major* the editor-in-chief might initiate the recall of a volume editor or that a co-editor should be invited. In disputes, the international Advisory Board, still to be established, can be consulted.

91. *The preparation of sources.* The sources of the composition(s) to be included in a volume will be collected and evaluated by the editor-in-chief and his assistants (the editorial staff). They propose which source(s) should be regarded as principle source(s) (as “copy-text” or “best-text”) for the edition of the score (main text) and its appendix (variants, alternative versions, *Konzertfassung*), and which early or intermediary forms as distinct stages of the work’s evolution should be edited in the *Critical commentaries*. Depending on his/her previous knowledge of the sources, the volume editor is naturally welcome to contribute to the selection. The editorial staff furthermore compiles data for the *Introduction* (on composition, early performances and reception history, title variants, etc.) and for the *Notes for the performer* (on special notational issues and performance practice). For all this László Somfai’s forthcoming *Béla Bartók Thematic Catalogue* (available at the Bartók Archives) should be used for detailed orientation. Finally, the editorial staff also provides the volume editor with all necessary copies (digital or printed) for study purposes, comparison, and preparation of the engraver’s model to be edited and marked by the volume editor.

92. *First steps in editing and the first consultation.* The volume editor studies all the copies of sources and collection of data received from the editorial staff, considers and evaluates the preliminary proposals, and draws up his or her *plan of the volume*. While close cooperation between the volume editor and the editorial staff is important in general, following this first study of the material the volume editor and the editorial staff should hold a conference to discuss and decide upon basic questions regarding the content and structure of the volume. The main points of the discussion will be summarized in *minutes*.

93. *Preparation of the volume*

931. First, the volume editor prepares the main musical text with the footnotes to be printed with the music, the appendix, and the score of and annotations (*Einzelbemerkung*-type notes) to those early or intermediary stages which will be included in the *Critical commentaries*.

932. The editorial staff checks everything and discusses all questionable points with the volume editor.

933. After everything has been approved by the editorial staff and sent to the publishers for setting the volume editor writes the missing parts of the *Critical*

commentaries (VIII (a) *Sources*, (c) *Editorial notes to the score*) and the *Introduction*. These are then also checked by the editorial staff and after a further discussion with the volume editor he or she makes all necessary changes and corrections before the manuscript is sent to the publishers.

94. *Acceptance of the volume and publication.* The task of the volume editor ends, on the one hand, with the completion of the musical part, the score or main text and all further musical sections (after clearing up all notational problems and finishing the proofreading stage) and, on the other, with providing all verbal text parts in one language in a finalized form ready for publication. Checking the translations of the texts and proofreading the text parts in the final layout do not belong to the tasks of the volume editor, nevertheless he or she is welcome to participate.

95. *The rights of the volume editor.* [NB When writing and translating these lines, the legal status of the BBCCE is still undecided so one can only suggest that the volume editor, apart from his/her copyright for the scholarly texts, should probably also have the right as editor of the music and so his/her name should be printed as editor of the music even if the edition is used in sheet music. Financial issues including the honorarium of a volume editor should be decided later.]

The editorial principles and recommendations

- do not cover all possible issues;
- do not discuss the verbal text part (*Introduction*, *Critical commentaries*) comprehensively;
- and, last but not least, should not be regarded as definitive rules; comments and suggestions for changes are welcome.

vikarius.laszlo@btk.mta.hu

APPENDIX: BÉLA BARTÓK COMPLETE CRITICAL EDITION IN 48 VOLUMES

I. STAGE WORKS (6 volumes)

- Vol. 1 Duke Bluebeard's Castle, score (see also vols. 2, 43) *ed. by Márton Kerékfy and László Vikárius – planned for 2020*
- Vol. 2 Duke Bluebeard's Castle, commentaries *ed. by Márton Kerékfy and László Vikárius – planned for 2020*
- Vol. 3 The Wooden Prince, score (see also vols. 4, 43)
- Vol. 4 The Wooden Prince, commentaries
- Vol. 5 The Miraculous Mandarin, (see also vols. 6, 43)
- Vol. 6 The Miraculous Mandarin,

II. VOCAL WORKS (5 volumes)

- Vol. 7 Cantata profana (see also vol. 46.) *ed. by László Vikárius – planned for 2021*
- Vol. 8 Vocal works with orchestra: "Tiefblaue Veilchen" 1899 / Three Village Scenes 1925 / Five Hungarian Folksongs 1933 / Seven Choruses 1937–41 (see also Vol. 44)
- Vol. 9 Vocal Works: Est / Two Romanian Folksongs / Four Old Hungarian Folksongs / Slovak Folksongs / Four Slovak Folksongs / Four Hungarian Folksongs 1930 / Székely Folksongs / Twenty-Seven Two- and Three-Part Choruses / From Olden Times *ed. by Miklós Szabó – planned for 2019 or 2017*
- Vol. 10 Folksong arrangements for voice and piano: Székely Folksong 1904 / Hungarian Folksongs "1st series" / Bartók-Kodály, Hungarian Folksongs / Hungarian Folksongs "2nd series" / Two Hungarian Folksongs / Four Slovak Folksongs / Eight Hungarian Folksongs / Nine Romanian Folksongs / Slovak Folksong 1915 / Village Scenes 1923 / Twenty Hungarian Folksongs 1929 / Goat Song / Three Ukrainian Folksongs *ed. by Vera Lampert – planned for 2017 or 2019*
- Vol. 11 Songs for voice and piano: Drei Lieder / Liebeslieder / Pósa Songs / Evening / Children Songs / Five Songs op.15 / Five Ady Songs op.16 *ed. by Ferenc László, introduction and notes by László Somfai – planned for 2022*

III. ORCHESTRAL WORKS (15 volumes)

- Vol. 12 Kossuth, symphonic poem / Symphony (fragments) (see also vol. 42)
- Vol. 13 Scherzo for orchestra and piano op.2 / Rhapsody for piano and orchestra op.1 (see also vol. 45)
- Vol. 14 Suite no. 1
- Vol. 15 Suite no. 2 (in two versions) (see also vol. 42)
- Vol. 16 Violin Concerto op. posth. (no. 1) / Two Portraits / Two Pictures (see also vols. 42, 46)
- Vol. 17 Four Pieces for Orchestra / Dance Suite (see also vol. 42)
- Vol. 18 Piano Concerto no. 1 (see also vol. 45) *ed. by András Wilhelm – planned for 2019*
- Vol. 19 Rhapsodies nos. 1–2 for violin and orchestra
- Vol. 20 Piano Concerto no. 2 (see also vol. 45)
- Vol. 21 Music for Strings, Percussion, and Celesta / Divertimento
- Vol. 22 Violin Concerto (no. 2) (see also vol. 46)
- Vol. 23 Concerto for 2 pianos and orchestra (see also vol. 33)
- Vol. 24 Concerto for orchestra (piano version too) *ed. by Klára Móricz – planned for 2016*
- Vol. 25 Piano Concerto no. 3 / Viola Concerto (see also vols. 45, 46)
- Vol. 26 Transcriptions for orchestra: Romanian Dance 1911 / Romanian Folk Dances 1917 / Transylvanian Dances / Hungarian Sketches / Hungarian peasant Songs

IV. CHAMBER MUSIC (7 volumes)

- Vol. 27 Early works: Sonatas for violin and piano 1895, 1897 / Piano Quartet / String Quartet 1898 / Violin pieces 1902 / Sonata for Violin and Piano 1903 / From Gyergyó for recorder and piano
- Vol. 28 Piano Quintet
- Vol. 29 String Quartets nos. 1–6 (see also vol. 30) *ed. by László Somfai – planned for 2018*
- Vol. 30 String Quartets nos. 1–6 (commentaries) *ed. by László Somfai – planned for 2018*
- Vol. 31 Sonatas for Violin and Piano nos. 1–2 *ed. by Dorrit Révész – planned for 2021*
- Vol. 32 Rhapsodies nos. 1–2 / Fourty-four Duos / Sonata for Solo Violin / transcriptions for violin and piano: Bartók–Szigeti / Bartók–Székely / Bartók–Gertler / Bartók–Országh
- Vol. 33 Sonata for two Pianos and Percussion / Contrasts (see also vol. 23)

V. PIANO MUSIC (9 volumes)

- Vol. 34 Early piano pieces 1890–1894 (= DD 1–31)
- Vol. 35 Early works 1894–1906: (= DD 32 etc.–DD 71) / Rhapsody op.1 / Petits morceaux
- Vol. 36 Works from 1907–1913: Three Hungarian Folksongs from the Csík District / Two Elegies / Fourteen Bagatelles / Ten Easy Piano Pieces / Seven Sketches / Three Burlesques / Two Romanian Dances / Four Dirges / Allegro barbaro / Pieces for the Bartók–Reschofsky, Piano School
- Vol. 37 For Children (old and revised versions) *ed. by László Vikárius and Vera Lampert – planned for 2016*
- Vol. 38 Works from 1915–1920: Romanian Christmas Songs / Romanian Folk Dances / Sonatina / Suite op.14 / Fifteen Hungarian Peasant Songs / Three Hungarian Folktunes / Three Studies / Improvisations) *ed. by László Somfai – planned for 2017*
- Vol. 39 Works from 1926–1936: Sonata 1926 / Out Doors / Nine Little Piano Pieces / Three Rondos / Petite Suite
- Vol. 40 Mikrokosmos (see also vols. 41, 42)
- Vol. 41 Mikrokosmos (commentaries)
- Vol. 42 Transcriptions: Marcia funèbre from Kossuth / Two Pictures / Dance Suite / Seven Pieces from Mikrokosmos for 2 pianos / Suite op.4b for two pianos / (Four Pieces for Orchestra, two-piano version)

VI. PIANO REDUCTIONS (4 volumes)

- Vol. 43 Duke Bluebeard's Castle / The Wooden Prince / The Miraculous Mandarin
- Vol. 44 Cantata profana / Three Village Scenes 1925 / Seven Choruses 1937–41 *Separate Urtext edition of Cantata profana, ed. by László Vikárius – planned for 2022*
- Vol. 45 Concertos I: Scherzo op.2 / Rhapsody op.1 / Piano Concertos nos. 1–3
- Vol. 46 Concertos II: Violin Concerto op. posth. (no. 1) / Violin Concerto (no. 2) / Viola Concerto

VII. APPENDIX (2 volumes)

- Vol. 47 Compositional studies: “Dolgozatok” I–III / DD 58–61, 63, A1, A3–11, A13–15, B10–13 etc.
- Vol. 48 Transcription of works by other composers for piano or orchestra

Bartók összkiadás projekt záró beszámoló

2. melléklet

3. Somfai László: *Béla Bartók Thematic Catalogue*

2015. aug. 25. (a 2014. márc. 20-i jelentéshez mért újabb munkák)

I. A Bartók műjegyzék legújabb címszavai:

1. BB 1 Gyermekkori zongoradarabok op. 1–31 (első opusz-számozás)
2. BB 2 1. szonáta zongorára op. 1 (második opusz-számozás) és Scherzo zongorára (g-moll)
3. BB 3 Fantasie zongorára op. 2
4. BB 4 II. szonáta zongorára op. 3
5. BB 5 Capriccio zongorára op. 4
6. BB 6 Hegedű-zongoraszonáta (c-moll) op. 5
7. BB 7 op. 6–12, elveszett művek
8. BB 8 Drei Klavierstücke op. 13
9. BB 9 op. 14–16, elveszett művek
10. BB 10 Hegedű-zongoraszonáta (A-dúr) op. 17
11. BB 13 Zongoranégyes (c-moll) op. 20
12. BB 14 Drei Klavierstücke op. 21
13. BB 15 Drei Lieder énekhangra zongorakísérettel
14. BB 16 Scherzo zongorára (h-moll)
15. BB 17 Vonósnégyes (F-dúr)
16. BB 18 Tiefblaue Veilchen, énekhangra és zenekarra
17. BB 19 Zeneszerzési gyakorlatok (1899–1901): Dolgozatok I–III; Scherzo szonátaformában vonósnégyesre; Scherzo (b-moll) zongorára; Hat tánc zongorára ill. zenekarra; Scherzo (B-dúr) zenekarra; hangszerelések, töredékek
18. BB 20 Liebeslieder énekhangra és zongorára
19. BB 21 Scherzo („F.F.B.B.”) zongorára
20. BB 22 Változatok zongorára
21. BB 23 Tempo di minuet zongorára
22. BB 24 Négy Pósa dal énekhangra és zongorára
23. BB 25 Szimfónia zenekarra
24. BB 26 Duó 2 hegedűre és Andante hegedűre és zongorára
25. BB 27 Négy zongoradarab
26. BB 28 Szonáta zongorára és hegedűre (1903)
27. BB 29 Est énekhangra és zongorára
28. BB 31 Kossuth szimfóniai költemény nagyzenekarra és Gyászinduló zongorára
29. BB 32 Négy dal énekhangra és zongorára
30. BB 33 Zongoraötös
31. BB 36a Rapszódia zongorára op. 1
32. BB 36b Rapszódia zongorára és zenekarra op. 1

II. Megkezdett címszavak

1. BB 105 Mikrokosmos

Bartók összkiadás projekt záró beszámoló

3. melléklet

BARTÓK BÉLA ÍRÁSAI

2

Zenetörténeti írások

Tartalom (tervezet)

I

ZENETÖRTÉNETI KÉRDÉSEKRŐL, KORTÁRSAKRÓL

1. Strauss: Sinfonia Domestica (1905)
2. Elektra. Strauss Richard operája (1910)
3. Liszt zenéje és a mai közönség (1911)
4. Delius-benutató Bécsben (1911)
5. A clavecinre írt művek előadása (1912)
6. Az új zene problémája (Das Problem der neuen Musik) (1920)
7. Magyarország a reakció görcseiben (Hungary in the Throes of Reaction) (1920)
8. Kodály új triója – szenzáció külföldön (Kodály's New Trio – a Sensation Abroad) (1920)
9. Arnold Schönberg zenéje Magyarországon (Arnold Schönbergs Musik in Ungarn) (1920)
10. A nagy bonni komponista születésének jubileumán Dohnányi 10 Beethoven-zongoraestet ad Budapesten (To Celebrate the Birth of Great Bonn Composer, Dohnányi Gives Ten Beethoven Recitals in Budapest) (1920)
11. Schönberg és Stravinsky vérontás nélkül tör be a „keresztény-nemzeti” Budapestre (Schönberg and Stravinsky Enter „Christian-National” Budapest without Bloodshed) (1921)
12. Új Kodály-mű tiltakozási hullámot vált ki a kritikusokból (New Kodály Work Raises Storm of Critical Protest) (1921)
13. Budapesti levél [I] (Lettera da Budapest) (1921)
14. Budapest fájdalmasan nélkülözi Dohnányit (Budapest Sorely Misses Dohnányi) (1921)
15. Budapest örömmel fogadja Dohnányi hazatértét (Budapest Welcomes Dohnányi's Return) (1921)
16. Budapesti levél [II] (Lettera da Budapest) (1922)
17. Liszt két kiadatlan levele Mosonyihoz (Two Unpublished Liszt Letters to Mosonyi) (1921)
18. Liszt-problémák (Liszt Ferenc, Liszt a miénk!) (1936)
19. A gépzene (1936)

II

VITAÍRÁSOK, JAVASLATOK, NYILATKOZATOK

20. Bartók válasza Hubay Jenőnek (1920)
21. Aki nem tud arabusul... (1921)
22. Nyilatkozat a zongoráról (Zum Problem „Klavier”: Rundfragebeantwortung) (1927)
23. Határozati javaslat (1931)
24. Javaslat zeneművek hiteles szövegének kiadása (Urtextausgabe) ügyében (Proposition de M. Bela Bartok concernant les editions de textes authentiques (Urtextausgabe) des oeuvres musicales) (1932)
25. Állam és művészet (Staat und Kunst) (1934)
26. Válasz Percy Graingernek (Bela Bartok replies to Percy Grainger) (1934)
27. Levél a Kisfaludy Társaságnak (1935)
28. Zenére való nevelés (1936)
29. Indoklás előadói szerepléseinek olaszországi és németországi közvetítésére vonatkozó állásfoglalásához (1937)
30. Ravelről (Témoignage de Hongrie) (1938)
31. Magyarázat népdalfeldolgozásaihoz (Erklärung) (1938)
32. Korunk zenéjének néhány kérdéséről (Opinion de M. Béla Bartók (Varsovie) sur l'orientation technique, esthétique et spirituelle de la musique contemporaine) (1938)

Vikárius László – Biró Viola:

Zenetörténeti és népzene tudományi írások közreadása. A Bartók Béla Írásai sorozat előkészületben lévő 2. és 4. kötetének munkálatairól

MTA BTK Zenetudományi Intézet, Tudományos Fórum, 2015. január 15.

33. Sir Henry Woodnak (To Sir Henry Wood) (1944)
34. Néhány nyelvészeti megfigyelés (Some Linguistic Observations) (1946)

III

LEXIKONCIKKEK

35. Modern zenei lexikon (A Dictionary of Modern Music and Musicians) (1924)
[*Magyar személynevek*] d'Arányi, Jelly • Buttykay Ákos • Demény Dezső • Durigó Ilona (Kasics) • Erkel Ferenc • Földesi Arnold • Geyer Stefi (Schultess) • Haselbeck Olga • Hauser Emil • Horváth Attila • Hubay Jenő • Jacobi Viktor • Jankó Pál (Paul) • Jemnitz Sándor • Juhász Aladár • Kabos Ilona (Zsigmondi) • Kacsóh Pongrácz • Kálmán Imre • Keéri-Szántó Imre • Kerner István • Kerpely Jenő • Kodály Zoltán • Kornstein Egon • Környey Béla • Kósa György • Kovács Sándor • Lajtha László • Lehner Jenő • Lendvai Ervin • Lichtenberg Emil • Marschalkó Rózsa (Székelyhidy) • Mihalovich Ödön • Molnár Antal • Nyiregyházi Ervin • Pártos István • Popper, David • Radnai Miklós • Radó Aladár • Reiner Frigyes • Rózsa Lajos • Rubinstein Erna • Sándor Erzsébet (Bosnyák) • Siklós Albert • Szabados Béla • Székelyhidy Ferenc • Szendy Árpád • Szirmai Albert • Takács Mihály • Tarnay Alajos • Termányi Emil • Temesváry János • Thomán István • Várkonyi Béla • Vecsey Ferenc • Waldbauer Imre • Weiner Leo • Zágón Géza Vilmos • Zsolt Nándor
[*Magyar vonatkozású kiegészítések tárgyszavaknál*] Akadémiák • Kamarazene • Magyar opera, pantomim és balett (Hungarian Opera, Pantomime and Ballet) • Opera házak • Zenekarok • Kiadók
36. Enescu, George, kiadatlan lexikoncikk (1924)
37. Richter, Hans, kiadatlan lexikoncikk (1924)
38. Szabolcsi Bence (Jewish Encyclopedia) (1943)

IV

ELŐSZÓK, MAGYARÁZATOK MÁS SZERZŐK MŰVEINEK
KOTTAKÖZREADÁSAIHOZ

34. J. S. Bach: Wohltemperiertes Klavier (1907, 1910)
35. Beethoven zongoraszonáták (1909–1912)
36. Mozart zongoraszonáták: megjegyzés c-moll fantáziához? (1912)
37. Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach, előszó (1916)
38. Liszt összkiadás? (1912–1916?)
39. A zongorairodalom remekművei (1924)
40. Megjegyzések olasz barokk átiratokhoz (Die Transkription dieser Werke) (1930)

FÜGGELÉK I
TÖREDÉKEK

40. A progresszív zenei alkotásról (1927–1928?)
41. A XVII. és XVIII. század zenéjéből, rádióelőadás (1930 k.?)

FÜGGELÉK II
SZÖVEGVÁLTOZATOK